Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual
de la coalición Feministas Unidas Inc.
ISSN 2164-0998

EDITOR
Carmen de Urioste
Arizona State University

ASSOCIATE EDITORS
Inmaculada Pertusa
Western Kentucky University

Magdalena Maiz Peña
Davidson College

EDITORIAL BOARD
Debra Castillo, *Cornell University*
Flavia Company, *Writer*
Ana Corbalán, *The University of Alabama*
Margaret E. Jones, *University of Kentucky*
Beth E. Jörgensen, *University of Rochester*
Amy Kaminsky, *University of Minnesota*
Candyce Leonard, *Wake Forest University*
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*
María Rey López, *Metropolitan State University of Denver*
Reina Roffé, *Writer*
Ana Rueda, *University of Kentucky; Writer*
Melissa Stewart, *Western Kentucky University*
Cynthia Margarita Tompkins, *Arizona State University*
Ivonne Gordon Vailakis, *University of Redlands; Writer*
María A. Zanetta, *The University of Akron*

COVER DESIGN
Carmen de Urioste

FEMINISTAS UNIDAS Inc.

feministas-unidas.org

Founded in 1979, *Feministas Unidas Inc.* is a non-profit 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 Inc.* sponsors panels at its annual and regional conventions. As an interdisciplinary alliance, we embrace all fields of study relating to Hispanic women.

***Feministas Unidas Inc.,* Membership fees (**membership.feministas-unidas.org):
Institutions $25, Professors/Associate Prof. $20, Assistant Prof. $15 Students $10 per year.

Feministas Unidas Inc., publishes a biannual ***Newsletter*** *(Fall and Spring).*
ISSN 1933-1479 (print) ISSN 1933-1487 (on-line) newsletter.feministas-unidas.org

The ***Newsletter***'s editors welcome books for review. Send books and other materials to:
Carmen de Urioste, 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. Printed. ISSN 2164-0998 (print).
Blind Peer reviewed and indexed by the MLA and EBSCO.

Published annually, with a monographic Issue every 5 years.

Copyright@ *Feministas Unidas Inc.* <ambitosfeministas.feministas-unidas.org>

EXECUTIVE BOARD 2018-2020

President, Tina Escaja, *University of Vermont*
Vicepresident, Cynthia M. Tompkins, *Arizona State University*
Secretary, Ana Corbalán, *The University of Alabama*
Treasurer, Olga Bezhanova, *Southern Illinois University*

News Moderator
Ana Corbalán, *The University of Alabama*

Newsletter Editor
María Alejandra Zanetta, *The University of Akron*

Book Review Editor
Carmen de Urioste, *Arizona State University*

***Ámbitos Feministas* Editors**
Editor, Carmen de Urioste, *Arizona State University*
Associate Editor, Inmaculada Pertusa, *Western Kentucky University*
Associate Editor, Magdalena Maiz Peña, *Davidson College*

CALL FOR SUBMISSIONS
Summer 2019, Volume 8

Ámbitos Feministas

The editors of *Ámbitos Feministas,* a multidisciplinary journal of criticism pertinent to current feminist issues in Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro-Latin American, Caribbean, U.S. Hispanic and Latino Studies, invite unpublished critical essays in English, Spanish, and Portuguese on literature, film, art, plastic arts, music, gender studies, history, etc., relating to contemporary Hispanic/Luso/Latina women writers and artists. Original unpublished creative work (short stories, poetry) is also encouraged. The accepted papers will appear in the next annual fall volume.

While we accept submissions at any time, in order to be considered for the **Summer 2019 Issue**, originals should arrive to our editorial office by **October 1st, 2018.**

Submit original and cover letter as Word attachments to:
Carmen de Urioste
carmen.urioste@asu.edu

EDITORIAL GUIDELINES FOR SUBMISSIONS

A current membership to the coalition Feministas Unidas Inc. (http://feministas-unidas.org) is required of all authors at the time of submission and must be kept until the end of the process. Membership information

Manuscripts should be double-spaced and between 17-25 double-spaced pages in length, including all notes, as well as the Works Cited. They should be formatted using Times New Roman Size 12 and 1" margins.

For review purposes, originals should contain no reference to the author. Include a one page cover letter with author's information: name, rank, academic affiliation, email, postal address, essay's little, and a brief bio (8-10 lines) with latest publications.

Essays in Spanish, Portuguese or English, need to conform to the most recent version of the ***MLA Handbook***.

The end notes will be at the end of the essay, and they should not be inserted automatically. Please manually use numbers in superscript in the text and then refer to them in the end notes section.

The editors of *Ámbitos Feministas* have the right to reject manuscripts for the Fall volume that do not address the criteria of the journal and of the coalition *Feministas Unidas* Inc. <feministas-unidas.org>

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual
de la coalición Feministas Unidas Inc.

Volumen VII

Verano 2018

ÍNDICE

CRÍTICA

David William Foster
La medusa se ríe en caló:
estudios culturales y feministas usa-latina 7

María García Puente
De anti-cuentos de hadas y Cenicientas sin reino: globalización y feminismo en *Princesas* de Fernando León de Aranoa 19

Lauren Applegate
A "Carrousel of Stories":
Carmen Ollé's *Una muchacha bajo su paraguas* (2002) 39

Magdalena Aguinaga Alfonso
Relación epistolar entre dos poetas del otro 27:
Rafael Porlán y Ernestina de Champourcin 61

María Elva Echenique
Feminismo y testimonio femenino latinoamericano:
***Si me permiten hablar* de Domitila Barrios** 87

Amanda Eaton McMenamin
Panoptic Confines and Neoliberal Lies: Bourgeois Captivity and the Plight of the Bolivian Mining Community in Domitila Barrios de Chungara's Testimonial *Si me permiten hablar* 105

CREACIÓN

Reyna Vergara
***Mami* me marca** 125

La medusa se ríe en caló: estudios culturales y feministas usa-latinas

David W. Foster
Arizona State University

> Land remains the common ground for all radical action. […] For women, lesbians, and gay men, land is that physical mass called our bodies. Throughout las Américas, all these "lands" remain under occupation by an Anglocentric, patriarchal, imperialist United States.[1] (Moraga 173)

> Feminist literary revisions of the Medusa myth [viewed by Freud as a figure of the castrating female] have succeeded in destabilizing its male-centeredness. In many feminist circles, Medusa has become a vehicle for expressing the position of women battling patriarchal subjugation.[2] (Jerinic 259)

Es bien conocido que las primeras tentativas de articular una base cultural para el sedicente Movimiento Chicano de los años sesenta en Estado Unidos (principalmente en el Oeste y el Suroeste) fueron firmadas por hombres que se arrogaban el derecho de hablar por su Raza desde el privilegio masculino y el derecho superior de moverse a su antojo en los espacios públicos que tal privilegio les proveía. Esto se observa meridianamente en el caso de los esfuerzos por nuclear la National Farm Workers Association, posteriormente el sindicato de los

---

David William Foster is Regents' Professor of Spanish and Women and Gender Studies at Arizona State University, where he is in his fifty-second year of continuous service. His research interests focus on urban culture in Latin America, with emphasis on issues of gender construction and sexual identity, as well as Jewish culture. He has written extensively on Argentine narrative and theater, and he has held Fulbright teaching appointments in Argentina (three), Brazil, and Uruguay. He has also served as an Inter-American Development Bank Professor in Chile. Foster is former president of the Latin American Jewish Studies association. He is the Editor of *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. He has directed NEH Summer Seminars for College and University Teachers on Jewish Buenos Aires and Brazilian Urban Narrative. His most recent book publications include a study on Latin American graphic narrative (Texas) and Chicano urban photography (Pittsburgh). He is currently working on a book on the urban photography of São Paulo, Brazil.

United Farm Workers, en los viñedos de California Central (la legendaria Huelga de la Uva de Delano, que corrió cinco años a partir de 1965). La Association fue fundada conjuntamente por César Chávez y Dolores Huerta. Sin embargo, Chávez siempre sirvió de vocero y es a él y no a Huerta a quien se han dedicado miles de avenidas, plazas, monumentos, escuelas y aeropuertos, sin que, fuera de los círculos de especialistas en la historia chicana, apenas se rememore a Huerta. Largo ha sido el camino para que la mujer chicana—o, en la extensión más nacional, la USA-latina—alcance el mismo privilegio, principalmente en parte debido a la persistencia de ellas en formarse académicamente y en aprovechar la base nuclear de la familia para ir conquistando los foros íntimos y comunitarios. Sean como sean los detalles del largo periplo de la mujer usa-latina para imponer su voz en los debates sociales y en la conciencia. de la Raza—hoy tan compleja y matizada en su presencia de más de 50 millones de ciudadanos norteamericanos: USA es, indudablemente, hoy en día un país latinoamericano—el simple hecho es que muchas de las postulaciones más interesantes de dicha conciencia étnica provienen de las pensadoras que están canalizando nuevas percepciones referentes a la diversidad poblacional de América Latina.

De ahí que, en los estudios culturales de latinos de USA, las mujeres jueguen un papel predominante hoy en día con posturas teóricas y prácticas ideológicas que son francamente contestatorias, en las que hay, como parte de la larga evolución del feminismo teórico del siglo, un continuo entre lo femenino, lo lésbico y lo queer. Estas mujeres llegan a inspirarse implícitamente en la postulación rectora de Eve Kosofsky Sedgwick de que habría que replicar a la paranoia de la crítica masculinista totalizante. Dicha réplica debe fundamentarse en con una desafiante crítica "reparativa" que restaure el placer del texto. Asimismo debe restaurar y la posibilidad de experimentar las sorpresas que deparan las dimensiones reprimidas por la paranoia masculinista, quedando así uno abierto a la no instrumentalidad cognoscitiva de la producción cultural. Como consecuencia de tal réplica, pasan a ser mujeres intelectuales las que marcan nuevos rumbos para entender la cultura usa-latina.

Se comienza necesariamente con **Cherríe Moraga** (1952-), chicana cuyo largo ensayo "Queer Aztlán" sacude las bases de la esencialidad sociohistórica del universo chicano cuidadosamente construido por el machismo homofóbico de su pueblo. Feminismo y lesbianismo no hacen un corte lateral de sedicente chicanismo heteronormativo, sino que lo reconfiguran para dar cabida a toda la experiencia de la mujer y de su lectura crítica del mismo.

En segundo lugar, **tatiana de la tierra** (1961-2012) era de origen colombiano, persiguiendo su activismo lesbiano en Florida y luego en Nueva York. Fundadora de la primera revista lesbiana en castellano, *Esto no tiene nombre*, Tatiana insistió siempre en el bilingüismo y biculturalismo como integrantes fundamentales en la promulgación de un lesbianismo de mujer fuerte, francamente sexual y sin concesiones ante las reformulaciones de género que defendía enérgicamente y con total desparpajo ante la sobriedad heteronormativa. Como bibliotecaria, gozaba de una posición privilegiada para la conformación de los archivos de conocimiento de la mujer latina.

Finalmente, **Juana María Rodríguez** (Cuba, 1955-) ocupa un puesto de alta distinción institucional, como profesora de estudios de género y de la mujer en la Universidad de California en Berkeley. Sus investigaciones se comprometen a romper con la trillada imagen de la sagrada familia latina heterosexual, imbuida en una nostalgia por una perdida época dorada de integrada vida latina, perturbada por el momento (pos)moderno y las devastaciones de la sociedad anglo-americana. Sus investigaciones se centran en las políticas públicas de la sexualidad y en cómo rebatir los márgenes de una vida heterosexista circunscripta que impide que la mujer, en particular, realice su potencial homoerótico. En este proceso, su desafío medusiano es tanto a expensas de las culturas anglo- e hispanoheternormativas como de una compacta homonormatividad que produce un borramiento de la mujer.

Cherríe Moraga amerita el reconocimiento como la primera pensadora señeramente irreverente de la cultura chicana. Aunque su fama se fundamenta principalmente en sus obras dramáticas—(*Giving Up the Ghost* [Rindiendo el fantasma; 1986] es ya un clásico de teatro feminista de Estados Unidos—, tiene en su haber ensayos de gran envergadura sobre la problemática de la cultura chicana desde el punto de vista de la mujer y desde el punto de vista de la lesbiana.[3] Por ejemplo, son claves sus meditaciones sobre el rol de la familia, pues la familia chicana se entiende como un refugio y baluarte contra la disolvente amenaza de la impersonalidad "anglo", al mismo tiempo que confirma el rol primordial para la mujer chicana, el de ser compañera de los hombres y madre de sus hijos. Evidentemente, en la medida en que la lesbiana no se puede ajustar a tales imperativos, termina siendo vista como radicalmente desobligada en sus deberes cuando no directamente expulsada del seno familiar y sus expansivos círculos de difusión en el barrio, en la parroquia, en la células de activismo y, últimamente, en la comunidad de la Raza.

Otras lesbianas—en particular las que no disfrutan del don de la palabra creativa—optarán por suprimir su deseo (y aquí uno podría insistir en que la homofobia afecta mucho más a la mujer chicana que al hombre chicano, aún cuando pueda ser al revés en la sociedad anglo). Al hacerlo, el deseo homoafectivo quedan oculto bajo el velo del comadrismo que permite un alto grado de intimidad, por lo menos psico-emocional, entre las mujeres. Moraga, en cambio, opta por encarar el tema de una manera en particular desafiante. Su ensayo "Queer Aztlán: The Re-formation of Chicano Tribe" (Aztlán queer: la re-formación de la tribu chicana [1993]) que aparece en su colección de textos *The Last Generation: Prose & Poetry* (La última generación: prosa y poesía [1993]) postula la imperiosa superación de la homofobia chicana, no solamente como un compromiso personal por parte de Moraga misma, sino como la refutación de un encono ante la diferencia sexual que es posible ver como parte de la opresión anglo de la sociedad chicana.

Definitivamente, Moraga se auto-caracteriza como parte de una última generación chicana que se adhiere a conceptos anquilosados de la "tribu", para reivindicar nuevas perspectivas en las cuales la mujer y la mujer lesbiana tienen la capacidad renovadora de transmitir. Para Moraga, la propuesta es sencilla y, en última circunstancia, hace eco de lo que devendrá apotegma para el movimiento queer más allá de Aztlán: ¿cómo puede el individuo ser libre si su cuerpo no lo es? La alusión a Aztlán es crucial aquí, porque se trata del legendario origen geo-espiritual primero del máximo exponente indígena mexicano, el azteca, y también del hombre chicano. Sito en el vasto desierto del suroeste de USA (fundamentalmente el Desierto de Sonora) y a horcajadas de lo que hoy día es la tan controvertida frontera entre México y USA, Aztlán viene a ser para Moraga la maqueta de una re-formación queer para el chicano en el afán de librarse lo mismo de las represiones de la tradición hispana como de las opresiones de la sociedad anglo (y, nótese que en el proceso, Moraga se libera de un plumazo del elitismo del súper-blanco movimiento lesbigay que se está desempeñando "al lado" en Los Angeles, capital demográfica de los chicanos que no quiere tener nada que ver con los chicanos…).

Si bien el nacionalismo del Movimiento Chicano de los años 60, como ya queda dicho, estuvo propulsado por la voz masculina, fundamentada en el sexismo guerrero del mito de Aztlán, para ella como lesbiana el heterosexismo institucionalizado que destilaba impedía que nunca llegara a cobrar una coherente estrategia política nacional en la que las chicanas en general, las chicanas lesbianas en particular y sus

hermanos entre los chicanos gay pudieran ubicarse. De ahí que pueda afirmar en términos categóricos: "Chicanos are an occupied nation within a nation, and women and women's sexuality are occupied within Chicano nation" (Moraga, 150; Los chicanos son una nación ocupada dentro de una nación y las mujeres y la sexualidad de las mujeres están ocupadas dentro de la nación chicana).

Aunque el tono de Moraga suele ser fundamentalmente sobrio—¿no será que, en una primera instancia, el discurso de la mujer solo puede ser tomado en serio si remeda el de los hombres que ella pretende la legitimen?—donde se destaca la postura de Medusa es en la manera en que no se queda corta en dar de palos a las pretensiones masculinistas de los adustos voceros masculinos del movimiento.[4] Cita la canción "pues los hombres son muy malos / y lo que dan son puros palos" (Moraga 151) para no dejar títere con cabeza en el desmenuzamiento del sexismo homofóbico del Movimiento. Sintetiza así: "Twenty years later, they move into 'elderhood' without having seriously grappled with the fact that their leadership in El Movimiento was made posible by all those women who kept their 'plumas planchadas' at every political event" (Moraga 158; Después de veinte años, pasan a ser ancianos sin haberse jamás enfrentado con el hecho de que su liderazgo en El Movimiento era posible gracias a todas aquellas mujeres que les mantenían las 'plumas planchadas' en todos los eventos políticos). La alusión no es metafórica, porque los líderes a veces remachaban sus vínculos con los legendarios guerreros de Aztlán vistiendo las plumas de los pájaros sagrados de la cultura azteca. La imagen de las mujeres, prontas y en fila con las planchas eléctricas enchufadas, para quitarles las arrugas a las fálicas plumas, rayan en la ópera bufa.

A pesar de su pinta campechana, **tatiana de la tierra** (insistía en escribir su nombre en minúscula), la fundadora de la primera revista internacional de índole lésbico-latina, *Esto no tiene nombre* (Miami, 1991-94), se auto-caracterizaba como una guerrillera sáfica. Oriunda de Colombia, tenía un perfil activista prominente en muchas partes de Estados Unidos, pero en particular en Los Angeles, donde dejaba muy en claro que entendía que todas las mujeres son tortilleras y monjas y putas y madres y genios. Como figura cíber-Safo, tatiana se situaba en las coordenadas axiales del feminismo radical norteamericano y se valía de la enérgica imposición del binacionalismo, biculturalismo y bilingüismo que se oponían al feminismo "cortés", de corte clasemediero, urbano y blanco cuya evolución en la posguerra de Estados Unido había excluido sistemáticamente a las mujeres, a las mujeres de color y a las mujeres

lesbianas de cualquier tinte (ver comentarios de Mogrovejo y el estudio a fondo de Hill). La importancia de asumir una afirmada agresividad sin concesiones socioculturales se implantaba para las mujeres aglutinadas en torno a *Esto ni tiene nombre* como el único camino viable para tener una voz en lo que para ellas seguía siendo aplastantemente burgués (ver el poema bandera de tatiana, "Oda a las lesbianas desagradables").

Al dedicarse, en sus peripecias activistas a lo largo de la cartografía latina de Estados Unidos, en el al poder de su presencia personal, producía menos bibliografía creativa que alguien como Cherríe Moraga, quien ejemplifica el casi total compromiso con la literatura como fundamento expresivo. Sin embargo, la edición bilingüe (de formato reversible, como dos ediciones encuadernadas juntas), *For the Hard Ones: A Lesbian Phenomenology / Para las duras: una fenomenología lesbiana* (2002) confirma el imperativo del texto impreso como puente entre instancia e instancia activista. Tanto el título principal y el subtítulo no dejan de ser llamativos en cuanto al discurso semiótico-ideológico de la autora. Por un lado, el título principal subraya la ruptura definitiva con un feminismo "cortés" o conciliatorio en el que cierto paradigma místico del cuerpo suave y maleable de la mujer va a contrastar con la violencia filosa del cuerpo masculino. La persecución de un imaginario del cuerpo lesbiano como también duro, hecho de la piedra volcánica como los icónicos monolitos de culturas indígenas claves de las Américas (la diosa azteca Coatlicue, madre de la vida y de la muerte, viene a cuenta aquí), refuerza el tema de la guerrillera sáfica, cuya dureza no es en absoluto una mímica del vacío emocional (hetero)masculinista. Más bien se trata de la habilidad de la lesbiana de centrar sus poderes no solamente como un modelo para la mujer todavía supina ante la pujanza del hombre (tatiana las llama las "lesbianas muñecas"), sino al mismo tiempo su capacidad de contrarrestar dicha pujanza con la fuerza del lesbianismo sin ambages.

Parte del chiste aquí es que dicho lesbianismo "no tiene nombre," aseveración que nos remite, por un lado, a la homofobia en la que descansa el rechazar un fenómeno al negarle el estatus dignificante de tener nombre. Si el amor gay masculino tiene nombre, aunque no se atreve a decirlo, ni nombre tiene el lesbianismo, lo cual le atribuye la condición supremamente irónica de una invisibilidad que no por ello deja de ser acérrimamente violentada. Sin embargo, la invisibilidad del lesbianismo en el vocabulario sociosexual (hetero)masculinista le abre todo un abanico de posibilidades de construir su propia definición—o, sus propias definiciones—lo cual da sentido, entonces, a la expropiación de un vocablo tan fundamental para la metafísica sexista como lo es "fenomenología".

El doble juego de invisibilidad y marcación fenomenológica constituye el campo semántico en el que los postulados de tatiana se desplazan.

La lengua lo es todo para la lesbiana, según tatiana, lo cual legitima la necesidad de la producción textual en forma paralela con el activismo, digamos, callejero y guerrillero. Afirma:

> ¿por qué no admitir que la lengua es la mascota preferida de las lesbianas? con la lengua se dice: "te voy a comer todita mami", "preciosa, preciosa que te quiero diosa", "¿Y estas tetas las mandaste a hacer para mí" (de la tierra 37)

Aunque queda evidente que tatiana no subscribe la propuesta teórica de Monique Wittig de que la lesbiana no es una mujer, pues mantiene el binarismo sexual convencional, concediéndole a la lesbiana un espacio ontológico privilegiado, igual tatiana deja muy en claro que su decir se opone diametralmente a la discreción y a la modosidad convencionalmente femeninas. Esto se ve meridianamente cuando alega en forma medúsica: "Cada persona que ve una lesbiana queda marcada: la lesbiana deja la huella de su pie sobre las caras de la gente" (de la tierra 47). Más dura faena de la des-invisibilización lesbiana no puede haber…

Si Cherríe Moraga ejemplifica un compromiso convencional con la letra literaria para oponerse al grado cero de la escritura (hetero) masculinista y si tatiana de la tierra se fundamenta en un enérgico activismo corporal que da cabida a la síntesis de proclamas verbales, **Juana María Rodríguez** señala la creciente incursión de la chicana en los recintos académicos donde la teorización socioantropológica proporciona parámetros intelectuales para el análisis de la experiencia USA-latina.[5] Tal apropiación, relativamente reciente en Estado Unidos—por lo menos en comparación con la presencia de más larga data de la mujer en la academia argentina—podría hacer surgir dudas en cuanto a la conveniencia de que la mujer, desde su oposición a las instituciones patriarcales, proponga competir con la arraigada voz masculina que parte de los albores del Movimiento Chicano de los años 60. Sin embargo, la postura de estas investigadoras y académicas es lapidaria: obligar que el discurso oficialista—por lo menos en sus dimensiones universitarias—permita el mismo grado de articulación conceptual que como norma institucional se les viene concediendo a los hombres.

De ahí que Rodríguez (de origen cubano cuya fecha de nacimiento no se ha podido constatar) configure su primer libro *Queer Latinidad: Identity Practices, Discursive Spaces* (Latinidad queer: prácticas

de identidad, espacios discursivos) como imbricado primero que nada en una escritura femenina que no es un suplemento al lenguaje (hetero) masculinista, sino como un universo semiótico alternativo. Como si la sesgada imagen de la carnosa papaya que adorna la tapa del libro no fuera suficiente, Rodríguez deja muy en claro por qué lado apunta su expresión lingüística, cuyo principio rector de la ambigüedad se yuxtapone raigalmente a la sobria precisión a la que aspiran las ciencias humanas hegemónicas:

> Do not believe everything I say. I am learning to feel at ease with ambiguity. Most of this text is not imaginative fiction, but it is a product of my critical imagination. […] This text is about language games and their consequences, the reality and the fictiveness of stories and storytellers. It is not about truth but about representations, not about inscription but about interpretations.[6] (Rodríguez, *Queer Latinidad* 2)

Si semejante afirmación no es precisamente un acto de risa, es definitivamente risible para el lector académico que pretende buscar el peso de la evidencia objetiva para respaldar en forma legítima los análisis sociales. Queda evidente que los protocolos científicos de Rodríguez no procuran ni la acomodación ni la asimilación al discurso académicamente hegemónico.

Hasta acá, nada que sea en realidad una gran novedad. Ante, por un lado, la proliferación de las voces de otros sujetos sociales en la academia norteamericana y, por otro lado, la hasta ahora predominancia de las mujeres en campos de estudio que otrora eran herméticamente masculinos, ya no nos inquieta demasiado, especialmente en una sociedad en la que una primacía intelectual apenas se tolera.

Donde se elevan las apuestas, sin embargo, es cuando el discurso de Rodríguez realiza un corte lateral, para encararse en forma desafiante con las premisas dominantes de hasta las mujeres en el campo de las relaciones afectivas y, más precisamente, homoafectivas. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings* (Futuros sexuales, gestos queer, y otro anhelos de latinas; 2014) constituye un enérgico planteo agresivo frente a la predominancia del modelo burgués dominante para la conquista de los derechos no heterosexuales en Estados Unidos. Partiendo de la premisa de que, tanto en el discurso público como en los estamentos académicos, ha llegado a prevalecer una norma de conducta afectiva tendiente a demostrar que los gays (y por extensión implícita y hegemónicamente impuesta, las lesbianas) son buenos vecinos que solo aspiran alcanzar el buen camino de la 'American way of life' como

cualesquiera otros, Rodríguez persigue una constelación de temas que desafían sistemáticamente la reduplicación imperiosa del heterosexismo en las relaciones queer, comenzando por la liberación de la pareja nuclear como el sitio privilegiado del amor, del deseo y de la realización personal. Justo al perseguir múltiples alternativas para el gesto queer y múltiples instancias de la realización del anhelo erótico, Rodríguez le presenta al lector una radiografía de temas algunos de los cuales—según las leyes a veces muy contradictorias en Estados Unidos (hay que recordar que la "higiene social" corre por la cuenta de 50 constituciones estatales y más de cincuenta códigos legales)—rayan en la indecencia si no en la abierta ilegalidad, como la tan mentada ansiedad del amor intergeneracional y las incertidumbres referentes a la legitimidad de la pornografía como libre expresión.

Si bien Rodríguez no tiene pelos en la lengua para profundizar en temas muy peligrosos para la políticamente cómoda norma del aburguesamiento sexual, aprieta las clavijas cuando queda evidente que la mujer USA-latina emerge como privilegiado sujeto social para manifestar a través de su cuerpo y de su palabra las presiones contestatarias que la autora detalla:

> Through the flesh of our bodies, where the corporal legacies of serial colonialism, enslavement, migration, and exile copulate, we are invited to create our selective mythologies of racial origins, producing ancestral narratives to suit our ethnic investments, even as the twisted tangles of our hair or the memories of our tongues reveal other stories we prefer not to tell.[7] (Rodríguez, *Sexual Futures* 139)

Semejante decir delirante, con una alusión directa a la réplica medusiana, es contundente no solo por la vanguardia que representa hablar desde el cuerpo de la mujer, sino por el empleo de la nada humilde fórmula retórica, anatema para el discurso científico, de arrogarse el derecho, sin embargo, de no decir lo que se podría decir. Definitivamente, un caso de la que ríe última…

Notas

[1] La tierra sigue como el punto base para toda acción radical. […] Para las mujeres, las lesbianas y los hombres gay, la tierras es esa masa física llamada nuestros cuerpos. A lo largo de las América, todas estas "tierras" siguen ocupadas por un Estados Unidos anglocéntrico, patriarcal, imperialista).

[2] Las revisiones feministas del mito de la Medusa [que Freud veía como una figura de la hembra castradora] han tenido éxito en desestabilizar su centro en lo masculino. En muchos círculos feministas, Medusa ha venido a ser un vehículo para expresar la posición de mujeres que luchan contra la subyugación patriarcal).

[3] Es precisamente en sus señeros textos teatrales donde Moraga más se explaya sobre la importancia de ser uan chicana lesbiana/una lesbiana chicana (véase Foster). Ver también las sínesis de Jiménez y de Negrón-Muntaner de los aportes fundamentales de Moraga a la cultura lesbiana.

[4] De más está decir que la figura de la Medusa alude fundamentalmente a la famosa disquisición, "La risa de la Medusa" (1975) de Hélène Cixous sobre la eficacia de la misma como gesto de resistencia a las pretensiones y el "sabiondismo" del discurso masculinista, patriarcal y heterosexista. Escrito originalmente en inglés, cito la traducción al inglés, que es la versión que habrán leído las teóricas chicanas.

[5] Es de lamentar que hasta la fecha no hay estudios críticos sobre los textos de Rodríguez.

[6] No se crean todo lo que digo. Estoy aprendiendo a sentirme a gusto con la ambigüedad. La mayoría de este texto no es de ficción imaginaria, pero sí es un producto de mi imaginación crítica. […] Este texto versa sobre los juegos lingüísticos y sus consecuencias, la realidad y la ficticidad de narraciones y narradores. No es cuestión de la verdad sino de las representaciones, no de la inscripción sino de las interpretaciones.

[7] Mediante la carne de nuestros cuerpos, donde copulan los legados corporales del colonialismo en serie, la esclavización, la migración y el exilio, se nos conmina a crear nuestras selectivas mitologías de orígenes raciales, al mismo tiempo que los despeinados enredos de nuestro cabello o las memorias de nuestras lenguas revelan otras historias que preferimos no contar.)

Obras citadas

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991. 334-49.

de la tierra, tatiana. *For the Hard Ones: A Lesbian Phenomenology / Paras las duras: una fenomenología lesbiana*. San Diego: Calaca Press; Buffalo: Chibcha Press, 2002.

—. "Oda a las lesbianas desagradables" [de su colección *Píntame una mujer peligrosa* (2005)]. En "Tortilleras malhabladas" Internet, accedido 11/8/2017.

Foster, David William. "El lesbianismo multidimensional: conflicto lingüístico, conflicto cultural y conflicto sexual en Giving up the Ghost; teatro in two acts de Cherríe Moraga". *XVIII Simposio de Historia y Antropología de Sonora.*

Hermosillo, Son.: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Sonora, 1994. 2.331-40.

Hill, Kirsten. "The Clique of Spike-heeled Shoes: Language, Fashion and Identity in the Texts of tatiana de la tierra and Alice Kaplan" *Strategies* 12.1 (1999): 51-59.

Jerinic, Maria. "Medusa". *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. Ed. Elizabeth Kowaleski-Wallace. New York: Garland Publishing, 1997. 259.

Jiménez, Karleen Pendleton. "Cherríe Moraga." *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*. Ed. Bonnie Zimmerman. New York: Garland Publishing, 2000. 511-13.

Mogrovejo, Norma. "Mi nombre es Tatiana de la Tierra y tengo una gorda panocha". Blogspot, accedido 4/3/2017.

Moraga, Cherríe. "Queer Aztlán: The Reformation of Chicano Tribe". *The Last Generation: Prose & Poetry*. Boston: South End Press, 1993. 145-74.

Negrón-Muntaner, Frances. "Cherríe Moraga". *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook.* Ed. David William Foster. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994. 254-62.

Rodríguez, Juana María. *Queer Latinidad: Identity Practices, Discursive Spaces.* New York: New York University Press, 2003.

—. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings.* New York: New York University Press, 2014.

De anti-cuentos de hadas y Cenicientas sin reino: globalización y feminismo en *Princesas* de Fernando León de Aranoa

María García Puente
California State University, San Bernardino

Interpretada por cierto sector de la crítica como la tercera entrega de la llamada "trilogía de los desfavorecidos" (Echart 93) tras las celebradas *Barrio* (1998) y *Los lunes al sol* (2002), *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa está considerada como una de las películas "clave para comprender el cine español del nuevo milenio" (Quintana 256). Siguiendo la estela de sus anteriores proyectos, en los que se retrataban, respectivamente, las privaciones y anhelos de los jóvenes de un deprimido barrio en el extrarradio de la capital, y las miserias de los parados de los astilleros de Gijón, en este, su tercer largometraje, Fernando León de Aranoa se interna en el universo de la prostitución—nacional y extranjera—para narrar la historia de amistad de dos mujeres: la española Caye (Candela Peña) y la dominicana Zulema (Micaela Nevárez). Debido al singular planteamiento estético de la propuesta, donde realismo y fantasía se conjugan de manera armónica, y a la pretendida—aunque cuestionada—voluntad de denuncia de su director, lejos de generar consenso, *Princesas* ha dado pie a un amplio abanico de interpretaciones, polarizadas fundamentalmente en dos posiciones encontradas. Por un lado, no han faltado las voces que han criticado la cita por perpetuar una "visión romantizada" de la prostitución (Peris

---

María García Puente (Ph.D. University of Kansas) es Assistant Professor de español en la Universidad Estatal de California en San Bernardino, donde imparte cursos de literatura, cultura y cine hispanos a nivel graduado y subgraduado. Su principal área de investigación es la literatura y cine peninsular contemporáneos, con especial énfasis en las reescrituras de cuentos de hadas, los estudios de género y el cine gallego. Asimismo, forma parte del equipo colaborador del proyecto de humanidades digitales, *Gynocine: A History of Spanish Women's Cinema*, dirigido por la Dra.Barbara Zecchi. Su última publicación, sobre una reescritura fílmica de cuentos de hadas dominicana, aparece incluida en el volumen *La gran pantalla dominicana. Miradas críticas al cine actual* (2017), editado por Patricia Tomé y Adriana Tolentino.

Peris 200) e incidir en representaciones sesgadas y estereotipadas del otro colonial (Argote), llegándose incluso a afirmar que funciona como un "espejo ficticio que proyecta ante el espectador el rechazo xenófobo" del extranjero (Corbalán 197). Frente a dichas lecturas, no obstante, ha habido también quien ha ensalzado el filme por precisamente lo contrario: enfatizar los efectos positivos del contacto transcultural (Pérez 105), desarrollando así un "lenguaje de reciprocidad" entre nacionales e ilegales (Van Liew 450), hasta el punto de supuestamente proponer "la construcción de una nueva hispanidad, multicultural e inclusiva" (Ortúzar-Young 192). Con el fin de contribuir productivamente al debate en curso en torno a la película, en el presente ensayo propongo reevaluar el alcance del mensaje crítico de *Princesas* a la luz del revelador diálogo intertextual que esta establece con el género del cuento de hadas y, en particular, con el estudio crítico de la narrativa clásica de "La Cenicienta".[1]

Princesas se enclava dentro de la tendencia del realismo social (Thibaudeau) y, más concretamente, en el género de la marginalidad social del cine español (Feenstra 205). El propio León de Aranoa reconoce explícitamente esta influencia en varias entrevistas y en el guión de la película, donde enfatiza el vasto trabajo de investigación realizado entrevistando a prostitutas y las organizaciones que luchan por sus derechos, con el objetivo de componer una película con detalles auténticos y articulada "desde la mirada de las chicas" (136). Para lograr una mayor impresión de realidad, el director optó por rodar varias escenas, en las que se mostraban los acelerados trayectos de las protagonistas por Madrid, cámara en mano, imitando el estilo documental. Además, la impronta naturalista del filme se evidencia igualmente en la cuidada composición visual y el montaje de la historia, grabada en interiores y exteriores naturales de los madrileños barrios de Tetuán, Entrevías y La Elipa (Carty 129). Con todo, como señala de modo unívoco el título que da nombre al filme, *Princesas*, entreverado con esta historia de tintes realistas, se incluye un discurso de intenso lirismo sobre el mundo fantástico de las princesas que confiere a la película una dimensión poético-figurativa. Para Ángel Quintana, dicho tono intimista y poético mitiga la referida voluntad de realismo social de la propuesta, hasta el punto de reformularla en un "realismo tímido" (254), que en su opinión, despolitiza la reflexión sobre "un mundo marginal—la prostitución—que en vez de ser contemplado frontalmente es construido a partir de los mecanismos clásicos del guión" (251). No obstante, pienso, como Jorge Pérez, que este aspecto no resta necesariamente efectividad al comentario crítico de la película sino que lo matiza (107) y, a mi entender, incluso lo enriquece, pudiéndose interpretar

el marco de fábula en el que se inscribe la trama como un recurso que abre la puerta a una lectura del filme como una reescritura feminista de cuento de hadas que enfatiza la realidad de sufrimiento y desolación en la que viven estas mujeres.

En efecto, esta no es la primera ocasión en la que León de Aranoa se sirve productivamente del universo mágico de los mitos y los cuentos de hadas para dotar de matices a sus historias de cotidianidad. En su primer cortometraje, *Sirenas* (1994), ya se inspiró abiertamente en un episodio mítico, el de Ulises y las sirenas que recoge Homero en la *Odisea*, y en menor medida, en el relato de "La Sirenita" de Hans Christian Andersen, para plasmar el despertar sexual de su joven protagonista (Daniel Guzmán). Al igual que el héroe de la mitología griega, quien está a punto de sucumbir al hipnotizador canto de las sirenas que habitan la isla de Artemisa, en *Sirenas*, el personaje protagónico experimenta una irresistible atracción por las prostitutas que recorren su vecindario ofreciéndole sus servicios sexuales. En relación a este, su debut en la realización, León de Aranoa declaró en una entrevista que se trataba de una historia "que habla de cómo la fantasía y la ensoñación inmovilizan y explican la realidad" ("Espacio abierto"). Dicha reflexión metanarrativa sobre el poder iluminador de la fantasía en nuestras vidas es, como demostraré, también extrapolable a *Princesas* y enlaza de modo manifiesto con la función alegórica de los mitos y cuentos de hadas como relatos que confieren sentido a la experiencia humana, y de la que deriva su uso moderno como agentes socializadores y adoctrinadores.

Pese a lo dicho, sería erróneo afirmar que *Princesas* representa un caso aislado o exclusivo del 'sello León de Aranoa'. La historia de Caye y Zulema forma parte de un nutrido corpus de películas españolas—entre las que figuran otras reescrituras de corte feminista como *Hable con ella* (2002) de Pedo Almodóvar, *Te doy mis ojos* (2003) de Icíar Bollaín, *Frágil* (2004) de Juanma Bajo Ulloa, *Yo soy la Juani* (2006) de Bigas Luna, *Camino* (2008) de Javier Fesser, *Ali* (2013) de Paco Baños, y más recientemente, *María (y los demás)* (2016) de Nely Reguera—que participan de lo que Jack Zipes califica como el "tsunami" global del cuento de hadas en el siglo XXI ("The Great" 1). A mi juicio, este nuevo *boom* de apropiaciones feministas de los cuentos de hadas en España no puede explicarse como un mero efecto colateral de la tendencia revisionista generalizada y global que inauguró el tercer milenio sino que es producto y reflejo de las particulares circunstancias socioeconómicas y políticas del contexto sociocultural del que emanan. Estas recreaciones fílmicas transmiten de modo recurrente una patente ansiedad e incertidumbre con respecto a la

situación de la mujer española, cuyo desapoderamiento (sexual, laboral, creativo, etc.) contrasta manifiestamente con las optimistas expectativas de paridad proyectadas en las primeras décadas de democracia en España (Cruz y Zecchi 23-24). Por consiguiente, en lugar de adherirse a las directrices despolitizadas y escapistas del grueso de versiones mediatizadas por la industria comercial anglosajona (Zipes, *Breaking*), las nuevas revisiones feministas peninsulares del tercer milenio—de las que *Princesas* constituye un ejemplo paradigmático—funcionan como espejos concienciadores que nos obligan a confrontar los aspectos más crudos de la realidad con el fin de operar un cambio social.

En *Princesas* la elección del ámbito marginal de la prostitución como centro de la mirada resulta particularmente acertada ya que le permite a León de Aranoa denunciar al mismo tiempo cuestiones de explotación económica y discriminación así como conflictos de género, haciéndose eco de un fenómeno socioeconómico perceptible a escala global, la denominada feminización de la pobreza, que describe el progresivo "crecimiento de la pobreza en mayor medida entre la población femenina que entre la masculina" (Gregorio 17). Los datos hablan por sí solos: de acuerdo con las Naciones Unidas "la mayoría de los 1500 millones de personas que viven con 1 dólar o menos al día son mujeres … y en todo el mundo, las mujeres ganan como promedio un poco más del 50% de lo que ganan los hombres" ("Feminización").[2] Según los economistas, la comprensión de este complejo fenómeno pasa por su circunscripción en el contexto más amplio de la globalización económica, que ha motivado lo que se ha dado en llamar un "proceso de doble feminización" del empleo (Castaño 46), con la incorporación masiva de mujeres a "flexi-trabajos" (Castells 53) de poca cualificación y el empeoramiento generalizado de las condiciones laborales para los trabajadores. Además, el desigual impacto de la globalización en las economías mundiales está contribuyendo a aumentar indefectiblemente las diferencias entre los países pobres y ricos (Ribero 12), impulsando con ello el aumento de movimientos migratorios, cuyas repercusiones negativas, como se refleja claramente en la cinta, sufren las mujeres de modo más fehaciente, pasando a ocupar los escalafones sociales más bajos en los países de acogida (Escrivá 217).[3]

Para armar su retrato crítico de la realidad y lograr estimular la reflexión del espectador en torno a los perniciosos efectos socio-económicos de la globalización y la situación de desventaja de la mujer, León de Aranoa recurre en su reescritura a una poética del desencanto y, en particular, al uso creativo de un subgénero del cuento de hadas de gran

poder deconstructor: el anti-cuento de hadas. Según señala Wolfgang Mieder, dicho molde narrativo, todavía relativamente infraestudiado, se desmarca de los relatos clásicos del género por exhibir un marcado cariz trágico o inconcluso (50). Este hecho no quiere decir necesariamente que el anti-cuento de hadas suponga una mera negación del paradigma narrativo tradicional. Como ilustraré a través de mi lectura crítica de *Princesas*, el antagonismo de este subgénero emana de su potencial para la deconstrucción y se articula según una compleja relación de complementariedad con respecto a los patrones y rasgos del cuento de hadas clásico: optimismo/pesimismo, fantasía/realidad, pedagógico/antipedagógico, patriarcal/feminista, moralidad maniquea/ambigüedad, etc. (McAra y Calvin 3). Con este objetivo en mente, comenzaré mi análisis justificando la reconceptualización de Princesas como reescritura feminista de cuento de hadas, para a continuación indagar en tres de sus características distintivas: la presentación de unas heroínas con agencialidad limitada, la celebración de la solidaridad femenina como modo de resistencia alternativo y la problematización del final feliz.

Princesas se puede concebir como una rescritura híbrida de cuento de hadas que por su carácter "openly intertextual and stereophonic" coincide con lo que Elizabeth Harries define como "complex fairy tale" (17).[4] Efectivamente, son varios los cuentos de hadas populares que dejan entrever su impronta en la materia dramatizada de la película. Un referente directo es sin duda "Caperucita Roja" de Charles Perrault, donde el recinto madrileño de la Casa de Campo hace las veces de peligroso bosque encantado habitado por lobos feroces—los clientes del mercado del sexo—en busca de presas fáciles—las prostitutas extranjeras. Igualmente, el clásico de Andersen "La Princesa y el guisante", y en particular, la hiperbólica caracterización de las princesas que contiene se reproduce parcialmente en la disquisición de Cayetana sobre estos seres, de quien afirma que son extremadamente delicados y alterables, "tan sensibles, que notan la rotación de la tierra" y enferman, como Zulema, lejos de sus reinos.

No obstante, frente a las referencias mencionadas, a nivel temático, el relato de "La Cenicienta" se erige sin duda como el intertexto prevalente en *Princesas*, ya que narra en esencia la historia de una joven que, al igual que las prostitutas de León de Aranoa, "uses her beauty to gain material success at the expense of other women" (Stone 136). El complejo símbolo de las cenizas que cubren a la protagonista en la narrativa clásica, cuyos varios significados analizó Bruno Bettelheim, corroboran la validez de dicha conexión al poner énfasis en la experiencia

común de sufrimiento y vejación que comparten estas princesas (*Uses* 253). Dicho correlato intertextual se constata asimismo claramente en las llamativas coincidencias que evidencia el filme de León de Aranoa con la adaptación clásica de Disney, *Cinderella* (1950),—basada a su vez en el texto de Perrault—y su posterior remake, *Pretty Woman* (1990) de Garry Marshall, en sus escenas introductorias del personaje principal.[5] En la versión animada de los estudios Disney se pone énfasis desde el principio en la tendencia a la ensoñación e indolencia de la joven protagonista, presentándola directamente en la cama despedazándose lentamente tras el sueño de la noche y molesta con los animales que intentan interrumpir sus fantasías, mientras una voz en *off* nos anuncia que "algún día todos sus hermosos sueños se verían realizados". Por otra parte, la primera aparición de Vivian (Julia Roberts) en *Pretty Woman* recuerda a la anterior al mostrarla igualmente levantándose de la cama, esta vez de noche, como corresponde a su condición de prostituta, para comenzar su día laboral en Hollywood Boulevard. Tras retratarla brevemente acicalándose para sus clientes, la cámara acompaña a la heroína en su trayecto callejero hasta su puesto de trabajo, momento en el que se apaga la música y se percibe una voz en *off* que proclama: "Todo el mundo que viene a Hollywood tiene un sueño. ¿Cuál es tu sueño?"

En *Princesas* acontece una escena de presentación que se asemeja mucho a las anteriormente descritas, en la que se muestra a la protagonista, Cayetana/Cenicienta, durmiendo plácidamente en su habitación hasta que su sueño es interrumpido por una llamada de móvil. Al igual que su homóloga en la versión de Disney, se observa un intento deliberado por retratar a Caye como una joven soñadora—como sugiere el adorno colgante de mediaslunas que capta con un plano en detalle la cámara al principio de la escena—y algo aniñada, ya que continúa utilizando sus peluches de la infancia como decoración doméstica. No obstante, la versión de León de Aranoa se desvía de sus predecesoras al evitar explotar el recurso de la voz en *off* y sustituirla en cambio por una canción de fondo, "5 razones" de Manu Chao, que comunica un mensaje contrario al esperado. En lugar de hacerse hincapié en un futuro esperanzador donde los sueños se pueden hacer realidad, la canción enfatiza el sufrido presente de la princesa protagonista en el que "se fuerza la máquina, de noche y de día", anticipando con ello una subversión del final feliz del cuento de hadas tradicional. De hecho, resulta significativo que no sea realmente esta la escena inicial en la que se nos introduce a Caye—aunque sí la que sigue al anuncio del título de la película—, sino que conozcamos por primera vez a la heroína directamente en su faceta de prostituta, montada en un taxi para acudir a un servicio sexual.

El hondo contraste entre la realidad y el deseo que mueve a los personajes de León de Aranoa a recurrir "a la fantasía para embellecer la realidad, salirse del presente y refugiarse en un hipotético futuro" (Echart 99), funciona como tema común unificador de las tres entregas que componen la "trilogía de los desfavorecidos", aunque a mi parecer, es en esta última donde la referida disonancia se muestra de modo más manifiesto. Uno de los símbolos que subraya dicha oposición de forma reiterada en el transcurso de la película es precisamente la cama, que asume una doble función en la vida de las princesas protagonistas: como espacio primario donde proveen sus servicios sexuales, por un lado, y reducto de la niñez y la fantasía, por otro. La cuidadosa composición espacial y el decorado de la escena introductoria anteriormente comentada ilustra con claridad esta ambivalencia, al mostrarnos el adorno de mediaslunas que custodia el cuatro de Caye y a continuación su cama, flanqueada, a un lado, por un peluche y, al otro, por un bote de lubricante vaginal. Son varios los momentos en la cinta en los que se incide de modo explícito, visual y verbalmente, en el retrato de la cama como *locus* de violencia y degradación; por ejemplo, en el episodio tras la agresión final a Zulema, en el que la cámara se detiene por unos instantes sobre las manchas de sangre que salpican las sábanas, o cuando el dominicano que comparte piso con esta le ruega que puesto que "se coge diez machos al día" tenga la consideración de cambiar la ropa de cama. La asociación binómica cama-sexo se ha introducido y fosilizado en la mente de las protagonistas hasta tal punto que la reacción instintiva de Caye tras mantener por primera vez relaciones con su novio, el potencial 'príncipe azul' de la historia, es la de vestirse y marcharse, incapaz de disociar amor y sexo, los sueños y la realidad.

Asimismo, sintomática de esta pertenencia simultánea a dos mundos es la doble identidad, Caye/Lima, que asume la protagonista del filme en un intento por compartimentalizar su existencia como princesa y prostituta, separando con ello su actividad laboral de ciertos ámbitos de su vida cotidiana como estrategia para eludir la estigmatización social (Juliano 72). Consciente de las repercusiones que tendría revelar toda la verdad sobre su oficio, en un discurso fantasioso que pone de relieve su capacidad para la ensoñación, Caye le confiesa a su novio que, cual si fuera una superheroína, posee una "personalidad secreta"—Lima—que le otorga superpoderes mediante los cuales puede hacer a las personas volar—tener un orgasmo. A pesar de sus esfuerzos, sin embargo, la anhelada delimitación identitaria princesa/prostituta de Cayetana se torna completamente inviable en la película. Tanto es así que, como

sugiere Manu Chao en el tema principal de la cinta, "Me llaman Calle", en el mismo nombre de *Caye*, apócope de *Cayetana* y homónimo de *calle*, se hallan presentes ambas personalidades: "…me llaman puta, también princesa, me llaman calle…", reza un fragmento de la letra.[6]

El móvil de tono insistente y machacón que Cayetana está condenada a portar las veinticuatro horas del día, incluso durante las veladas románticas que mantiene con su novio, Manuel (Luis Callejo), simboliza la esclavitud de su profesión, de la cual le resulta imposible escapar. Con esta concepción del móvil como elemento que encadena a la heroína a la realidad, recordándole en todo momento su condición de prostituta y obligándola a confrontarla, León de Aranoa subvierte radicalmente la convención tradicional de la varita mágica del cuento de "La Cenicienta", que materializaba los deseos de quien la portara, presentando en su lugar una 'anti-varita' o reverso del artilugio clásico. Varita y móvil comparten, curiosamente, una apariencia fálica común, que dependiendo del caso da pie a lecturas contradictorias. Así, mientras que en la narrativa clásica la varita mágica ha sido interpretada desde la teoría psicoanalítica como un objeto positivo que simboliza la envidia femenina del pene (Rubenstein 123)—especialmente en el contexto de la versión de los hermanos Grimm, en la que aparece asociada al padre de Cenicienta—, en *Princesas* el móvil exhibe connotaciones negativas que ponen de relieve la violencia y explotación sexual a la que están sometidas sus portadoras. Hay un momento en la película en el que se hace deliberadamente hincapié en esta idea a través de una escena en la que Zulema es víctima de una violación simbólica en la que su móvil, capturado de perfil con un plano en detalle, avanza lentamente en modo vibrador sobre una mesita entretanto que la figura desnuda de la dominicana—y en particular sus nalgas—se superponen a la imagen.

Otra de las divergencias que se constatan entre el discurso clásico de "La Cenicienta" y la reescritura fílmica de León de Aranoa concierne precisamente a los dispares retratos que ofrecen de sus protagonistas, Cenicienta y Caye, en relación a la noción de agencialidad. En su comentario sobre la versión clásica de "La Cenicienta" de Perrault, Zipes destaca la caracterización de la heroína como la encarnación ideal de la "femme civilisée" (*Fairy* 25). Este es el prototipo por excelencia de la mujer casadera, entre cuyos atributos se distinguen la dulzura, la diligencia, la sumisión y la pasividad, indispensables para alcanzar con éxito sus aspiraciones matrimoniales. A diferencia de su predecesora, empero, entre los objetivos vitales de Caye el altar no ocupa un lugar predominante ya que, como le confiesa esta a Zulema, no desea "ni flores,

ni anillos" sino encontrar un compañero, "alguien que [simplemente la] espere a la salida del trabajo". La actitud descrita confirma un cierto afán de agencialidad por parte de la joven que viene igualmente a enfatizar su autoidentificación como superheroína, cuya misión es proteger a los demás, salvando al prójimo—entre ellos, a su novio—(sujeto agente), en lugar de esperar a ser salvada (sujeto paciente) como en el cuento clásico. Este ideal la impulsa precisamente a adoptar el rol de protectora de Zulema, a quien acompaña como 'escolta' a uno de sus encuentros con su abusador, y a quien llega incluso librar en una ocasión de ser descubierta y detenida por la policía.

Con todo, el estatus socio-económico de la protagonista impone serias cortapisas a su capacidad real de agencia, forzándola a ejercer una profesión, la prostitución, que más que un estadio temporal en su vida, como ella prefiere considerarlo, se extiende a lo largo del filme como su única salida económica posible. *Princesas* refleja así la polarización del mercado laboral globalizado de los países desarrollados, en el que los hombres—como confirma el puesto de informático de Manuel—tienden a asumir los empleos de alta cualificación asociados con la tecnología y la información mientras que las mujeres, debido a su baja capacitación, se ven abocadas al desempeño de flexi-trabajos en el sector servicios con alta contingencia de paro (Castaño 35) o, como es el caso de las protagonistas, a ejercer la prostitución como modo de subsistencia. Y es que la de Caye y Zulema es la realidad de miles de mujeres en España que se ven forzadas a hacer la calle o trabajar en clubs de alterne hasta poder encontrar—para las inmigrantes ilegales como Zulema, previa regularización de su situación—un puesto mediocre socialmente aceptado, citando a Caye, "de lo que sea".

Las restricciones en la agencialidad de la heroína de *Princesas* se dejan asimismo entrever a nivel discursivo y de enfoque visual en la subversión parcial de la convención tradicional del cuento de hadas clásico en el que se silencia literalmente a la princesa para acentuar su pasividad. En las conclusiones de su estudio sobre la incidencia, distribución y presentación del estilo directo en las tres versiones del relato de "La Cenicienta" firmadas por los hermanos Grimm, Ruth Bottingheimer constata la atribución de la mayoría de las intervenciones en estilo directo a los personajes masculinos, y en una menor medida, a las antagonistas de la heroína—la madrastra y sus hijas—, corroborando con ello la existencia de una perfecta correlación palabra/poder en el cuento tradicional que transmite "a skewed view of the sexes" (70). En su reescritura fílmica, León de Aranoa demuestra una cierta ambigüedad con respecto a esta

tendencia. Por una parte, resulta llamativo que sea precisamente Caye quien nos dé a conocer el discurso de los cuentos de hadas en la película y que se incluya como tema principal de la misma una canción, "Me llaman Calle", en la que se le 'otorgue voz' al personaje, permitiéndosele relatar en estilo directo y de primera mano los avatares de su existencia. Con todo, tras este supuesto empoderamiento de la protagonista se esconde en realidad un acto de represión o, como mínimo, subordinación. No hay que olvidar que es ciertamente un hombre, Manu Chao, compositor del tema principal, el que pone en último término voz a la melodía y en su discurso fantástico Caye no alcanza a imponer una perspectiva femenina del todo contestataria, sino que termina por reproducir parcialmente algunas de las convenciones clásicas del cuento de hadas, como la que alude a la extrema fragilidad de las princesas.

Por otro lado, en el plano visual, la parcialidad de la agencialidad de Cayetana se mantiene, al identificarse la cámara con una multiplicidad de miradas, en las que esta ocupa indistintamente, dependiendo del momento, las posiciones de sujeto u objeto. La primera de las escenas que acontecen en la peluquería de Gloria, en la que varias prostitutas españolas—entre las que se incluye Caye—observan con detenimiento a través de un ventanal los cuerpos de sus rivales extranjeras mientras pronuncian comentarios despectivos sobre su apariencia, supone la subversión de la convención del cine clásico de Hollywood que presenta típicamente al hombre como sujeto agente, en control de la mirada, y a la mujer como mera imagen/objeto de deseo masculino (Mulvey 27). Pese a lo dicho, concuerdo también con la crítica Juana Luna Freire cuando afirma que la película incluye algunas escenas problemáticas en las que se erotiza el cuerpo femenino para disfrute gratuito del espectador masculino (29). Un claro ejemplo de esta erotización fetichista es la escena del despertar de Cayetana, en la que esta, cubierta únicamente por una camiseta, exhibe su desnudez mientras arregla su casa, poniendo de tal modo en entredicho la declarada intención del director de mostrar la realidad "desde la mirada de las chicas" (León de Aranoa 136).

Lo anteriormente expuesto encuentra asimismo continuidad a nivel espacial, en la presentación de Caye y Zulema como individuos itinerantes en constante movimiento. Aun cuando este retrato parezca sugerir un avance sobre el modelo de feminidad estática/pasiva del relato clásico de "La Cenicienta", pone también de relieve el sentido de no pertenencia que marca la existencia de estas mujeres, víctimas del rechazo y marginalización del conjunto de la sociedad. Efectivamente, la estigmatización del colectivo de la prostitución—que debido a su profesión

se tiende a asociar con la criminalidad—se traduce con frecuencia en una marginalización no solo social sino también geográfica (Luna Freire 24). Dicha marginación espacial se refleja en la cinta principalmente en relación a Zulema y al resto de las prostitutas extranjeras, quienes a diferencia de sus homólogas españolas, *callgirls*, se ven obligadas a hacer la calle, ejerciendo su profesión en lugares como la Casa de Campo, un recinto limitado y excluido del núcleo urbano. Además, en el caso de Zulema, aunque su decisión de emigrar a España y su regreso voluntario a la República Dominicana evidencien una cierta agencialidad del personaje, proyectada en el plano espacial, esta se ve gravemente restringida por su condición de ilegal en el país, la cual la obliga a reducir su localización por temor a ser descubierta y, con ello, deportada por la policía.

En el relato clásico, el maltrato del que es objeto Cenicienta resulta rechazable debido en parte a la elevada calidad moral y, muy especialmente, a la agraciada presencia física de la víctima. En relación al tema de la belleza, la actitud de las Cenicientas de *Princesas* se revela ambigua, observándose una evolución a lo largo del filme que las distancia progresivamente del arquetipo de la 'hermosa coqueta', encarnado por la heroína clásica, hasta su rechazo final. Según Carolina Fernández Rodríguez, la figura de la hermosa coqueta supone una reinterpretación del ya comentado ideal de la "femme civilisée", ya que define un tipo de mujer interesada que, bajo su virtuosa apariencia, esconde el propósito de conseguir el mejor partido matrimonial, para lo cual no duda en emplear su belleza como arma de seducción (95). Como bien advierte esta crítica, la necesidad de revisar dicho arquetipo desde la reescritura feminista deriva de las problemáticas implicaciones a las que da lugar, al presentar el matrimonio como la única posibilidad de autorrealización personal para la mujer, promover aptitudes de rivalidad femenina y basarse en una concepción de belleza canónica, supuestamente universal, y definida por y para el hombre (97).

Como ya comenté con anterioridad, *Princesas* introduce un obvio avance con respecto a la versión clásica de "La Cenicienta", retratando a unas protagonistas para las que el matrimonio no se perfila como la meta vital a alcanzar o ni siquiera una opción deseable para ascender en la escala social. Con todo, aun divergiendo del cuento clásico en su representación tradicional de la competencia femenina como conducta ligada al interés romántico, el largometraje de León de Aranoa registra igualmente la incidencia de comportamientos antagónicos entre mujeres, motivados en este caso por la competencia en el mercado del sexo. Según explica Andrea Dworkin, en este ámbito prevalece el modelo

tradicional de belleza como atributo ligado al poder, cuya posesión suscita la envidia ajena, otorgando "male admiration, male alliance, male devotion" (36). Dicha concepción justifica la cruel actitud que Ángela (Mónica Van Campen) y Gloria (Llum Barrera) demuestran en la película para con su compañera yonki, Blanca (María Ballesteros), a la que apodan burlonamente "Mis Metadona" para subrayar la gran merma que ha obrado en su físico su adicción a las drogas. Asimismo, como contrapunto a la situación de Blanca—a quien discriminan por su apariencia física hasta el punto de negársele incluso el acceso a los servicios del barrio—, cabe mencionar una escena en la cinta en la que se pone de manifiesto el potencial de empoderamiento de la belleza femenina, en la cual se capta con detalle la atracción y admiración que detenta entre los presentes el hermoso cuerpo esbelto, frágil y semidesnudo de una prostituta de larga melena rubia haciendo ejercicios de equilibrismo en la Casa de Campo.[7]

Sin embargo, en el debate sobre la hipotética existencia de un concepto de belleza naturalmente objetivo y universal, el filme de León de Aranoa se posiciona claramente a favor de una visión contestataria que reinterpreta el fenómeno como una construcción artificial masculina. En *The Beauty Myth* (1991), Naomi Wolf califica el modelo actual de belleza de mito social, definiéndolo como un metarrelato que gracias al desarrollo y globalización de la tecnología de la comunicación es diseminado masivamente en forma de imágenes que encarnan el ideal que se intenta implantar en cada momento, según convenga al mercado capitalista. En aras de conformar con este modelo de feminidad global, "[a] code for femaleness plus whatever society happens to be selling" (Wolf 177), la mujer actual, reducida por la industria de la moda y la publicidad a un ser fácilmente manipulable (Faludi 219), no duda en someter su cuerpo a infinidad de tratamientos de belleza llegando incluso a desear modificarlo en el quirófano. En *Princesas* esta tendencia se patentiza claramente en la actitud de Cayetana, quien, obsesionada con el patrón de belleza que promueven las revistas, con exuberantes modelos de pechos siliconados, rechaza su propio cuerpo—como sugiere el hecho de que recorte compulsivamente su imagen. La protagonista sueña con ahorrar lo suficiente para pagarse una operación de aumento de senos ya que esta no sólo le permitiría, como a Ángela, "trabaja[r] el doble" sino también posiblemente ganarse el corazón de su príncipe azul. En varias escenas se enfatiza la interiorización de este ideal estético—según Gloria, anticuado, ya que "ahora se llevan los pechos pequeños"—por medio de la lectura de revistas femeninas en la peluquería, donde Caye compara su cuerpo con los de las famosas retratadas e incluso comenta con sus compañeras

el precio aproximado de una mamoplastia de aumento. En contraste con estas mujeres, sometidas al escrutinio constante de la mirada masculina y la necesidad de construir su cuerpo de acuerdo a los dictados del modelo de belleza globalizado patriarcal, la película refleja la falta de simetría que demuestra la influencia del mito de la belleza en los hombres, que deriva, según Wolf, de la dispar educación sexual con carga genérica que reciben las personas de ambos sexos (152). Salvo una ocasión en la que Ángela y Mamen (Alejandra Llorente) cosifican mediante la imaginación a un hipotético hombre "morenito, cachas, y con un piercing"—que la segunda no dudaría en llevarse a la cama—, el atractivo físico de los personajes masculinos, a quienes se valora principalmente por su personalidad, se interpreta como un atributo accesorio. Prueba de ello es que Caye, quien sueña a lo largo de la película con encontrar a "un hombre sobre todo guapo", se enamora finalmente de un 'príncipe azul' de físico corriente como Manuel.

A pesar de lo expuesto, en su anti-cuento de hadas León de Aranoa logra subvertir con efectividad la concepción tradicional de la belleza del cuento clásico, abriendo la puerta a una contralectura positiva del culto al cuerpo como medio que, en lugar de fomentar la rivalidad femenina, facilita la solidaridad entre las protagonistas. En el desarrollo de la trama se hace partícipe al espectador del estrecho vínculo de amistad que une progresivamente a Caye y Zulema, fundamentado en la compartición de rituales y secretos relacionados con la estética, que les permiten superar las fronteras trasnacionales—simbólicas y físicas—que las separan (Pérez 115). En un reverso perfecto de la escena de rivalidad previa al baile en la que Cenicienta y sus hermanastras compiten con fiereza por hacerse con el vestido más elegante y los peinados más favorecedores, Caye se interna, guiada de la mano de su amiga Zulema, en un Madrid desconocido donde ambas disfrutan de la compañía mutua comprando ropa en un mercadillo callejero. Asimismo, en un entrañable acto de reciprocidad, la dominicana contribuye a embellecer el cuerpo de su amiga, adornándolo con trenzas y prestándole su camiseta con el eslogan "Sexy Girl 69", a lo que Caye corresponde ofreciéndose para maquillarla. En este sentido, como bien señala Jorge Pérez, *Princesas* se hace eco del argumento de Elizabeth Wilson en *Adorned in Dreams* sobre la doble función del adorno corporal como práctica que puede a su vez someter o empoderar. Dicha ambivalencia se reproduce lúcidamente en el filme con la citada representación del culto a la belleza como imposición patriarcal que comodifica el cuerpo femenino, por un lado, y como espacio de resistencia para el establecimiento de lazos positivos de solidaridad femenina, por otro (Pérez 118).

En *Princesas* no solamente se dejan traslucir en la pantalla las prácticas estéticas que contribuyen al surgimiento de la amistad de las protagonistas. También se confirma un interés en la película por plasmar explícitamente algunos de los efectos positivos que se derivan de dicha relación cooperativa. Gracias a la colaboración de la española, por ejemplo, Zulema puede crear pruebas gráficas para apoyar su coartada como supuesta camarera en un bar del barrio y se le brinda la oportunidad de colaborar como educadora sexual en el instituto que dirige la cuñada de Caye. Igualmente significativa resulta la escena en la que, en clara contraposición al relato clásico de "La Cenicienta" en donde todas las asistentes al baile en palacio pugnaban por conquistar al príncipe azul, en una de sus salidas nocturnas, las heroínas de León de Aranoa logran seducir a dos jóvenes, dos 'príncipes', gracias precisamente a su exhibición conjunta de sugerentes movimientos en la pista de baile de una discoteca. Al final de esta reescritura, la conexión matrilineal que une a las dos princesas es tan profunda que Caye no duda en renunciar al sueño de aumentarse los senos, cediendo todos sus ahorros a Zulema—contagiada con el virus del VIH—con el fin de aliviar su futura situación económica. Después de todo, como ella misma explica, en ciertos casos la intervención fracasa ya que el cuerpo no tolera los implantes, de modo que "si te vas a auto-rechazar, cuanto antes mejor", afirmación de auto-aceptación con la que la protagonista constata su rechazo a conformar con el patrón tradicional de la hermosa coqueta anteriormente comentado. Mediante estas imágenes, la reescritura de León de Aranoa se desmarca claramente de la ideología de la narrativa clásica de "La Cenicienta", al oponerse al arquetipo de la rivalidad femenina como construcción social que sirve a los intereses patriarcales, y celebrar la ética de sororidad como valor personal positivo que da poder a las mujeres para luchar en contra de las instituciones que las oprimen.

A la luz de lo expuesto, cobra especial sentido el papel de relevancia que se le concede en la película a la madre de Caye, en contraste con el intertexto de "La Cenicienta" clásica, en el que esta era aniquilada antes de comenzar la historia. Desde la perspectiva psicoanalítica, la ausencia de la figura materna en la narrativa tradicional ha sido a menudo interpretada como el deseo reprimido femenino de sustituir a la madre en los favores del padre (Dundes 236). En el anti-cuento de León de Aranoa, empero, el enfrentamiento materno-filial deriva de una motivación bien distinta: la negativa de la madre de Caye, una mujer que vive desconectada de la realidad con la esperanza de recuperar a su marido abusador, a aceptar la verdad de su fallecimiento. Solo al final de la cinta, cuando madre e hija

logran tomar conciencia de la realidad y aceptar que los cuentos de hadas no existen, puede producirse un acercamiento entre ambos personajes. Por lo que respecta a Caye, esta reconciliación con su progenitora culmina con la revelación de su condición de prostituta, cuando la joven comenta sobre su amiga Zulema—e indirectamente, en un juego de dobles sentidos, sobre ella misma—: "ya estaba harta", o lo que es lo mismo, harta de mantener secretos, harta de vivir una ficción.

Es en el final del filme donde se subvierten precisamente dos de los elementos clave de las versiones clásicas de "La Cenicienta": su carácter triunfal, que constata el ascenso social de la heroína, y la glorificación del amor romántico, con la supuesta formación de un hogar feliz en el seno del matrimonio heterosexual (Balló y Pérez 193). Frente a la fórmula tradicional, en *Princesas* se propone un desenlace radicalmente diferente que niega la existencia misma de príncipes azules y problematiza el concepto de salvación como posibilidad real para las Cenicientas protagonistas. Por un lado, en el plano representacional, todas las figuras masculinas implicadas en la historia, sin excepción, confirman una visión negativa del hombre y del poder en general. Así, el violento funcionario que abusa reiteradamente de Zulema bajo la promesa de proporcionarle los papeles de residencia se puede interpretar como el verdadero lobo feroz de la historia, en una importación del cuento de "Caperucita Roja".[8] Asimismo, a lo largo del filme se plantea la posibilidad de que Caye haya encontrado por fin "[a]l hombre de [su] vida" en Manuel, a quien a diferencia del príncipe clásico, del que se destaca su valentía y determinación, se retrata como un hombre asustadizo que se siente intimidado por su propia novia. Sin embargo, las esperanzas de Caye, y con ellas su hipotética salvación, se ven destruidas cuando esta descubre que, irónicamente, su 'príncipe azul' es un asiduo cliente de prostitutas, aspecto que contribuye a exponer el sinsentido de la convención estética.

El desenlace de la historia supone además una ruptura total con las tres opciones narrativas posibles que, según Gabrielle Carty, se plantean como conclusión para las películas con personajes inmigrantes en el cine español: asimilación, incompatibilidad o en menor medida, negociación intercultural, puesto que la prostituta inmigrante, Zulema, infectada del VIH, se ve obligada a abandonar el país y, con ello, su sueño de forjarse un futuro mejor para ella y su hijo. El desengaño amoroso que sufre Caye y la pérdida de su amiga ponen de relieve la lógica premonitoria de sus palabras cuando le explica a Zulema su actitud nostálgica ante la vida: una nostalgia de sueños rotos, que le provocan una profunda "tristeza a cuenta, porque la pones por delante porque sabes que la vas a utilizar",

como acontece al final. Con todo, aunque no se podría nunca calificar de triunfal, el desenlace deja la puerta abierta a una posible lectura menos dramática de la cinta. Y es que, si compartimos la visión de Caye de que "existimos porque alguien piensa en nosotros", la amistad que une a las dos mujeres, basada en el apoyo, la solidaridad y la fidelidad —y, una vez separadas, dependiente del recuerdo—podría interpretarse en cierta medida como una salvación recíproca, si no totalmente real, al menos sí simbólica.

A modo de conclusión, de este análisis de *Princesas* como anti-cuento de hadas feminista que reactualiza el mito de Cenicienta se desprende la confirmación de un renovado interés en el cine español del tercer milenio por revisitar las convenciones clásicas del cuento de hadas desde un marco social crítico que expone con crudeza la situación de discriminación de la mujer en el contexto económico global. A lo largo del filme, las Cenicientas prostitutas de Fernando León de Aranoa llevan a cabo un lento proceso de negociación, cuestionamiento y final rechazo del modelo de mujer tradicional—pasiva, sumisa y asexuada—y de la noción de príncipe azul predicada en la narrativa tradicional. Dicho ejercicio de crítica que supuestamente las libera y les concede la capacidad de agencia para apropiarse de su destino se revela, sin embargo, insuficiente para garantizar un final feliz. En este anti-cuento de hadas la salvación de las protagonistas—de su situación socioeconómica y marginalidad—aparece problematizada en un entorno en el que el orden económico global se impone con contundencia reprimiendo cualquier intento de rebelión y oposición contestataria. Solo a través del adorno del cuerpo y de la solidaridad femenina logran Caye y Zulema borrar las invisibles fronteras interculturales—físicas y simbólicas—que las separan y abrir un reducido espacio de resistencia para, en última instancia, aspirar a construir un reino propio: un hipotético mundo justo, igualitario y, sobre todo, real.

Notas

[1] Entre el compendio de versiones literarias que conforman la narrativa clásica de "La Cenicienta" cabe destacar, en orden cronológico, "La Gatta Cenerentola" (1634-36) de Giambattista Basile, "Cendrillon, ou La Petite Pantoufle de Verre" (1697) de Charles Perrault y "Aschenputtel" (1812) de los hermanos Grimm (Fernández Rodríguez 25).

[2] Los datos fueron extraídos de la conferencia "La feminización de la pobreza", pronunciada en el congreso "Mujer 2000: Igualdad entre los géneros, desarrollo

y paz para el siglo XXI", celebrada en Nueva York entre el 5 y 9 de junio del año 2000.

[3] Según las cifras recopiladas por las agencias especializadas de las Naciones Unidas con motivo de la Cumbre del Milenio, en el cambio de siglo el 20% de los países más pobres poseía tan sólo el 1% de la riqueza mundial, mientras que el 20% de los más ricos controlaba el 86% (Ribero 12).

[4] Harries distingue esta tipología de textos de marcado perfil revisionista del conjunto de relatos originales que conforman el canon clásico del cuento de hadas—"compact fairy tales".

[5] Por lo que respecta a las revisiones cinematográficas, el mito de la Cenicienta ha sido uno de los más explotados por el séptimo arte. Entre las adaptaciones de la Cenicienta prostituta, *Pretty Woman* (1990) de Garry Marshall es sin duda el principal referente hollywoodiense. Producido por los estudios Disney, este filme, uno de los mayores éxitos de taquilla de la década, ha sido interpretado por Karol Kelley como una mera versión "modernizada" de la *Cenicienta* animada de Disney, con la que a pesar de los cuarenta años que las separan, se muestra ideológicamente afín en su presentación del amor heterosexual y el matrimonio como únicas soluciones deseables para la mujer ("A Modern Cinderella").

[6] El tema principal de *Princesas*, "Me llaman Calle", está incluido en el trabajo de Manu Chao titulado *La Radiolina* (Because/Nacional, 2007).

[7] No en vano se escogió un fotograma de esta escena para decorar la portada del DVD (Warner Home Video, 2006) y el conjunto de carteles promocionales de la película en el extranjero.

[8] Este aspecto contradice la tendencia en muchas de las películas que reproducen el patrón de *Pretty Woman* con protagonistas inmigrantes a identificar al representante de la ley o el poder como el galán de la historia (Argote 128).

Obras citadas

Andersen, Hans Christian. "The Princess and the Pea". Tatar, *The Annotated*, pp. 284-87.

Argote, Rosabel. "La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI". *Feminismo/s*, vol. 2, 2003, pp. 121-38.

Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. 2a ed., Anagrama, 1998.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Vintage Books, 1989.

Bottigheimer, Ruth. *Grimms' Bad Girls & Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*. Yale University Press, 1987.

Castaño Collado, Cecilia. "Trabajo para las mujeres en un mundo globalizado". *Globalización y mujer*, coord. Dolors Renau, Editorial Pablo Iglesias, 2002, pp. 33-50.

Castells, Manuel. *La era de la información: la sociedad red*. 3a ed., Alianza Editorial, 2005.

Carty, Gabrielle. "La mujer inmigrante indefensa: *Princesas*, lejos de su reino". *Iberoamericana*, vol. IX, no. 34, 2009, pp. 127-35.

Cinderella. Dirigida por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske, interpretada por Irene Woods y James MacDonald, edición platino, Walt Disney Video, 2005.

Corbalán, Ana. "Cartografías de la otredad". Juan-Navarro y Torres-Pou, pp. 195-211.

Cruz, Jacqueline y Barbara Zecchi. "Más que evolución, involución: A modo de prólogo". *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución*?, ed. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Icaria, 2004, pp. 7-24.

Dworkin, Andrea. *Woman Hating*. Penguin, 1974.

Dundes, Alan. "'To Love My Father All': A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of King Lear". *Cinderella. A Casebook*, The University of Wisconsin Press, 1988, pp. 229-44.

Echart, Pablo. "Apuestas de guión en las películas de Fernando León de Aranoa". *Trazos de cine español*, ed. John Sanderson, Universidad de Alicante, 2007, pp. 93-106.

Escrivá, Ángeles. "The Position and Status of Migrant Women in Spain". *Gender and Migration in Southern Europe: Women on the Move*, ed. Floya Anthias y Gabriella Lazaridis, Berg, 2000, pp.199-225.

"Espacio abierto: *Sirenas*". Vimeo, colgado por TMEX, 2013, https://vimeo.com/81584763. Consultado el 15 de junio de 2017.

Faludi, Susan. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Anagrama, 1993.

Feenstra, Pietsie. "Fernando León de Aranoa, autor de un género: cámaras intimistas sobre la marginalidad del cine español". *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio*, ed. Borkhard Pohl y Jörg Türschmann, Iberoamericana, 2007, pp. 201-17.

"La feminización de la pobreza." *Organización de las Naciones Unidas*. http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/S-23/3. Consultado el 10 de febrero de 2010.

Fernández Rodríguez, Carolina. *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. KRK, 1997.

Gregorio Gil, Carmen. *Migración femenina. Su impacto en las relaciones de género*. Narcea, 1998.

Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. "Cinderella". Tatar, *The Classic*, pp. 117-22.

Harries, Elizabeth W. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton University Press, 2001.

Juan-Navarro, Santiago y Joan Torres-Pou, eds. *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-1910)*. Florida International University/ PPU, 2011.

Juliano, Dolores. *La prostitución: espejo oscuro*. Icaria, 2002.

Kelley, Karol. "A Modern Cinderella". *Journal of American Culture*, vol. 17, no. 1, 1994, pp. 87-92. Wiley Online Library, doi: 10.1111/jacc.1994.17.issue-1/ issuetoc10. Consultado el 8 de mayo de 2013.

León de Aranoa, Fernando. *Princesas: guión literario*. Ocho y medio, 2005.

Luna Freire, Juana. "Urban Capitalism and Prostitution: An Análisis of *Princesas*". *Divergencias*, vol. 7, no 1, 2009, pp. 24-35.

McAra, Catriona y David Calvin. "Introduction". *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, Scholars Publishing, 2011, pp. 1-15.

Mieder, Wolfgang. "Anti-Fairy Tale". *The Greenwood Encyclopaedia of Folktales and Fairy Tales*, ed. Donald Haase, Greenwood, 2008, p. 50.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, ed. John Caughie, Annette Kuhn y Mandy Merck, Routledge, 1992, pp. 22-34.

Ortúzar-Young, Ada. "El reverso de la conquista en Cosas que dejé en la Habana, Flores de otro mundo y *Princesas*". Juan-Navarro y Torres-Pou, pp. 179-93.

Pérez, Jorge. "El cine español viste a la otredad femenina caribeña: *Princesas* y la ética de la solidaridad transnacional". *El cine en el Caribe Hispano*, ed. Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé, Isla Negra, 2010, pp. 104-27.

Peris Peris, Cristina. "Review: *Princesas*". *Chasqui*, vol. 35, no. 2, 2006, pp. 199-201.

Perrault, Charles. "Cinderella, or the Little Glass Slipper". Tatar, *The Annotated*, pp. 28-43.

—. "Little Red Riding Hood". Tatar, *The Classic*, pp. 11-13.

Pretty Woman. Dirigida por Garry Marshall, interpretada por Richard Gere y Julia Roberts, ed. especial 15° aniversario, Buena Vista Home Entertainment y Touchstone, 2005.

Princesas. Dirigida por Fernando León de Aranoa, interpretada por Candela Peña y Micaela Nevárez, Warner Sogefilms, 2006.

Quintana, Ángel. "Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español". *Miradas sobre el pasado y el presente en el cine español (1990-2005)*, dirigido por Pietsie Feenstra y Hub Hermans, Rodopi, pp. 251-63.

Ribero, Isel. "Globalización, Desigualdad y Mujer". *Globalización y mujer*, coord. Dolors Renal, Editorial Pablo Iglesias, 2002, pp. 11-22.

Rubenstein, Ben. "The Meaning of the Cinderella Story in the Development of a Little Girl". *Cinderella. A Casebook*, ed. Alan Dundes, The University of Wisconsin Press, 1988, pp. 219-28.

Stone, Kay. "The Misuses of Enchantment: Controversies in the Significance of Fairy Tales". *Women's Folklore, Women's Culture*, ed. Rosan Jordan y Susan Kalčik, University of Pennsylvania Press, 1985, pp.125-48.

Tatar, Maria, ed. *The Annotated Classic Fairy Tales*. Norton, 2002.

—. *The Classic Fairy Tales*. Norton, 1999.

Thibaudeau, Pascale. "¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español?". *Cine, nación y nacionalidades en España*, ed. Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, Casa de Velázquez, 2007, pp. 233-48.

Van Liew, Maria. "Transnational reciprocity: Liminal love in Fernando León de Aranoa's *Princesas*". *Quarterly review of Film and Video*, vol. 29, no. 5, 2012, pp. 450-57.

Wolf, Naomi. T*he Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women*. Virago, 1991.

Zipes, Zack. *Breaking the Magic Spell*. Methuen, 1979.

—. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Routledge, 2012.

—. "The Great Cultural Tsunami of Fairy-Tale Films". *Fairy Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*, ed. Jack Zipes et al., Routledge, 2016, pp 1-17.

A "Carrousel of Stories": Carmen Ollé's *Una muchacha bajo su paraguas* (2002)

Lauren Applegate
San Diego State University

Peruvian poet and novelist Carmen Ollé (born 1947) burst onto the literary scene in the early 1980s with her first published work, a collection of poetry provocatively entitled *Noches de adrenalina* (Nights of Adrenaline) (1981).[1] She shocked readers and critics alike with her brazen language, laced with profanity, sex, and the everyday functions of the body, combined with stark descriptions of living life as a woman in exile. Her semi-autobiographical work *Una muchacha bajo su paraguas* (A Girl Under Her Umbrella), also written during that decade but unpublished until 2002, continues to explore these themes as it presents disjointed snapshots of the lives of a group of bohemian women fleeing political persecution and living as expatriates in Paris at the end of the twentieth century. Told from the point of view of a nameless narrator-protagonist, the text is written in poetic language that is savvy and erudite with overtones of self-aware anxiety, reflecting the viewpoint and emotional state of the narrator as she faces her precarious place in a situation of diaspora. The work confronts the imagined world of the idealized Paris about which the narrator-protagonist dreams, with her lived reality of the immigrant experience, in a Paris that is a far cry from the romantic ideas she had of the city. *Una muchacha bajo su paraguas* deals precisely with the unsettling nature of a transatlantic experience, using a circular notion

---

Lauren Applegate (Ph.D. UC Santa Barbara) researches issues of feminism, gender, sexuality, desire, and transgressive discourse in contemporary, transatlantic Hispanic women's literature. She has published articles in journals such as *PAMLA* and the *Journal of Feminist Scholarship,* among others. Recent publications include "On Possession and Palimpsest in Marta Robles's *Luisa y los espejos*," and "The Rebel and the Icon: Juana de Ibarbourou and the Emblem of Juana de América." She has published literary translations of short stories from Portuguese to English for the volume *Ler e Ver Lisboa* (2017). She currently teaches literature and culture at San Diego State University in the department of Spanish and Portuguese.

of storytelling and a connection to the routine of every-day life as the means by which the narrator constructs a sense of self as she faces an uncertain world. In what follows, I will discuss the ways in which Ollé's self-referential text creates this identity and grapples with a poverty stricken migrant life by reconciling the imagined space and prosthetic memories of Paris with the physical and social spaces actually experienced; through the discovery of agency and the power of female friendships in an environment that discriminates against the narrator-protagonist as a female migrant worker from Latin America; and ultimately by rejecting nostalgia through the flattening of time and the use of the scatological and corporeal to ground the narrator-protagonist in the present. In so doing, Ollé's narrator-protagonist is able to move past the melancholy of broken illusions and culture shock, creating instead images of beauty of her everyday life in the city that give her a sense of self-worth in a world of chaos.

Though her texts have been relatively little studied in academia thus far, Ollé and her work hold an important place in Peruvian literature.[2] She has received many distinctions in recognition of her contributions to Peru's literary and cultural scenes even in recent years, including the Casa de Literatura Peruana prize granted in 2015.[3] This is the highest award given by that organization, and it was the first time it went to a woman author, given in recognition of Ollé's life work and crucial place in Latin American and Peruvian literature ("Carmen Ollé recibirá"; "Casa"). Ollé's writings are part of a tradition of challenging literary genres, moving between autobiography, novel, confession, epistle, and poetry without being limited to any one of them (Miranda Lévano 278). Her first publication, the poetic collection *Noches de adrenalina* (1981), was so revolutionary in both its content and its style that it instigated a boom of Peruvian women poets in the 1980s who, like Ollé, put a new aesthetic of sexuality and physicality at the center of their texts.

This aesthetic, which so greatly affected Peruvian literary trends, is clearly used in *Una muchacha bajo su paraguas*. It functions, as we shall see shortly, as a way for the narrator-protagonist to find a more stable notion of self in the face of problems of identity and economic and social instability that were worsened by the situation of the times in which the work takes place. Indeed in the case of *Una muchacha bajo su paraguas*, it is crucial to consider its historical context in that its framework is determined by the political upheaval and the subsequent internationalization of Peruvian authorship that occurred in the decades of the 1970s and 1980s, in which Ollé and her semi-autobiographical

narrative voice take part. During the period in which Una muchacha is set and was written, Peru was just emerging from a 17-year period in which the country had had 12 dictatorships (Bermúdez, "Sobre cuerpos" 302; see also Bermúdez, "That Was Then"). In 1980 Fernando Belaúnde Terry was re-elected president amid substantial turmoil caused by social upheaval, the advance of the Leftist militants, a declining standard of living, and an increasingly urban demographic with fully one third of the people living in Lima (Flindell Klarén 364-65).[4] The process of urban modernization occurred at the same time that the group Sendero Luminoso, which had many supporters among the impoverished agrarian workers who were unhappy with the uneven and problematic land reform of the 1970s, was beginning its first attacks against the political system (Bermúdez, "Sobre cuerpos" 301; Flindell Klarén 342, 380). With these assaults, as well as public riots, demonstrations, strikes and a number of attempted coups, the violence reached a point where it left tens of thousands of people dead and 'desaparecidos' (Bermúdez "Sobre cuerpos" 301).[5]

The Peruvian people were not only caught between violence from Sendero Luminoso and the military, but they also faced social repression and a high unemployment rate in a country on the verge of bankruptcy due to hyperinflation and the cost of the war against the guerilla groups (Durand 21). Such social upheaval and a general lack of good living conditions in Peru caused what Karl Kohut labels a "crisis" of mass emigration that affected all social circles, both intellectual and non-intellectual (13). There was, in fact, an exodus of Peruvian authors and critics who, Kohut explains, "no tuvieron que huir de una represión física y cultural, sino que optaron por mejores … condiciones de vida y trabajo. Sea como fuera la literatura peruana [pasa a convertirse a partir de este período] en un *fenómeno mundial*" (did not have to flee from physical and cultural repression, but rather they opted for better conditions of life and work. However it may be, Peruvian literature transforms from this period on into a worldwide phenomenon) (14, emphasis mine). This migration of Peruvian intellectuals, which to a large extent corresponded to a self-imposed exile, created the conditions for "un constante vaivén entre los lugares de emigración y el Perú" (a constant coming and going between the places of emigration and Peru) such that "las letras peruanas ofrecen esta doble perspectiva de distancia y cercanía, de cosmopolitismo y arraigamiento" (Peruvian letters offer this double perspective of distance and closeness, of cosmopolitanism and rootedness) (14).

Ollé was part of this migratory movement, and her work demonstrates an awareness of the difference between inside and outside,

internalizing the distance between home and away. Her experience living in Europe during the second half of the 1970s is reflected in *Una muchacha bajo su paraguas* as well as in her early poetic work. While Ollé is of course a Latin American poet, and a Peruvian one for that matter, her concern with pinning down her many identities invites us to consider her as a transatlantic author, defined by an itinerant identity that traverses the Atlantic, the Mediterranean, and notions of political and cultural borders. *Una muchacha bajo su paraguas* deals precisely with the unsettling nature of a transatlantic experience and with the difficulty of having to confront one's identity in order to even survive. Using imagery grounded in physicality and the routines of everyday life, as discussed below, the narrator-protagonist constructs a sense of self in the face of an uncertain world.

Given this focus on the physical reality of the mundane, Ollé's text, while not precisely a memoir, is unsurprisingly self-referential. Although the first-person narrator-protagonist is never named, the people that surround her are, including Ollé's then-husband and her daughter who appear as their own literary counterparts. For its part the narrative of *Una muchacha* is intimate and self-conscious, with references to the moments when the narrator-protagonist sits down and reflects on the act of writing, remembering and reliving as she does so. In the process of that writing she says, "No, no quiero ver el hilo de la trama de esta historia" (No, I do not want to see the plotline of this story) (88). The narrator-protagonist acknowledges, then, that as she writes she does not wish to find one unifying thread in the narrative to connect her disjointed experiences.

True to the narrator-protagonist's stated desire, the text lacks a single, chronological narrative, or indeed a specific plot. Instead it reads like a series of thoughts written as they pass through the narrator-protagonist's mind in past, present, and future tenses in no particular order and with no linear notion of time, space, or even, at certain moments, sentence structure. The result is a work that mirrors, at times disturbingly, both the experience of living in a split state of diaspora and the memory of that experience. In particular the narrator-protagonist faces the jarring disparity between her expectations of life in Paris and the harsh reality of her experience in the city. She had dreamed of working a romantic job in the City of Light—"Me ilusionaba la idea de un trabajo romántico. Lo había aprendido en las novelas" (I had been excited by the idea of a romantic job. I had learned it in novels)—but instead finds one as a housekeeper for an adulterous French couple and another in a kitchen

under the watchful eye of an ungrateful boss—"aquí el patrón era un hijo de puta … Nada les complacía a estos hijos de la cigüeña cuerva" (here the boss was a son of a bitch … Nothing pleased these sons of a sinister stork) (15). She and her friends had fantasized about a place that only existed in the nineteenth-century literature that they loved, but now they were living a reality of poverty that could not stand up to those visions: "Éramos escritores y amábamos el París decimonónico, pero los administradores no estaban dispuestos a perdonar nuestra falta de *l'argent*" (We were writers and we loved the Paris of the nineteenth century, but the administrators were not willing to pardon our lack of *l'argent*) (16, italics and French in the original). They begin to commit petty theft in order to survive, and the basic need of food becomes a central obsession, another kind of art, along with her writing, that she is forced to cultivate as a woman in exile. She says, "El arte de comer era importante en el exilio" (The art of eating was important in exile) (17).

These contrasting realities—the imagined idealized Paris in sharp relief to the physical experience of poverty, discrimination, and hunger—are examples of what Felipe Rubio calls the physical, the imagined, and the social spaces that define the experience that a migrant will have in relation to a newly-adopted country (296). Developing further Henri Lefebvre's notions of conceived, perceived, and social spaces (see Lefebvre *The Production of Space*), Rubio illustrates how for Peruvian migrant women in Europe, in his study specifically those living in Madrid, the imagined space of the European city gives a "'distorted view of life'" based on the tourist brochures and videos, and the stories that gloss over the more difficult challenges told by friends and family who migrated beforehand (300). The physical and social spaces that these migrant women inhabit in their new country, however, differ greatly from the imagined space, often seeing them forced to live in lower economic conditions and mixed with different classes of people than what they were used to as professionals of a higher standard of living at home in Peru (301). As noted earlier, whereas not all emigrants from Peru were professionals, there was nonetheless a marked upswing in the number of professionals and intellectuals leaving the country for Europe and other parts of the Americas (and in some degree to Japan) during the last decades of the twentieth century. For these emigrants this new reality marked a downward shift in social class and the destruction of their imagined spaces, something that is clear for Ollé's narrator-protagonist (301).

Undeniably, given the impoverished socioeconomic conditions in which she finds herself in Paris, the narrator-protagonist is barred from life's more luxurious pleasures—like fine dining, let alone eating at all—and indeed her other expectations of Paris are unfulfilled. Instead of the picture perfect city depicted in myriad books and postcards, she finds a place overrun by frenetic commercialism, from which she is also excluded. She describes, "Y yo iba por Saint Germain buscando el paisaje de las postales de Utrillo o el de las plazuelas de Van Gogh. Pero estaba sumergido en un movimiento desenfrenado de compraventa. La ciudad no era romántica ni impalpable como en un sueño de postal" (And I went along Saint Germain looking for the scenery of the postcards of Utrillo or the plazas of Van Gogh. But it was submerged in an insatiable movement of buying and selling. The city was neither romantic nor impalpable like in a postcard dream) (34-35).

This postcard dream that is fashioned out of ideas about Paris rather than from concrete personal experiences functions in the text as a prosthetic memory of Paris. Alison Landsberg argues that prosthetic memory is a new form of memory that "emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site … In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history" (2). Effectively, as Landsberg argues, a person with a prosthetic memory does not merely come into contact with an historical narrative but rather takes possession of a memory that feels personal and deeply important, despite the fact that it is of an event through which that person did not live. Most importantly, this prosthetic memory "has the ability to shape that person's subjectivity and politics" (2).

This is one aspect that is central to analyzing the initial encounter between Paris and Ollé's narrator-protagonist, who takes on memories of Paris that she did not herself experience, but which are very real to her. These memories come to her through exposure to literature and other written and visual media. Such cultural artifacts function as her version of experiential sites that are enjoyed privately even as they are dispersed publicly. The novels, postcards, and other images of France that are produced and exported as cultural products in mimicry of an imagined French culture and reality create this prosthetic memory, which becomes for Ollé's narrator-protagonist the interface between herself and her first experiences of Paris. This interface in turn fully influences her subjectivity and understanding of what she is living until the shock of reality forces her to reconsider her understanding and to give up the prosthetic memory in favor of her own immersion, and her new, personally lived memories.

In the process she becomes caught in the clash between her real experience of the French capital and her illusory conceptualization of it, in part because the imagined visions of the city continue to frame reality. Her prosthetic memory, then, functions not as a way to give her a feeling of identification with her new reality, but rather as a weighty hindrance that fills her real experiences of the place with angst and internal conflict. The Paris of fashion and wealth, real though it may be for some, is effectively a fiction for her because of its inaccessibility, and yet it is constantly present when she walks through the streets. This unreachable world creates an underlying note of discord that arises, for example, when her family asks her if she frequents Maxim's, the ultra-fashionable and expensive restaurant of the rich and famous (68). The presumption of this question, that her family thinks she could afford to live that way, causes the narrator-protagonist's dreams to disintegrate before her as she speaks to her family on the phone. She says, "El París de 'Vanidades' se disuelve en mis oídos. No está entre mis manos" (The Paris of "Vanidades" magazine dissolves in my ears. It is not in my hands) (68). Since memory is inextricably intertwined with identity formation (Assmann 212), the disillusion of her prosthetic memory causes not just the disintegration of her dreams but likewise of her past notion of herself and what her life would be like in Paris.

Instead a different reality, one that is not reflected by glossy magazines and commercial displays of wealth, forms in front of her. It is a reality that she had never before imagined, but that still brings her joy. She describes, "En París me alegraba de no haber caído en la trampa. Las empresas, el éxito, nada de eso contaba. Acá otros eran mis congéneres: el inmigrante, la niña árabe, Nanette, aunque transitorios (de Nanette conservo ahora sólo una cintita árabe), ellos constituían el presente" (In Paris it made me happy to have not fallen into the trap. The businesses, success, none of that counted. Here my people were others: the immigrant, the Arab girl, Nanette, even though transitory (from Nanette I have now only a little Arab belt), they constituted the present) (55). Economic success, represented by businesses like Maxim's and by the better-paying but soulless jobs, is juxtaposed to the reality of the immigrant experience that the narrator-protagonist describes. Human relationships within this existence become more concrete for her, acting as an anchor and as a new form of identity in an uncertain time. Indeed, given that personal memories are built up specifically in the "milieu of social proximity, regular interaction, common forms of life, and shared experiences," and that in the process these memories are the "dynamic

medium for processing subjective experience and building up a social identity," as Aleida Assmann postulates, then in the human relationships and material experiences that the narrator-protagonist cultivates and collects she is reestablishing a new web of memory and, by extension, identity (213; see also Halbwachs 53). Ollé's narrator-protagonist states, "Camino al trabajo me preceden los hombres de overoles azules. Son árabes, inmigrantes con sus rudas escobas. Mi París es pequeño. Son ellos. Nada de histerismo. Y todo es neblinoso" (I walk to work men in blue overalls proceed me. They are Arabs, immigrants with their crude brooms. My Paris is small. They are it. Nothing of hysterics. And all is foggy) (68). She values these relationships and the concrete images of her daily life over the unrealistic expectations of her past self and her family, even though she simultaneously feels that all before her is shrouded by murky uncertainty.

This small but tangible Paris made up of everyday workers and the reality of immigration contrasts sharply with the expansive, glittering city of possibilities that her past self-imagined. The City of Light is, for her, foggy, suggesting the narrator's sense of being lost, muddled, or unable to see clearly in the midst of another culture, another reality, that consists of diaspora and difference. She asks, "¿Hacia dónde marchamos? Ilusiones o ríos de detergentes que hacen espuma y nada la desintegra," (Toward what are we marching? Illusions or rivers of detergents that make foam and nothing disintegrates it). This bleak response to her own existential question captures the disillusionment of a life of cleaning the houses of those who are able to live the way she had wanted and imagined, but cannot access (68).

Such doubts as to what her place is in this city are magnified because she is both a woman and Latin American. Indeed it is crucial to note the continuing "feminization of migration" (Castles and Miller, 8), that has led to an increased "gendering of migration in which women are viewed as more fit to perform specific types of jobs such as nannies, caregivers, and au pairs, thereby stereotyping jobs by gender and ethnicity" (Rubio 297; see also Elabor-Idemudia 121). In other words, the feminization of migration has reinforced unequal gender binaries that lead to such stereotyping, and to the potential for unequal treatment of the female migrant worker. This is due less to the needs of supply and demand of the economic cycle of the country receiving these immigrants, and more to "longer-run demographic and social tendencies in the receiving countries" that effectively concentrate female migrant labor into less well paid and more precarious domestic, entertainment, or

prostitution sectors (Elabor-Idemudia 121). Furthermore, Peruvian migrant women in Europe face a specific kind of "Othering," a negative process that bunches them together under the all-consuming term of "Latino" regardless of their socioeconomic standing in their home country, effectively flattening and devaluing their sense of identity in relation to each other or other groups that are defined under this umbrella term in the globalized socioeconomic market economy (Rubio 301). What's more, Patience Elabor-Idemudia illustrates that while migrant labor is "integral to capitalist development, with free trade, deregulation, and neo-liberalism as guideposts of globalization, the flow of migrants, especially women, from peripheral formations to more affluent countries" has at times become "unprofitable to migrant women" (117). This is due in part to the fact that migrant women who work in the domestic sector "are most vulnerable to physical and sexual abuse, excessively long working hours, inadequate food, and low wages, with many of them confronting discrimination that is compounded by their irregular status" (117).

It is clear in the case of Ollé's migrant narrative voice that this process of "Othering" is indeed exacerbated specifically because she is a woman as well as an immigrant from Latin America, which puts her at a disadvantage even compared to her male compatriots in Paris. Ollé's narrator-protagonist describes the double stigma that she and her female friends face, one in which they are not able to fully participate in either the world of their male partners or the Paris of a French citizen. Indeed the issue of marginalization through gender and nationality is a theme throughout all of Ollé's works. Ollé has stated, "Ser latinoamericana en París, y ser una mujer en Lima, eran para mí como dos retos que tenía que enfrentar para sobrevivir y ser" (To be a Latin American woman in Paris, and to be a woman in Lima, were for me like two challenges that I had to face in order to survive and to be) (qtd. in Zapata, "Carmen Ollé" 185). In the case of *Una muchacha*, the narrator-protagonist reflects on the plight of one of her friends, Sarah, stating, "Ser mujer, no hablar el mismo idioma, por ejemplo, la dejaban indefensa," (Being a woman, not speaking the same language, for example, left her defenseless) because, she continues, "Ella era latinoamericana y trabajaba en un hotel" (She was a Latin American woman and she worked in a hotel) (58). The narrator-protagonist recognizes the vulnerability of her own situation in that of Sarah, with whom she identifies when she states, "Sarah era como yo: latina, de pequeña estatura, tímida, insegura" (Sarah was like me: Latina, of small stature, timid, insecure) (14).

The insecurity inherent in this identity is most apparent in relation to the public sphere, from which the narrator-protagonist feels barred. She notes how men, even immigrant men, can more freely move about the city: "Los hombres eran más libres para perderse en estantos [sic] laberintos, irradiaban una felicidad enigmática que sólo les pertenecía a ellos y de la que yo me sentía excluida" (Men were more free to lose themselves amongst labyrinthine bookshelves, they radiated an enigmatic happiness that only belonged to them and from which I felt excluded) (44). Again, the already difficult experience of being an immigrant in exile is made all the more problematic by virtue of being a woman. It is significant that she focuses on this lack of freedom specifically in relation to bookstores and libraries—places with "labyrinthine bookshelves"—because they are sites of knowledge and cultural exchange. Hence the sensation of lack of liberty associated with being a Latin American woman immigrant is not only physical but also in the realm of ideas.

This exclusion is seen in her realization of the gendered separation of the gatherings of the expatriate poets and the artists of her acquaintance, where wine and words flow and intellectual discussion abounds, and yet the women are barred from taking part. She describes how at one such party she stayed in one room with the girlfriends and wives of the men who were in the "other" room: "En la otra habitación la fiesta era indiferente a todo lo que no fuera especulaciones de José, agudezas de Enrique o la arrogancia de Rodolfo amparada siempre por las ironías de don Julio. Cada cierto tiempo acudían al cuarto Lily y Encarnación bien provistas de una jarra de vino blanco y casis" (In the other room the party was indifferent to anything that was not José's speculations, Enrique's wit or Rodolfo's arrogance pared always by the sarcasm of Don Julio. Every so often Lily and Encarnación would go into the room well supplied with a jar of white wine and cassis) (28). The men freely participate in witty conversation in the world of ideas, indifferent to anything outside their physical and verbal sphere. The women are on the periphery, admitted to the room transitorily and relegated to the role of providing drinks, rather than as equal participants in the conversation.

How, then, does the narrator-protagonist reckon with the sense of inequality and the isolation, exclusion, fear, insecurity, and loneliness, even among her own group of immigrant acquaintances, that she feels as a Latin American woman in Paris? She grapples with this experience in part by focusing the narrative on her friendships with other women in her situation, and in so doing claiming a significance that is not given to them by the society in which they find themselves. Their budding feminism,

paralleling that of the culture and times around them (the late 1970s and early 1980s), flourishes in discourse that allows them some modicum of metaphorical freedom. They use their feminism to explore the possibility of taking lovers or to demonstrate their independence, even in small everyday acts of defiance, like refusing to wash their husbands' socks (52-53). For some of these women their idea of feminism is "un hallazgo feliz para recomenzar una vida de relaciones más libres," (a happy discovery in order to restart a life with freer relationships), while for one of her friends it is "una justificación para defenderse de las andanzas de su marido" (a justification to defend herself against the adventures of her husband) (53). Ultimately ideas of self-empowerment represent "un descubrimiento sincero pero también de una fuente de reclamos, la única reivindicación posible" (a sincere discovery but also a source of protests, the only vindication possible) (53). Through this discovery and these actions, the narrator-protagonist and her group of female friends are able to gain a form of agency and power in a world that still excludes them from many freedoms.

These friendships and the sense of solidarity they bring, however, are only one part of the narrator-protagonist's search for stability and agency in the face of her precarious living conditions. Indeed, the form of the text itself, with its lack of a clear-cut, linear narrative, and the constant theme of the rejection of nostalgia, posit a larger answer to the challenge of contending with the feelings of exclusion, and isolation, common to the diaspora, which surround the narrator-protagonist and her companions. She finds any feelings of longing for somewhere else restricting, as she states, "me sofoco con el vino y la nostalgia" ("I suffocate myself in wine and nostalgia") (45). She recognizes the potency and effects of nostalgic feeling, observing, "La nostalgia es feroz, la maldigo. En ella hay figuras clavadas con ternura. Es el espacio de las horas que danzan en el borde del barranco" (Nostalgia is fierce, I curse it. In it there are figures nailed with tenderness. It is the space of the hours that dance on the edge of the precipice") (91). This ferocity, this power to push one to the edge of a precipice, lies, as Linda Hutcheon reminds us, in the understanding of nostalgia as an incurable ailment due to the impossibility of returning to the longed-for space-time of a subject's past. "Nostalgia," Hutcheon argues, "in fact may depend precisely on the *irrecoverable* nature of the past for its emotional impact and appeal … This is rarely the past as actually experienced, of course; it is the past as imagined, as idealized through memory and desire. In this sense, however, nostalgia is less about the past than about the present" (n.pag., italics in original). Of

note here is the importance of the idealization of the past in the creation of nostalgia, a transformation that is caused by the comparison of the past to a present situation that is found to be somehow lacking.

Given the issues of culture shock, the disillusion of finding Paris to be a very different place than she imagined, the hunger that leads to committing theft, it would be very easy for the narrator-protagonist in *Una muchacha* to fall into and stay in a state of nostalgia over the loss of her past life in Lima. However, she does not glorify that past life or even long for it, but rather continually reevaluates the present, looking for value in her current life through the power of her storytelling. She states, "Escribir cada tarde a la misma hora es volver a viajar, también desmontar del caballo y volverlo a ensillar" (Writing every afternoon at the same time is like travelling again, also like getting off of the horse and getting back on) (88). Writing allows her to travel again, to experience freedom in the travel. The process of writing also functions as a way to "get back on the horse," an expression that denotes strength and facing challenges—like the challenge of grappling with memories that can have the dangerous potential to suffocate her.

More crucially, her narrative brings the past into the present, thus re-accessing the past and in so doing making it, in fact, recoverable. This move is a similar phenomenon to what Landsberg calls "flattening time," whereby the modernizing of the depictions of important cultural and religious stories through, for example, the representation of the Virgin Mary as the daughter of a Tuscan merchant has "the effect of collapsing the past into the present," thereby "reducing the worshiper's sense of temporal distance from the past [which] facilitate[s] his or her identification with biblical characters and events," as well as making this "relationship less like memory" (5). Ollé likewise flattens time, though not through an external representation of a fictional story or a past she never lived, but rather by flattening her own time by reflecting on her own past thereby reenacting the past in the present. She accomplishes this flattening in two very specific ways, namely, through blurring the difference between past and present by use of the present tense in a text that is circular in structure, and through a focus on corporeal sensations that ground the narrator-protagonist in the present so fully that she cannot feel nostalgia for the past.

Firstly, by privileging the present tense, even when recounting past experiences or memories, the narrator-protagonist creates what she calls, in a moment of realization, a "Carrusel de racontos" a "carrousel of stories," a perfect metaphor for the form of the text itself (55). The word

"raconto" is a neologism close to the French verb 'raconter' meaning to tell, to narrate, as well as 'racontar,' a French noun meaning a piece of gossip, but which here is transformed into a noun with a Spanish ending. The blending of Spanish and French in this word, as throughout the text, mirrors the fusion of cultures and experiences occurring in the narrator-protagonist's own cultural and personal identity. A "raconto," then, can be taken to mean a story of mixed times, places and cultures, which is what the text itself becomes.

The idea of these blended stories functioning as if they were on a carrousel is crucial to understanding the rejection of nostalgia in the text. The circular, repetitive movement of this narrative carrousel disallows any real sense of loss or nostalgia because through the act of writing and recording her experiences in the present tense, the text makes it seem as though the events are happening as they are being recorded, even when these events refer to times and places outside of the realm of her immigrant experience in Paris. By their very nature the described events that happened in Lima, Mallorca, or London, for example, are memories of the past. Nevertheless, they are not recalled as memories of lost golden days, of things long gone and irrecoverable, but rather as if they were just as much a part of the present experience of the narrator-protagonist as the sights and sounds of Paris, where she is sitting down to write every afternoon. In this sense, then, the past is never really past or gone in that it is repeatedly, and in circular fashion, called into the present through the re-experiencing of it as if it were happening in the now. In so doing, the narrator-protagonist is able to begin piecing together an identity, identifying with her own story as it were, though she is living in a fragmented reality of poverty and difference. This is how writing allows her to travel again, to be in those places and times again, making them accessible to her in the current moment. In other words, this narrative is not stuck in the past, nor does it glorify it or fall into any sense of loss over not being in those places that she is recalling through her writing.

To be clear, it is not the case that the narrator-protagonist is never melancholic in the face of her situation in Paris, and therefore at risk of falling into nostalgia—if that were the case, she would not know that nostalgia is so fierce. However, the ferocity of nostalgia hits the narrator-protagonist in relation not to her past life in Lima, but rather to the imagined, idealized vision of Paris that is so brutally destroyed by reality. It is this imagined Paris that is lost upon arrival to the city and that causes the initial culture shock in the narrator-protagonist. Nevertheless her response to nostalgia's threat to overwhelm her as she is confronted

by this foggy new reality of an unwelcome, ungrateful, cold Paris, is to reject nostalgia, to accept her disillusionment and find the richness of life in her "small" Paris as she reconstructs both the city and herself through the blending of her different identities. Indeed, she does not truly long for the past, nor does she long to return to the home from which she has been displaced; rather, she longs to find space and distance from home, and by extension from old forms of herself. She states, "Viajar era tan importante como para otros construirse una casa en un barrio tranquilo y no quería tener una casa, quería poseer la distancia" (Travelling was as important as for others constructing a house in a quiet neighborhood would be, and I did not want a house, I wanted to possess distance) (19). In a sense, then, instead of longing for a certain, irrecoverable and idealized past life or past notion of Paris, she desires further adventure and travel, whatever challenge to herself that may imply. She is able to satisfy this desire by relishing her past adventures and reinserting them into her stories in the present.

Secondly, in addition to the privileging of the present tense and writing past memories as if they were being lived in the present, the narrator-protagonist is able to flatten time and reject nostalgia through a discourse of the physical, whereby the she constantly focuses on the visceral occurrences of everyday life. The sights, sounds, smells, and tastes of Paris interweave with memories of Lima, Mallorca, and London, as though Ollé were creating literary synesthetic snapshots of her experiences to fix them in the present. To further ground her in the present moment, the narrator-protagonist makes use of descriptions of her sexual life. By narrating the sexual act she is able to chase away the loneliness she sometimes feels and find a sense of self: "Enrique y yo amándonos. Palmeras. Sólo el sexo nos definía al amanecer" (Enrique and I making love to each other. Palms. Only sex defined us at dawn) (18). This ultimate physical experience in the text blocks out all others —good, bad, difficult, or beautiful—determining in the early light of day her self-definition. There is no room for anything else to define her in that moment besides physical touch, not even nostalgia.

Other physical acts free the narrator-protagonist from the angst of nostalgic contemplations. She reflects, "Mientras orinaba sentía que despejaba mi cerebro de tanto barullo. En el retrete tengo ganas de saltar de una ciudad a otra: Ámsterdam, Venecia, Londres" (While I peed I felt that my brain cleared up from so much noise. On the toilet I feel like jumping from one city to another: Amsterdam, Venice, London) (17). The relief she feels from emptying her bladder parallels that which

she experiences from emptying her mind, a literal and metaphorical evacuation of internal waste that has been filtered out from the useful, life-giving foods/liquids and thoughts/feelings. In other words the bodily act of urination returns her attention to what is important, namely, travel and experience, as well as the present moment, as seen in the verbal tense change from past to present tense.

It is in this process of rejecting the pull of nostalgia, furthermore, that narrator-protagonist begins to valorize her experience in exile, made up of immigrant neighborhoods and the difficult, the brilliant, the new, and the normal. Indeed she has an olfactory epiphany when she states, "Desde el cuarto piso sentías el olor a ropa mojada, a pañales de caca" (From the fourth floor you sensed the smell of wet clothing, of diapers filled with poop), and then she exclaims with earnest joy, "¡Qué deleite el exilio, qué deleite!" (What delight, exile, what delight!) (38). The smells surrounding her—even those, like dirty diapers, usually associated with disgust—bring on delight in their very physicality and familiarity. Once again, she directly connects the delight of living abroad with her corporeal sensations. As she looks out from her apartment in Paris, she basks in the details of daily life:

> El resplandor de la lámpara de la buhardilla de enfrente hiriéndonos de madrugada y las colchas colgadas sobre la baranda, los calcetines recién lavados, el colchoncito de Vanessa, la eterna grabadora prendida, el balón de gas buscando su verdadero lugar, la utilería de cocina camuflada entre cantidades de libros en una repisa, carteras y capas dispuestas en la percha que cubrían el ojo mágico, el pasillo bifurcándose en intimidades precarias.
>
> (The brightness of the lamp of the dormer window in front hurting us at dawn and the bedspreads hanging on the veranda, the recently washed socks, Vanessa's little mattress, the eternally playing recorder, the gas cylinder searching for its true place, the kitchen tools camouflaged among quantities of books on a shelf, purses and capes waiting on the hanger that covered the peephole, the passage bifurcating in precarious intimacies). (76)

The use of the gerund here—hiriéndonos (hurting us), buscando (searching for), bifurcándose (bifurcating)—gives a feeling of simultaneous activity, as if all of these things are being observed all at once. The objects are solid, but the social relationships, the intimacies that are invisible, are not, as evoked by the beautifully poetic notion of the passage that bifurcates in "precarious intimacies." Nevertheless these relationships form a significant part of the narrator's present, one that is palpably real, even if it is tenuous and fleeting.

Through such observations the narrator-protagonist is able to find beauty in the everyday, in a way that is completely distinct from any stereotypical notion of Paris. She declares, "La realidad es a veces más precisa y hermosa que el sueño. De ella sí es posible hablar" (Reality is at times more precise and beautiful than the dream. Of it, yes, it is possible to speak) (91). She finds solace and joy in the authenticity of her life in exile, and ultimately values it more than the old dream. She realizes, "Ahora puedo detenerme frente a mi cuartito de la calle La Tour y observar con ternura el balcón cubierto con una toalla azul en la que flamea una escena taurina al viento de Delacroix y La Tour, a la misma hora que salen del liceo particular las muchachitas de uniforme azul" (Now I can stop in front of my little room on La Tour street and observe with tenderness the balcony covered with a blue towel on which burns the scene of a bull fight in the wind of Delacroix and La Tour, at the same time that the little girls in blue uniforms get out of school) (91). This is a moment when we see the beauty and the art in life, when her poetic imagination paints a visual landscape—the blue uniforms, the blue towel blowing in the breeze on the balcony—in a banal geographical location that grounds the image in a very real place. Yet that location is encompassed by an artistic legacy, that of the painters Delacroix and La Tour, whose names mark the streets where the narrator-protagonist is standing, thus blending art with life. The Paris before her eyes has supplanted the earlier postcard- and literature-inspired Paris of her dreams. She does not need to return to the Paris that she imagined before because she is able to see a new Paris, filled with poetic images that she observes with tenderness because they sustain her artistic imagination.

In truth wistful stories bore the narrator-protagonist, who is disgusted by any sentimental longing for real or imagined stories of the past. For her such a story is simply "[u]n raconto gastado por la nostalgia que se evapora como una muchacha bajo su paraguas" (a story worn out by nostalgia that evaporates like a girl beneath her umbrella) (22). This is a powerful poetic comparison, one that is so important that it becomes the title for the book. The metaphor evokes ephemerality and anonymity; the girl hidden under the umbrella has no more substance than a worn out story shrouded in nostalgia. Nostalgia can cover a story like an umbrella covers a girl in the rain. In this sense both nostalgia and the umbrella function as props to protect that which they cover, yet they also distort the vision and view of that which they cover. A girl under an umbrella can see the rain, but she is removed from it by virtue of being covered. By extension her experience of the rain is attenuated, as she can

only really experience the rain if she is fully immersed in it. Likewise the narrator-protagonist can only fully experience the story of her life if she is immersed in it; this means throwing off the covering of nostalgia. Her answer: to live in the present and connect to the physical world around her without giving in to the temptation to use nostalgia as a lens through which to view her life.

And while it is true that the narrator-protagonist compares the imagined Paris to her impressions of the real, that is, material, experience of the city, she ends the text reconciled to even that imagined Paris. She asks, "¿El Baudelaire? De Benjamin. Ciudad del siglo XIX (Baudelaire? That of Benjamin. City of the nineteenth century) (97). Here the narrator-protagonist makes a reference to Baudelaire, the celebrated French poet who created the modern image of Paris as what Walter Benjamin calls the "capital of the nineteenth century," the very place of which the narrator-protagonist and her friends had dreamed. Benjamin argues that Baudelaire's "allegorical genius" is "nourished on melancholy," and that Baudelaire's gaze on the city is that of "the alienated man. It is the gaze of the flâneur, whose way of life still conceals behind a mitigating nimbus the coming desolation of the big-city dweller" (Benjamin 40). Much like the flâneur, Ollé's narrator-protagonist wanders around the city, and particularly at first, is faced with the disillusion of her dreams of Paris, the difficulty of a capitalist-driven urban world. Also like the flâneur, she is able to stand somewhat apart from those experiences and reflect on that world as an observer as well as a participant. Importantly, however, the "mitigating nimbus" that conceals from the splenetic flâneur the full "desolation" of modern life in the big city is unnecessary for Olle's narrator-protagonist, and is ultimately rejected. She does experience alienation, specifically, in her case, because of socioeconomic difference, but as we have seen she does not become trapped by melancholy or nostalgia. The fog that she experiences, as mentioned above ("Y todo es neblinoso" [and all is foggy] (68)), disperses as she grounds herself in the experiences of the real Paris, and as she finds poetic beauty and genuine delight in the images that surround her. Though they may be different from her original expectations, her melancholy dissolves as she chooses to move beyond the initial shock and experience her memories in the present through her writing, and to paint tableau-like pictures of the beauty in her everyday life of the city.

In the closing sentences of *Una muchacha* Ollé's narrator-protagonist concludes: "El *dandy*, el *flaneur*, vagabundos y viajeros, inmigrantes y bohemios. Un café para ellos o una copa. Un sitio en una plaza

de bronce, como en la densidad del volumen trafican en lo interminable las figuras de Giacometti" (The dandy, the flâneur, vagabonds and travelers, immigrants and bohemians. A coffee for them or a cup of wine. A place in a bronze plaza, as in the density of the volume navigate the interminable figures of Giacometti) (97). In the end the dandies and the flâneurs of Baudelaire's time, and the immigrants like Ollé's characters, all coexist in the spaces of daily life of the city, the cafés and the plazas, drinking their coffee and wine. In much the same way, these disparate characters make up her experience of the city representing both her pleasant and unpleasant relationship to the place. In sitting them all down together she ends the book with a sense of acceptance for all that surrounds her, from the bohemian to the dandies, the low and high class, all mixing together in the montage that is her life in Paris. For her, the fog has now lifted.

Ultimately *Una muchacha bajo su paraguas* is about this practice of returning to the present, even while remembering and mixing in stories from the past. The text works to capture moments as they are rather than reflecting on what they were from a nostalgic point of view, hence the references to the scatological, namely urinating, sex, noises, smells, and tastes, and the constant return to the narrator-protagonist's present moment. The understanding of self that the narrator-protagonist gains by the end of the text is the result of this process. Her sense of self in exile comes down to a choice to reject the anxiety created by false hopes in favor of the messy, difficult, beautiful, real life of her friends and herself in a Paris that is much more complicated than she had ever dreamed it could be. Rather than being a text that solely describes the hardships of the immigrant experience, the inequality, the prejudice, the poverty and hunger, *Una muchacha bajo su paraguas* instead moves beyond these difficulties as the narrative voice finds solace in friendships, and power in her immediate physical presence in the city as well as the physical functions and pleasures of her body, and ultimately staves off the lingering threat of nostalgia by finding delight in the present moment.

Notes

[1] All translations from Spanish to English are mine.

[2] Besides the two texts mentioned here, Ollé has published a considerable number of other works, including *Todo orgullo humea la noche* (1988); *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992); *Las dos caras del deseo* (1994); *Pista falsa* (1999); *Halcones en*

el parque (2011); as well as essays on Peruvian women authors including "Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?" (1998).

[3] While her influence on the Peruvian literary canon has been recognized, the criticism on Ollé has not been abundant and she has been largely ignored outside of Peruvian literary circles (Bermúdez, "Sobre cuerpos" 302; Bermúdez "That Was Then"169; Kohut 11). Silvia Bermúdez attributes this lack of attention to the "persistencia de ciertas actitudes políticas y culturales con respecto al sujeto femenino que impide que se definan las necesidades expresivas de las poetas [dentro del] universo poético mayoritariamente masculino del Perú" (persistence of certain political and cultural attitudes with respect to the feminine subject that impedes the definition of the expressive needs of women poets within the predominantly masculine poetic universe of Peru) ("Sobre cuerpos" 302). The critics that have paid attention to her work have underscored her concentration on the female body and the transatlantic experience (Miguel Angel Zapata "La imagen"), the use of the female body as text thereby creating a poetic voice that breaks with the typical expectations of the feminine (Montero), the use of language to reconceptualize the idea of public and private (Rowe), the self-reflexive aspects of Ollé's poetry in the creation of identity (Bermúdez "That Was Then", Miguel Angel Zapata "La imagen"), the analysis of Paris as a postmodern space in Ollé's work (Lambright), discussions of gender, nationality, ethnicity, and definitions of femininity particularly in *Las dos caras del deseo* (Velásquez Castro), the concept of sexual alterity achieved through the subversion of binary structures of gender and sexuality in *Las dos caras del deseo* (Catalá Carrasco), and the mis-citation of normative desire in her poetry through the valorization of a discourse of the abject, particularly in *Noches de adrenalina* (Applegate). See also Erna Pfeiffer's work *Exiliadas, emigrantes, viajeras* for a conversation with Ollé.

[4] The return to democracy had been in process for some years, Peter Flindell Klarén tells us. In 1977 "the government announced its Plan Túpac Amaru, which, in addition to outlining the regime's more conservative economic goals, called for the election of a Constitutional Assembly" (362). These elections took place the next year, 1978, but general elections were postponed until July 1980 "amid the continuing decline in living standards, growing labor militancy, and the unprecedented political advance of the Left" (364).

[5] According to Jorge Durand, "the number of internally displaced during the conflict [between 1980 and 2000] rose to around 600,000, while fatalities have been estimated at 69,000" (16). The thirty years between 1980 and 2010 saw an increase of international emigration from Peru, beginning with Belaúnde Terry's government's strong neoliberal economic policies, the violence from Sendero Luminoso, followed by the dictatorial presidencies of Alberto Fujimori, and a continued economic crisis (Durand 14).

Works Cited

Applegate, Lauren. "Twentieth-Century Trajectories of Female Desire: From Delmira Agustini to Lucía Etxebarria." Diss. U.C. Santa Barbara, 2012.

Assmann, Aleida. "Memory, Individual and Collective." *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Ed. Robert E. Goodin and Charles Tilly. Oxford: Oxford UP, 2006.

Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life*. Cambridge: Belknap, 2006.

Bermúdez, Silvia. "Sobre cuerpos y textos: *La escritura un acto de amor* y las mujeres poetas de la década de los ochenta." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.46 (1997): 301-12.

—. "That Was Then, This Is Now: Peruvian Women Poets of the 1980s." *Romance Quarterly* 42.3 (1995): 169-77.

"Carmen Ollé recibirá reconocimiento por su obra literaria." *Leer por Gusto: Web literaria*. March 23, 2015. August 25, 2015.

"Casa de la Literatura Peruana otorga su máxima distinción a la escritora Carmen Ollé." *Casa de la Literatura Peruana*. April 19, 2015. http://www.casadelaliteratura.gob.pe/ August 25, 2015.

Castles, Stephen, and Mark J. Miller. *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. London: Guilford P, 1993.

Catalá Carrasco, Jorge L. "La alteridad sexual en Las dos caras del deseo (1994) de Carmen Ollé." *Chasqui* 38.1 (2009): 57-72.

Durand, Jorge. "The Peruvian Diaspora: Portrait of a Migratory Process." *Latin American Perspectives* 37.12 (2010). Web. Sage. April 16, 2015.

Elabor-Idemudia, Patience. "Transnationalism and Remittances: The Double-Edged Position of Transmigrant Women Engaged in the Domestic Service Sector." *Engendering Transnational Voices: Studies in Family, Work, and Identity*. Ed. Guida Man and Rina Cohen. Waternoo, ON: Wilifrid Laurier UP, 2015. 117-34.

Flindell Klarén, Peter. *Peru: Society and Nationhood in the Andes*. New York, Oxford: Oxford U P: 2000.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. 1952. Trans. Lewis A. Coser. Chicago: U of Chicago P, 1992.

Hutcheon, Linda. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern." *University of Toronto English Library (UTEL)*, 1998. www.library.utoronto.ca.utel/criticism/hutchinp.html.

Kohut, Karl. "Introducción: Literatura peruana hoy: crisis y creación." *Literatura peruana hoy: Crisis y creación.* Ed. Karl Kohut, José Morales Saravia, and Sonia V. Rose. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1998. 11-20.

Lambright, Anne. "On Being a Woman in the City of Kings." *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*. Ed. Anne Lambright and Elisabeth Guerrero. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007. 49-66.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1974. Trans. D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell P, 1991.

Miranda Lévano, Sylvia. "Poesía y novela: el París de Carmen Ollé." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37 (2008): 275-85.

Ollé, Carmen. *Las dos caras del deseo*. Lima: Peisa, 1994.

—. *Halcones en el parque*. Lima: San Marcos, 2011.

—. *Noches de adrenalina: Nights of Adrenaline*. Trans. Anne Archer. Encino, CA: Floricanto P, 1997.

—. *Pista falsa*. Lima: El Santo Oficio, 1999.

—. "Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?" *Literatura peruana hoy: Crisis y creación*. Ed. Karl Kohut, José Morales Saravia and, Sonia V. Rose. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1998. 187-95.

—. *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Universidad Nacional mayor de San Marcos, 1992.

—. *Todo orgullo humea la noche*. Lima: Lluvia Editores, 1988.

—. *Una muchacha bajo su paraguas*. Lima: El Santo Oficio, 2002.

Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*. 1934. New York: Las Americas Pub., 1961.

Pfeiffer, Erna. *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid: Vervuert, 1995.

Rubio, Felipe. "Migrant Networks: Peruvian Women (Re)Shaping Social Spaces in Madrid." *Engendering Transnational Voices: Studies in Family, Work, and Identity*. Ed. Guida Man and Rina Cohen. Waternoo, ON: Wilifrid Laurier UP, 2015. 295-313.

Velázquez Castro, Marcel. *El revés del marfil: Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal/Editorial Universitaria, 2002.

Zapata, Miguel Angel. "Carmen Ollé y la fisiología de la pasión." *Confluencia* 12.2 (1997): 181-85.

—. "La imagen de la casa y la ciudad en cinco poetas de la postvanguardia hispanoamericana: Oscar Hahn, José Emilio Pacheco, José Kozer, Antonio Cisneros y Carmen Ollé." Diss. Washington University, 1995.

Relación epistolar entre dos poetas del otro 27: Rafael Porlán y Ernestina de Champourcin

Magdalena Aguinaga Alfonso
Profesora Colaboradora de la Universidad Internacional de la Rioja

Rafael Porlán y Merlo

Rafael Porlán y Merlo nace en Córdoba en 1899 y muere en Jaén en 1945 a los 46 años. Muestra una paradójica personalidad que responde a la categoría inusitada de funcionario minucioso y exacto del Banco de España, combinada con la honda labor intelectual de poeta puro. Quizá su profesión influyó en la exatitud y precisión de sus conceptos poéticos como sugiere Gerardo Diego ("Rafael" 3). Aunque cordobés de nacimiento, vivió en Sevilla, a la que considera su patria desde los doce años. Obtiene plaza con el número uno, en una oposición interna a secretario de la entidad bancaria, donde había ingresado a los diecinueve años de edad y a los treinta y tres, tras algunos años en Sevilla y otros destinos provisionales, se traslada a trabajar a Talavera de la Reina en enero de 1933 y, finalmente, regresa a su Andalucía natal, esta vez a Jaén en 1934, donde muere en 1945 a causa de la tuberculosis (Porlán, "Autobiografía" 4). Quizá el libro que más le influyó en su aprendizaje literario vanguardista fue *El alba y otras cosas* (1923) de Ramón Gómez de la Serna, según confiesa el propio Rafael Porlán ("Autobiografía" 4), testimonio recogido por José María Barrera (19), uno de los mejores

---

Magdalena Aguinaga Alfonso ha sido catedrática de lengua y literatura española de Enseñanza Media. Ha simultaneado su labor docente en diversos institutos de Enseñanza Secundaria de Galicia con la investigación y la crítica literaria. Actualmente prejubilada de la EEMM, sigue en activo como investigadora y Profesora Colaboradora de la UNIR (Universidad Internacional de la Rioja) para la defensa de TFM (Tribunales de Fin de Master). Es autora de numerosos libros de crítica literaria: *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas* (1996), *Costumbrismo y narrativa breve en la obra de José María de Pereda* (1994), *El discurso narrativo de Pereda* (1994), *La quimera: orientación hacia el misticismo* (1993). Ha publicado en torno a setenta artículos en revistas especializadas y participado en numerosos congresos nacionales e internacionales.

críticos de su obra. Manuel Díez-Crespo[1] destaca el influjo del humorismo de Ramón Gómez de la Serna en el de Porlán (42). Sus primeras novelas cortas fueron *Bess Rivero*, *El manto escarlata* (ambas de 1923) y *La primera de San Julián* (1924). También publicó en prosa *Pirrón en Tarfia* en 1926, una especie de autorretrato, donde de nuevo se aprecia la presencia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y las ideas de Ortega y Gasset (Lamillar, "Prólogo" 11 en Porlán, 2003). A aquella obra siguieron *Mundo blanco y negro* y *Primera y Segunda parte de Olive Bordem*, ambas publicadas en 1930. *La isla alegre* (1933) está escrita en aforismos, muy propios de la estética de Rafael Porlán. Posteriormente, en 1936, escribió *Romances y canciones*, el único libro de poemas publicado en vida, pero distribuido entre abril y mayo de 1939 por las vicisitudes de la Guerra Civil. A este libro Rafael Laffón, gran amigo de Porlán y colega en *Mediodía*, le dedicó una breve y elogiosa reseña en *Isla* donde destaca la emoción y exactitud de su lírica. Los demás libros póstumos fueron *El pez en la jaula* (poemas recopilados entre 1930 y 1939), *Nuevas poesías* (sonetos) y *Ejercicios para manos pequeñas* (dedicados a los objetos, a la naturaleza y a diversos elementos). Dos obras de teatro se publicaron en 1997: *Los amantes de Verona* y *El velo de Penélope*. Autor de amplia cultura, cosmopolita, educado en la Escuela Superior Francesa de Sevilla donde leyó a los diez años *Fhèdre* y *Athalie*, como él mismo confiesa en su "Autobiografía" (7). Políglota, dotado de una fina ironía y humor satírico, con que trataba de ridiculizar cordialmente todo lo que le parecía mediocre o falso. Entre su producción, también se encuentran críticas de música, cine, literatura, etc. (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 328).[2]

Además de su dedicación a la escritura, Porlán fue redactor-jefe de *Lys*, fundada por su iniciativa en 1918, la cual contó con seis números entre enero y junio de 1919 (Lamillar, "Prólogo" 11). Colaboró en torno a 1920 en numerosas revistas literarias como *La Exposición*, *Página*, *Andalucía*, *Universidad*. Pero quizá su actividad más destacada fue su trabajo como secretario de la prestigiosa revista *Mediodía*, fundamental para dar a conocer la Generación del 27, de cuyo acto en el Ateneo de Sevilla en 1927, con motivo del tricentenario de las muerte de Góngora, se hacía eco Eduardo Llosent, en una elogiosa reseña de los actos del 17 y 18 de diciembre de 1927 (Barrera 24). En la revista colaboraban Alejandro Collantes de Terán, Eduardo Llosent como miembros fundadores, y los mejores escritores sevillanos o meridionales: Joaquín Romero Murube, Francisco José Rajel, Manuel Halcón, José María del Rey, Fernando Villalón, Mauricio Bacarisse, Rafael Lasso de la Vega, Rafael Laffón, Adriano del Valle, Juan Sierra, Antonio Núñez Cabezas de Herrera, Rafael

Laffón, Manuel Altolaguirre y muchos otros. *Mediodía* era una revista que surgía de un afán de difundir la poesía pura, de vivir al día de las nuevas corrientes y de fomentar una cultura viva y universal frente al andalucismo folclórico y el popularismo provinciano, en la misma línea depurativa del *Romancero gitano* (1928) de García Lorca.

Ernestina de Champourcin y Morán de Loredo

Ernestina de Champourcin[3] (nombre completo Ernestina Michels de Champourcin y Morán de Loredo) nació en 1905 en Vitoria, adonde su madre se trasladó para dar a luz, porque allí veraneaba su médico. Sin embargo, su residencia habitual era Madrid. Pertenecía a una familia aristocrática, monárquica y liberal de origen provenzal que desde el siglo XVIII se trasladó a España. El rey Alfonso XIII validó el título francés de su padre, barón de Champourcin. De pequeña se educó bajo la tutela de institutrices francesas e inglesas. Aprendió ambas lenguas y, de hecho, sus primeras composiciones y cuentos los escribe en francés. Estudió el bachillerato por libre en el instituto Cardenal Cisneros, tras los primeros años en el colegio del Sagrado Corazón de Caballero de Gracia, en Madrid (Ascunce, "Prólogo" XIV). Tras oponerse a estudiar una carrera acompañada de un familiar, aprende de modo autodidacta. Gracias a la nutrida biblioteca paterna leyó desde niña a los poetas románticos y simbolistas franceses (Ascunce, "Prólogo" XIII). También le influyó mucho la poesía de Emily Dickinson a quien años más tarde traduciría en su exilio mexicano. Entre los españoles además de Bécquer, sus poetas de cabecera fueron san Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez (Ascunce, "Ernestina" 22). Juan Ramón sería su mentor y consejero hasta el final de su vida. Con él y Zenobia mantuvo una larga amistad, desde el Madrid de la segunda década del siglo XX hasta la muerte del premio Nobel de Literatura, en Puerto Rico en 1958. Fue él quien le da a conocer los poetas de habla inglesa, como la antes mencionada Emily Dickinson. Juan Ramón Jiménez dedicó a Ernestina una caricatura lírica publicada en el *Heraldo de Madrid* en 1930, que luego aquel recogería en *Españoles de tres mundos* (1942). Ernestina la incluiría, a su vez, en el prólogo de su tercer poemario *La voz en el viento* (1931), en el que evoluciona hacia la poesía pura juanramoniana y el misticismo del abate Bremond.

Champourcin tuvo una visión amplia y cosmopolita de la vida, con una formación muy por encima de la media en España y más en el caso de las mujeres. Su padre alentó su vocación literaria e incluso corrió con los gastos de la publicación, en Espasa-Calpe, de su primer libro *En silencio* (1926) cuando Ernestina contaba con 21 años. José Luis Ferris afirma

que "Ernestina de Champourcin muestra desde el principio un carácter moderno y abierto que le lleva a presumir de independiente" (255). Esta modernidad e independencia, Ernestina las pone de manifiesto tanto en su concepción de la poesía a modo de inspiración, como en sus opciones personales al casarse con el poeta Juan José Domenchina, secretario particular de Manuel Azaña, cuando era Presidente del Consejo (Ascunce, "Prólogo" XVIII), a pesar de la oposición familiar. No se consideró feminista en cuanto a publicar algo en este sentido, pero siempre veló por los derechos y dignidad de la mujer, como lo muestra su intensa actividad en el Lyceum Club Femenino (Ascunce, "Ernestina" 24 y Núñez Puente 305-06) en el que desempeñó el cargo de secretaria literaria con María Baeza. En este centro cultural para mujeres se relacionó con la plana mayor de mujeres intelectuales, escritoras, abogadas, pintoras, del Madrid de los años 20. En su epistolario son frecuentes las alusiones a las múltiples actividades que organiza el Lyceum: conferencias, conciertos, asistentes invitados, visitas de poetisas latinoamericanas, etc.

Ernestina de Champourcin quiere llegar en su poesía a lo esencial y expresarlo con su voz femenina de mujer, muy segura de sí, con transparente sinceridad. En sus primeros poemarios muestra una poesía sensual en la expresión del amor humano, en la que menciona muchas partes del cuerpo y su fuerza vital, por su función simbólica, en un deseo de comunicación del sentimiento poético: "El cuerpo humano con sus diferentes órganos y partes no presenta valor alguno por lo que es, sino por la función que representa en el organigrama de esta poesía" (Ascunce, "Prólogo" XLII). Viene a decir que la liberación de la palabra creadora se hace posible al transformar algo sagrado, como es la poesía, en divino. Y su medio es la "confesión" en tiempo real, de lo que vive y siente en la expresión de sus emociones. Este es un rasgo que llamó la atención de sus contemporáneos y mantiene aún hoy su plena actualidad. En ella muestra su individualidad como sujeto femenino con todas sus potencialidades. Se revela con sus pasiones, dudas, deseos, en busca de un amor ideal, a veces soñado, pero siempre humano y divino al mismo tiempo, al menos desde su cuarto libro *Cántico inútil* (1936). Podemos decir que en Ernestina hay unas "razones de vida" que la razón, puramente racionalista, cerrada a la trascendencia, desconoce. En este aspecto nos recuerda a la filósofa y contemporánea suya, María Zambrano, quien también vivió en el exilio. Ambas buscan una razón vital: una por vía poética y la otra por vía filosófica. Anhelan una razón que no cierre el horizonte a la trascendencia, por ello la poesía de Ernestina hace gala de un dinamismo que devuelva el amor humano a su unidad

esencial. De ahí que lo divino sea la manifestación de esa realidad y que lo humano, trascendido por la palabra poética, es sagrado. Lo sagrado y lo humano son las dos caras de una misma realidad: la humana es la externa y variable de la profunda, que encierra el orbe de lo divino.

Por todo ello, la espiritualidad en su poesía es una constante, aunque a veces quede velada en sus primeros libros previos a la Guerra Civil, y posteriormente, irá en un continuo crescendo desde su poesía en el exilio con *Presencia a oscuras* (1952). Con este libro se inicia en una "poesía mística y oracional" según Mercedes Acillona (103) que abarcaría dos etapas: amor divino de 1952 a 1974 y amor anhelado desde *Primer exilio* (1978) hasta su último poemario *Presencia del pasado* (1996). Ello significa la toma de conciencia de una profunda realidad: lo sagrado es el centro y las diversas vivencias de su yo poético son la periferia.

La poeta vitoriana es una de las escasas voces de mujer de la Generación del 27 a quien Emilio Miró le atribuye la primacía ("Poetisas" 5). A *En silencio* (1926) seguirían *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936); en el mismo año de 1936, publica también su primera novela *La casa de enfrente*. Tras su matrimonio con el también poeta, Juan José Domenchina, parten al exilio en México en 1939. Allí permanece hasta 1972 sobreviviendo, gracias a su labor como traductora de libros del inglés y francés al español para el Fondo de Cultura Económica y otros organismos. Tras dieciséis años sin escribir poesía, vuelve a hacerlo en 1952, con la publicación de *Presencia a oscuras* para la colección Adonais, al que luego seguiría una serie de catorce poemarios, hasta su muerte en 1999. Recibió elogiosas críticas por sus primeros libros, publicó en las revistas más conocidas como *La Gaceta Literaria*, *Vida Literaria* o en los periódicos *La Época*, *La Libertad*, *Heraldo de Madrid*, *El Sol*, y en el exilio, continuó escribiendo en las revistas mexicanas *Las dos Españas*, *Rueca*, *Romance* e *Istmo*. En la segunda edición de *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* de 1934, Gerardo Diego incluye a dos mujeres: Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre (Ascunce, "Ernestina" 24). A pesar de ser una mujer reconocida entre las de su estatus social, ella se siente fuera de lugar por su carácter distinto y busca otras relaciones más acordes con su modo de ser y de pensar: incluso asiste a tertulias literarias como la del café Regina, la mayoría compuesta por hombres, entre los que acudían Valle-Inclán, Azaña, Domenchina, Díez Canedo, etc.

En cuanto a premios, recibió el de *Euskadi* de Poesía en 1989, *Mujer progresista* en 1992 y el mismo año fue nominada para el Príncipe de Asturias de las Letras. Anualmente la Diputación Foral de Álava convoca desde 1990 el premio de poesía *Ernestina de Champourcin*. Se le rindieron

cálidos homenajes durante los últimos años de su vida, en Málaga, Vitoria, Ateneo de Madrid y otro póstumo, en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Conocimiento de Rafael Porlán a través de *Mediodía*

En el legado del poeta cordobés se han conservado seis cartas de Ernestina de Champourcin a Rafael Porlán. En ellas le envía poemas para ser publicados en *Mediodía* o le agradece el envío de sus libros. Lamentamos no tener las de Porlán a Ernestina, que confirmarían la estrecha relación epistolar y mutuo entendimiento entre estos dos grandes poetas del entorno del 27.

En carta del 23/6/1928 dice Ernestina a Carmen Conde: "Hay varias revistas jóvenes que piensan publicar libros: *Mediodía*, *Páramo*… ¿por qué no les ofreces algo tuyo?" (Champourcin, *Epistolario* 114); en carta del 6/9/1928 le responde: "No acepto tu enhorabuena; lo de *Mediodía* es malo y el discurso, siendo mío, bien sabes que no me pertenece. ¿Dónde lo leíste? Sólo *La Época* lo publicó" (Champourcin, *Epistolario* 191). En carta del 9/4/1929 le pregunta a Carmen: "¿Tienes *Mediodía*?" (Champourcin, *Epistolario* 281).

Ernestina publicó al menos dos poemas en 1928 en la revista *Mediodía* (Barrera 4). Así se lo dice a su amiga Carmen en carta del 6/9/1928: "*Mediodía* ha publicado unos versos míos de este invierno. Son tontos, feos, no me gustan". Sabemos sus títulos: "Ascensión" y "Arco-Iris" (Champourcin, *Epistolario* 189). El segundo es el mismo que publicó en *La voz en el viento* (1931). Sin embargo, hay otro poema titulado "Ascensión" en este libro, distinto del de *Mediodía*. En cartas del 3, 7, 17 y 22 de mayo de 1930 refiere a Carmen Conde aspectos de su viaje a Sevilla y Córdoba en compañía de Pilar Sotomayor y María del Carmen Roesset, durante una semana. Se reúne en Sevilla con Rafael Porlán, a quien parece conocer de antes, según escribe en la carta fechada en Sevilla el 7 de mayo de 1930: "Esta tarde me independizo; espero a Porlán y Merlo, a quien conozco, para charlar y pasear" (356). En la del 17/5/1930 dice:

> El grupo *Mediodía* me ha hecho un cordialísimo recibimiento. Gracias a ellos he conocido algunos pueblos andaluces más típicos que la misma Sevilla (…). No creí encontrar en Andalucía un grupo de muchachos tan bien orientados y tan modernos. Nos trataron en un plan de camaradería e igualdad que me encanta. Con ellos paseábamos líricamente todas las noches por el barrio de Santa Cruz hablando de poesía. (Champourcin, *Epistolario* 356-57)

Será precisamente en este viaje a Sevilla cuando conoce a Josefina de la Torre, como afirma en la misma carta: "En Sevilla conocí a Josefina de la Torre en una conferencia de su novio, Juan Chabás. Es rubia, muy vistosa y pintada. Hablé poco con ella; me esperaban los chicos para ir de paseo" (357). Es la otra mujer poeta que figurará con Ernestina en la segunda antología renovada de Gerardo Diego de 1934, a la que antes nos hemos referido. Así las catapulta como voces femeninas del 27, de las seis elegidas anteriormente y que, por protestas masculinas, quedaron reducidas a dos. Ello indica la preeminencia de Ernestina, como voz femenina casi exclusiva, en el entorno del 27.

Reproducimos por su gran interés seis cartas de Ernestina a Rafael Porlán, que están en el archivo del Centro Cultural de la Generación del 27 de la Diputación de Málaga[4] y muestran la relación amistosa y poética de estos dos poetas. Las transcribimos en orden cronológico según las fechas que figuran en las mismas: Una, escrita desde La Granja de Segovia el 7/9/1928, la dirige al "Director de *Mediodía*",[5] en que le envía unos versos por consejo de su buen amigo Melchor Fernández Almagro y muestra su adhesión a la revista sevillana; en la segunda, fechada en Madrid el 26/10/1928, agradece a Porlán sus elogios por su reciente libro titulado *Ahora*, publicado ese mismo año. Le envía unos poemas que suponemos, por la fecha, son los dos publicados en *Mediodía* y que también reproducimos aquí: "Ascensión" y "Arco-Iris". Este último poema, publicado de nuevo en *La voz en el viento* (1931), como dijimos antes, presenta una ligera variante en el penúltimo verso: "Variaciones de ti solo" cambia a "Variaciones de ti mismo". En la tercera, fechada en Madrid el 24/2/1930 felicita a Porlán por su libro *Olive Bordem* (1930). La quinta, escrita desde Madrid el 18/5/1930, muestra su agradecimiento por la feliz estancia en Sevilla con el "grupo de poetas", que tan bien las acogieron a Ernestina y a sus dos acompañantes, Pilar Sotomayor y María del Carmen Roesset. Le envía más ejemplares de *Ahora* para los demás poetas el grupo. Nota interesante, a nuestro parecer, es su comentario de que ha conocido a Luis Cernuda en la Librería de León Sánchez Cuesta de Madrid, donde trabaja; le dice que han hablado de los poetas sevillanos y le ha hecho firmarle su último libro.[6] En la sexta, de nuevo escrita en Madrid el 27/7/1930,7 felicita a Rafael Porlán por su nuevo libro *Mundo blanco y negro* (1930) y le manifiesta su agrado por la ironía de su estilo, como es habitual en sus anteriores prosas. Le advierte que sigue siempre con interés los envíos de *Mediodía*. La cuarta, que carece de fecha, pensamos que es del 7 de mayo de 1930, dado que sí hay constancia de otra del mismo día a Carmen Conde en la que le dice que ha quedado con Rafael Porlán.

Carta 1

E.[8] Sr. Director de *Mediodía*[9]
Sevilla

Acabo de leer en su simpática revista unos versos míos que para ella me pidió mi buen amigo, Melchor Fernández Almagro. Gracias por su amabilidad al publicarlos. Si le parece oportuno, dentro de poco le enviaré más y también mi libro[10] del que aquí no me quedan ejemplares.

Con entusiasta sinceridad ofrezco a *Mediodía* mi fervorosa adhesión.
Le saluda cordialmente
Ernestina de Champourcin (con rúbrica)

La Granja
7/9/28 (Segovia) (en Madrid, Marqués de Villamejor 3)

Carta 2

E. Sr. D. Rafael Porlán y Merlo

Mi distinguido amigo:
Mil gracias por su carta y los elogios que en ella dedica a mi modesto libro. Le agradezco también el envío de *Mediodía*, interesantísimo como siempre y le felicito por su gracioso y original "scherzo doméstico".

Le envío esos poemas recientes por si le gustan para algún próximo número. Son algo indecisos y borrosos; mi poesía está en evolución y ya notará ud. que cada día escribo diferente.

Gracias de nuevo por sus atenciones.
Un cordial saludo de su affma.
Ernestina de Champourcin (con rúbrica)

Madrid
26/10/28

Carta 3

Madrid
24/2/30

Sr. D. R. Porlán y Merlo

Mi distinguido amigo:
Muchas gracias por su deliciosa *Olive Borden* que he leído con extraordinario placer. Su prosa es viva, ágil y de una modernidad encantadora. ¡Ojalá salgan pronto las demás entregas tan prometedoras…!

¿Y la poesía sevillana? ¿Y *Mediodía*? Hace mucho que no lo recibo, ni sé nada de ustedes. No me olviden así…… [11]

Un saludo muy cordial de su siempre amiga
Ernestina de Champourcin (con rúbrica)

Carta 4

Hotel Francia[12]
Sevilla

Sr. D. R. Porlán y Merlo

Distinguido amigo:

Por fin vengo a conocer a Sevilla y sus poetas. Tendría mucho gusto en verle y charlar un rato con usted. Solo estaré aquí cuatro días.

Le saluda cordialmente
Ernestina de Champourcin (con rúbrica)

Carta 5

Madrid
18/mayo/30

Mi buen amigo:

Me has cogido la vez con tu amable carta dejándome en mal lugar… después de todas vuestras atenciones a mí me correspondía la primera y protocolaria misiva de agradecimiento. Pero felizmente somos ¿de vanguardias? Y esas cosas no rezan con nosotros ¿verdad?

Por escrito me será más fácil decirte todo lo que no supe expresar en nuestra breve despedida. Sevilla se erguirá siempre entre mis recuerdos unida al de mis amigos—vosotros—que hicisteis doblemente grato mi corto viaje al Sur. Transmite de nuevo al "grupo" mi más sincero agradecimiento.

Mañana certificaré ejemplares de *Ahora* para todo el "equipo". A pesar de su título mi libro es ya poco actual;[14] siento no tener nada más nuevo para ofrecerlo a vuestra moderna sensibilidad.

Ayer mañana en la librería de León Sánchez Cuesta conocí a Luis Cernuda, de quien tanto habíamos hablado. Os recordamos a todos en nuestra conversación y le puse en el compromiso de firmarme un libro suyo que considero, naturalmente, "muy antiguo" ya.[15]

Córdoba me interesó mucho; hicimos una deliciosa excursión a las ermitas; feliz lugar, cipreses, naranjos en flor y un lirismo desbocado que sin querer me he traído a Madrid... Santa Paula y San Clemente—las ermitas… umbral y epílogo de los atardeceres andaluces...

La primavera se fue de Sevilla pero no nos siguió aquí. Solo se está bien en casa leyendo y escribiendo. ¡Quisiera un patio cuya frescura de siglos, chorrease sobre mi frente su claro surtidor!

Voy a dar unos poemas a *La Gaceta Literaria*[16] y probablemente ¿inmortalizaré? en estos mis emociones andaluzas. Pero no te asustes, soy enemiga de la lírica geográfico-descriptiva; no esperéis un "elogio de la seguidilla" a lo Rubén o a lo Salvador Rueda.

Pilar y María del Carmen[17] os envían un cordial saludo. Entre las tres estamos haciendo una entusiasta propaganda de la lírica y de los líricos andaluces!... ¡Adiós! Cuenta con el sincero afecto de tu amiga.

Ernestina (con rúbrica)[18]

Carta 6

Madrid
27/7/30

Sr. D. Rafael Porlán y Merlo

Mi buen amigo:

Acabo de leer tu "segunda entrega" cuyo envío os agradezco sinceramente a Pablo Sebastián y a ti. Al primero dale mi enhorabuena. Sus cuadros que no conocía me han parecido interesantísimos. "Si" tiene un andalucismo lírico de melancólica intimidad que encuentro delicioso.

Tu *Mundo blanco y negro* me ha producido la misma grata impresión que tus anteriores prosas. Veo que la ironía sigue siendo tu postura favorita, postura al fin y al cabo no exenta de romanticismo… ..

¿Cuándo llegará *Mediodía*? ¿Qué tal les va a todos los miembros de nuestro simpático grupo?[19] Aquí el verano nos dispersa a todos creando una fecha desierta, aislada, hasta octubre. Yo emprendo a fines de semana mi éxodo hacia el Norte.[20]

Las Sotomayor[21] están ya en la Cornisa donde les haré llegar tu libro.

Recuerdos a todos los amigos. Recibe mi más cordial saludo

Ernestina de Champourcin (con rúbrica)

Poéticas de Rafael Porlán y Ernestina de Champourcin

Porlán, partidario a ultranza del arte por el arte, disiente de la poesía social como se advierte en su artículo "El Realismo en el arte" (Ortiz de Lanzagorta 35-36). Su poética la sintetizó en un artículo de 1932, publicado por José María Barrera en dos de sus ediciones de los textos de Porlán (*Poesía* 43 y *Ensayos* 20). Por su interés y brevedad reproducimos el texto de Porlán:

> Hay quien trabaja con materiales de origen desconocido, misterioso, poético, divino. El escultor no ha inventado el triángulo ni el bíceps; tampoco el pintor la luz ni lo azul, ni el músico las consecuencias sonoras de tales vibraciones. En rigor, pueden decir que operan con elementos cuyo principio desconocen y su destino más aún: el principio y fin de los colores,

> formas y sonidos son cuestión de fe y de interpretación; así el hombre puede usarlos como son: como cosa divina. Si los aplica a usos comprensibles, la culpa es suya; si los demás les imponen un destino distinto del oculto, la culpa es de los demás. Pero hay, repito, quienes hablan con signos y acentos del mismo mundo de lo que significan.
> El poeta no, porque no puede llegar al lenguaje sino por medio de las palabras. Lo que quiere decir que su materia prima no procede de lo inefable, sino de la necesidad, ni se dirige a la precisión sino a la economía. Por eso tratar de operar directamente con el lenguaje no es susceptible de provocar el aplauso ni la calumnia, como si fuera músico o pintor. Sus relaciones con los demás son las que establecen el derecho de gentes.

Según Barrera López, "entre la estética neopopularista, el surrealismo o el clasicismo, la poesía de Rafael Porlán va más allá de la intuición y la inteligencia" (*Vida* 28). El surrealismo era para él una teoría completa del pensamiento (Torre 258). El neopopularismo es propio del surrealismo: de ahí que poetas del 27 como García Loca y Alberti lo cultivaran.

Frente a esta poética, nos detenemos en la de Ernestina de Champourcin: su "Antipoética" figura en el Prólogo a *Huyeron todas las islas* (1988) y en ella, al final, recuerda que Gerardo Diego había pedido a cada poeta una especie de "poética", al frente de sus poemas, en la ya mencionada antología de 1934. En ella ya manifestaba su rechazo en autodefinirse: "cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia" (Cit. Ascunce, "Prólogo" iii-v). Seleccionamos por su interés este fragmento de la "Antipoética y Poética":

> Sin embargo, si no hay más remedio, puedo decir que mi poética, si es que la tengo, puede ser una cosa en la que logro reconocer varias etapas:
>
> 1ª La eclosión inesperada, o sea el primer verso del que brota como un débil surtidor, el primer poema.
> 2ª Paisaje y amor. Pasión y pintura.
> 3ª Invasión de algo que lo emula todo. Que algo se desgaja a su vez:
> 4ª Amor vago, ¿de qué o hacia quién?
> 5ª Amor humano. Búsqueda de fusión hacia otro.
> 6ª Amor trascendente. No basta el ser, es inevitable trascender, subir, ir más lejos. (Cit. en Mabrey 384-85)

Quizá sea el tipo de poeta más fiel a su inspiración, con una veintena de libros entre poemarios, dos novelas, dos fragmentos de otra que no llegó a terminar y una antología sorprendente *Dios en la poesía actual*, un tema que estaba casi ausente de la poesía del grupo del 27. En ella, curiosamente, incluye a dieciséis mujeres, frente a lo que era habitual en

las antologías hechas por hombres, en las que aquellas apenas figuraban. Según muchos críticos que han estudiado su obra, Champourcin es la más brillante poeta de la generación del 27 y una de las pocas voces femeninas que cubre todo el arco del siglo XX desde 1926, fecha de su primer libro *En silencio* hasta sus dos últimos: *El vacío y sus dones* (1993) y *Presencia del pasado* (1996), tres años antes de su fallecimiento.

Los temas de su poesía son, sobre todo, el amor en sus diferentes vertientes, la naturaleza—y antes y después de su regreso del exilio mexicano—la soledad, el dolor por el paso del tiempo, el diálogo con su yo, con los demás y, finalmente, con Dios como encuentro y refugio. Es la tensión inquieta de una búsqueda, no el goce pacífico de su posesión. En consecuencia, podemos calificar su poesía de existencial porque hay una dramática lucha del espíritu humano. Vivió la poesía como la forma más integral de su ser mujer.

Influencias entre Champourcin y Porlán o Champourcin y Porlán en la atmósfera de su tiempo (elegir uno de los dos)

Entre las similitudes entre Champourcin y Porlán está la deuda de ambos con el magisterio de Juan Ramón Jiménez (González Ruano 706). Es más notoria en la poeta alavesa, debida a la larga amistad entre Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí con ella y su marido, Juan José Domenchina, en España y después fuera del país, hasta la muerte de Juan Ramón. Podemos decir que el poeta de Moguer fue su mentor y guía en sus lecturas, desde su juventud cuando se forjaba como poeta.[22] Posteriormente, su amistad se consolidó durante el exilio mexicano, ya que Ernestina siguió visitándolos en Washington cuando viajaba allí como intérprete de congresos y donde Juan Ramón trabajaba como agregado cultural en la Embajada de España. Finalmente, Ernestina le dedicó un libro en su centenario titulado *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en la memoria)* (1996), en el que rememora su larga amistad e influencias recibidas de su magisterio. Fue fiel a su amistad con él y con Zenobia, ya en la España de la preguerra civil, cuando el grupo del 27 había roto con él.

En ambos poetas, que durante los años 1927-28 seguían la estética de la poesía pura, la mirada se convierte en un poder esencial, en la línea de Guillén y el Cernuda de *Perfil del aire* (1927). De ahí que ambos muestren interés por la pintura. Rafael Porlán escribió un breve "Ensayo sobre pintura contemporánea" (Porlán, *Ensayos* 77-78). En la "Antipoética" de la poeta alavesa vimos cómo uno de sus temas es pasión y pintura. Manifiesta su entusiasmo por la pintura de Maruja Mallo que se advierte en algunos poemas como "Volante", "Nocturno" y "Accidente" de su

tercer libro *La voz en el viento*. Rafael Porlán es más poeta de realidades y Ernestina, en sus inicios, de ensoñaciones al estilo romántico. De hecho, incluso su *Epistolario* amistoso con Carmen Conde es lírico y en él queda de manifiesto que la poesía envuelve su realidad vital.

La influencia de la poesía francesa es notoria en ambos poetas, como en general en todos los miembros de la generación del 27. Ernestina leyó desde muy joven a los poetas románticos y simbolistas franceses en su lengua original: Lamartine, Samain, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, al novelista Marcel Proust[23] y sobre todo a Henri Bremond, cuyos libros de poesía pura le interesaban especialmente. De hecho escribe su primer poema en francés a los 13 años. También leyó al dramaturgo Maeterlinck, cuando apenas estaba traducido al español, gracias a prestigiosas revistas literarias (Rodríguez-Moranta 477). También Rafael Porlán había recibido una esmerada educación en la Escuela Superior Francesa y acusa la influencia de Mallarmé en su tema de la soledad, de las diosas mitológicas y de su ambición intelectual en el arte. Sobre todo, coincide con él en la creación de un universo de esencias reales y sentidas, pero expresadas por la negación de toda experiencia concreta. El énfasis en la lucidez, el cuidado en la precisión y la concentración en lo esencial son deudas de ambos con el poeta francés. Mallarmé fue un escritor admirado por ambos. Otro autor al que también mencionan y valoran es Paul Valéry, en su concepto de una poesía intelectual, cuando aún era poco conocido en la España de los años 20. Quizá Porlán acusó, más que otros poetas del 27, el influjo del escepticismo irónico de Valéry, como se manifiesta en los aforismos de *Pirrón en Tarfia* (1926). Lamillar habla de un surrealismo domesticado, nada revolucionario en la poesía del poeta cordobés ("Prólogo" 11) y de la influencia de la estética de Ortega y Gasset en su fusión de intuición y pensamiento. A veces su poesía puede resultar difícil, formalista o evasiva, a medio camino entre el intelectualismo puro de Valéry y el surrealismo irracional de André Breton. Pero los nuevos vientos que corrían en España, ayudaron a corregir la posible evasión de su poesía surrealista.

Menos palpable es el influjo del surrealismo en la poeta vitoriana por la fuerte carga romántica, que se palpa en el fondo de su poesía, más basada en emociones y en la belleza y perfección del quehacer poético. Esto pone de manifiesto que le influye más el simbolismo francés, en que se formó, que las leyes del azar. Le interesaba la tendencia mística de Henri Bremond, así como su concepción de la poesía a modo de inspiración. Pero su misticismo más directo lo aprendió en los poemas de Juan Ramón Jiménez. De hecho, el poeta de Moguer consideraba que

el simbolismo francés y la poesía pura vienen de los místicos españoles y de los poetas árabes de Andalucía (Gullón 50). Juan Ramón leyó a poetas anglosajones como Keats, Shelley y Swinburne desde 1916 y los daría a conocer a los que luego pertenecerían al grupo del 27, incluyendo entre estos a Ernestina y Porlán.

En sus respectivas poéticas es notorio, dentro de sus diferencias, el eclecticismo entre clasicismo y poesía pura: el primero se advierte en el uso de estrofas tradicionales como décimas, sonetos, romances, redondillas, etc. junto a la poesía pura y las vanguardias. Ambos reciben influencias de Ramón Gómez de la Serna, como ya vimos en Rafael Porlán y también se aprecia su influencia en la Ernestina anterior a la guerra civil (Ascunce, "Poesía" 20). Los dos poetas comparten, al menos durante un breve tiempo, el cultivo de la poesía pura en el verso libre y las imágenes oníricas, pero ninguno cae en la deshumanización. Si bien, en Ernestina, la poesía pura hay que entenderla como autenticidad emocional y cuidado de la forma. La poeta alavesa muestra preferencia por el símbolo, exteriorizado en sentimientos de angustia y desilusión. Por el contrario, en Rafael Porlán destaca más el cultivo de la metáfora en sus aforismos y es más propicio al humor y la ironía. Más tarde, Champourcin limará el sentimiento, deslizándolo hacia la sensación externa. Y de ahí pasará a la poesía pura bajo la guía de Juan Ramón, evolucionando a un estilo más conceptual, tras abandonar sus inicios románticos y modernistas. Sin embargo, dice en carta a Carmen Conde del 8/II/1928: "[S]oy enemiga de la poesía puramente cerebral; necesito sentir para comprender. En cambio, no desdeño la sensibilidad cerebralizada, afinada por una voluntaria contención. Valéry es demasiado cerebral, frío. Prefiero a Claudel" (Champourcin, *Epistolario* 238-39). Sin duda, la poesía de Porlán resulta más hermética. El surrealismo en Ernestina no pasó de ser un pasatiempo.

En los dos poetas comparados, hay abundancia de intertextos de poetas clásicos como Manrique y Garcilaso en Porlán (Porlán, *Poesías* 18-19) y de san Juan de la Cruz, Juan Ramón, Antonio Machado, Luis Rosales y de otros escritores extranjeros como Mallarmé, el belga Maeterlinck, Thomas Merton, etc. en Ernestina.

Coinciden en su rechazo de la poesía social: en el caso de Rafael Porlán ya aludimos a su disidencia en su artículo "El Realismo en el arte" (Ortiz de Lanzagorta 35-36). Además, murió antes de que el nuevo rumbo de la poesía social se iniciara en los años 50. Sin embargo, debido a su peculiar humorismo e ironía y a lo manifestado en dicho artículo, pensamos que no hubiera seguido esa tendencia. En el caso de Ernestina

en el primer poema de *Cartas cerradas* (1) se expresa así: "No sé hablar de esas cosas que se han puesto de moda:/basura en las esquinas y vómitos de perro,/ hedores adheridos al quicio de las puertas;/ esa puerta en bostezo de hotelucho o cantina…".

Otra semejanza, en sus intereses de difusión de la cultura de su tiempo, son sus respectivos trabajos como secretarios: Porlán en la revista sevillana *Mediodía* como redactor y colaborador de la misma. En relación a Ernestina ya aludimos a su cargo como secretaria de la sección literaria del Lyceum Club Femenino en Madrid (Núñez Puente 305), donde invitó a impartir conferencias a numerosos poetas del 27 y personajes influyentes en la cultura del primer tercio del siglo XX.

El interés de ambos por el séptimo arte queda patente en que Ernestina figura con su hermano Jaime en el nuevo Cine-Club, patrocinado por *La Gaceta Literaria* en Madrid. Comenta a Carmen Conde en su *Epistolario* muchas películas que ha visto. Por ejemplo, en la carta del 12/8/1928: "Voy al cine jueves y domingos (son los días que lo hay aquí); no dan malas películas, esta noche veré *Casanova* (…) ¿Conoces *Amanecer*?" (Champourcin, *Epistolario* 164). Envía a Carmen Conde en carta del 14/4/1929 un programa de la sesión de Cineclub de *La Gaceta Literaria* (283); en carta del 4/5/1929 le dice: "Me voy al Cine-club dentro de un rato" (287). En carta del 29/5/1929 le cuenta: "El domingo tuvimos la última sesión del Cineclub con un film magnífico de la Metro-Goldwyn, *La avaricia*. Es desagradable, pero muy humano y magistralmente realizado" (291).

Rafael Porlán fue el principal animador del Cine-Club Híspalis, dependiente de la revista *Mediodía*. José María Barrera alude a su conferencia "Riesgo y ventura del cine" pronunciada en el Ateneo de Sevilla el 6 de marzo de 1931 (*Vida* 28) y Esteban Torre refiere su pensamiento sobre el surrealismo llevado al cine (258). En dicho Cineclub se proyectaron películas de acusado sesgo vanguardista: *Un chien andalou* de Luis Buñuel a la que le dedicó un artículo (Lamillar, "Prólogo" 11); *Esencia de verbena* de Ernesto Giménez-Caballero; *La chute de la maison Usher* de Jean Epstein, etc.

Otro aspecto común a los dos poetas es la faceta de traductores, todavía pendiente de estudio en ambos casos. Ernestina tradujo en torno a una cincuentena de libros de temas variados, del inglés y francés al español, ya que fue su medio de supervivencia en México. Ascunce se refiere a este trabajo como traductora: "Fueron colaboraciones realizadas para el Fondo de Cultura Económica, para la Editorial Centauro, para la UTHA (Unión Tipográfica Hispanoamericana), para Revista de

Occidente, para Rialp, etc" ("Prólogo" XX). Además, hizo una encomiable labor cultural que enriqueció al país de acogida. Remitimos a los títulos traducidos por Ernestina, que van desde la Antropología a la Historia, Biografías, Religión, recogidos por Ascunce (LXX-LXII). La obra traducida de Porlán es más reducida, por razones obvias, ante la brevedad de su vida, en comparación con la de Ernestina, quien murió a los 94 años, abarcando casi todo el siglo XX.

El aprecio por estas dos figuras, coetáneas y amigos en una época temprana de su producción, crece en la recepción crítica de su respectiva producción. En 2005 se celebró el centenario de Ernestina de Champourcin con un congreso cuyas ponencias se recogieron en un volumen titulado *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX* y actualmente está siendo objeto de estudio de varias tesis doctorales en España y Estados Unidos. La figura de Rafael Porlán está dándose a conocer, gracias a la labor reciente de varios profesores, en su mayor parte sevillanos y críticos interesados en difundir su obra.

En el caso de Rafael Porlán su olvido se debió en parte a su temprana muerte y a los escasos libros publicados en vida, pero en cuanto a Ernestina de Champourcin su olvido tiene otras causas que podemos resumir en las siguientes: su condición de mujer-poeta en un ámbito poético dominado por hombres; su independencia poética de modas y estructuras métricas; su concepción de la poesía como inspiración; su doble exilio, exterior en México durante treinta y tres años y su posterior exilio interior, tras su regreso a Madrid en 1972; su temática mística e interiorizada; su modestia y discreción, al no volver envuelta en un aura de republicanismo, y a no haberse beneficiado de ayudas económicas por su condición de exiliada.

Para concluir, diremos que la vida y obra de Ernestina de Champourcin, íntimamente ligadas, son un *ars oppositorum*: republicana de familia monárquica opuesta a su matrimonio; mirada con recelo por algunos republicanos por su origen aristocrático; exiliada por motivos políticos pero no alardea de su republicanismo a su regreso; relegada por su peculiar poesía mística en un ambiente laicista, en que no se estilaba el verso religioso; acusa el contraste y decepción entre el ambiente cultural de Madrid que dejó y el que encontró a su regreso del exilio; promotora de la literatura de mujeres y de sus derechos sin declararse feminista; culta y elegante sin aislarse de cuantos la requerían para entrevistarla, hablar de poesía o recibir su ayuda material o su consejo. Supo reconciliar, gracias a su labor poética y su discreción, las dos Españas enfrentadas. Ernestina rompe moldes establecidos: de ahí su difícil clasificación.

Por último, deseamos atraer el interés hacia estos dos grandes poetas de las laderas del 27. Así les haremos justicia y ojalá podamos cambiar pronto el adjetivo de "poetas olvidados del 27" a "poetas recordados del otro 27" junto con Altolaguirre, Prados, Oliver, Villalón, Adriano del Valle, Romero Murube, Laffón, etc. Quizá una nueva antología poética que integre al otro 27, pueda ser un buen punto de partida.

Notas

[1] Manuel Díez-Crespo (Écija, 1911-Madrid, 1993) es uno de tantos poetas de la Generación del 27 que pasaron inadvertidos como tales. Abogado, periodista, crítico teatral y ganador, entre otros del Premio Nacional de Teatro.

[2] Confróntese José Cenizo (75-79) para consultar ediciones de sus obras publicadas en vida y póstumas, además de una bibliografía sobre el poeta y su obra.

[3] Para su biografía hemos acudido a diversas fuentes: la propia autora Ernestina de Champourcin (1996), Ascunce (1991), Checa (1998), Miró (1993), Comella (2002), Mabrey (2007), Aguinaga (2015).

https://www.escritores.org/biografias/200-ernestina-de-champourcin-moran. Consulta 30/11/2016.

[4] Agradecemos el permiso de reproducción de dichas cartas a Javier La Beira Strani, Director de la Biblioteca del Centro Cultural Generación del 27 de la Diputación de Málaga, entidad propietaria actual de dichas cartas. También contamos para su publicación con el permiso de la Fundación Universitaria de Navarra, propietaria de los derechos de autor de Ernestina de Champourcin. De igual manera, los herederos de Rafael Porlán desean que se haga mención expresa de que "dicha documentación ha sido conservada gracias a la labor de Julio Porlán Merlo, hermano del poeta y padre de los herederos".

[5] Eduardo Llosent y Marañón. Suponemos que los versos se refieren a los dos poemas publicados en *Mediodía:* "Ascensión y "Arco Iris".

[6] Recuerdo recogido también por Ernestina de Champourcin en *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*. La amistad entre los dos poetas continuará en su exilio mexicano.

[7] Hay una cita de esta carta en la página 21 de la introducción de José María Barrera a su edición de Poesía completa de Rafael Porlán (1988). Señalamos una pequeña errata ya que la carta está fechada el 27 de julio de 1930, no el 21.

[8] Parece ser inicial de Ernestina, usado a modo de logotipo.

[9] Esta primera carta la envía al director de *Mediodía*, Eduardo Llosent y Marañón.

[10] Se refiere a *Ahora* publicado en Madrid, Imprenta Brass en 1928.

[11] Un rasgo peculiar de su estilo es que nunca pone tres puntos suspensivos sino cuatro, cinco, seis, etc.

[12] Carta sin fecha. No sabemos con exactitud los días del viaje a Sevilla y Córdoba, pero por cartas a Carmen Conde fechadas el 3, 7, 17 y 22 de mayo de 1930 en que le refiere aspectos del mismo, pensamos que pudo escribirla entre el 3 y el 7 de mayo.

[13] Tras su viaje y conocimiento mutuo se tutean en esta carta. Su amistad, como poetas, se ha afianzado.

[14] Se advierte en este comentario su continua evolución como poeta y su interés por las vanguardias.

[15] No sabemos a cuál de los tres libros publicados antes de 1930, se refiere: *Perfil del aire* (1927), *Égloga, elegía y oda* (1928) o *Un río, un amor* (1929). Posiblemente sea este último.

[16] En carta a Carmen Conde fechada el 17/10/30: 364 le anuncia con entusiasmo su tercer libro *La voz en el viento* que finalmente sería publicado en 1931. Y le dice "Has debido leer dos de ellos en *La Gaceta* de julio".

[17] Compañeras de su viaje a Sevilla y Córdoba. Pilar Sotomayor era pintora, hija del director del Museo del Prado en 1928. Se refiere a ella en cartas del 22/IV/1928: Tengo una amiga pintora, Pilar Sotomayor, hija del artista que dirige el museo del Prado y voy con ella a todos esos sitios"; del 9/V/1928: 81: "Pilar Sotomayor no quiere que envíe fotos de sus cuadros actuales. Sólo tiene retratos y estudios. Es una pena que tenga tan cerca la influencia de su padre—pintor de sociedad y escuela casi académica".

[18] Esta vez solo firma con el nombre, tras su amistad intensificada por su conocimiento directo en Sevilla.

[19] Se advierte la amistad y camaradería de estas mujeres del 27 con los poetas andaluces ligados a la revista *Mediodía*.

[20] En carta a Carmen Conde fechada el mismo día 27/7/30: 361 le anuncia: "El sábado nos vamos a Zumaya, una playita tranquila donde reanudaré mis coloquios con el mar".

[21] Pilar y hermana.

[22] En su epistolario con Carmen Conde son muy abundantes las alusiones a Juan Ramón Jiménez, a quien conoció por mediación de la escritora cartagenera, ya que esta se escribía previamente con él. Sin embargo, la primera visita de Conde a casa de Juan Ramón en Madrid para conocerlo personalmente, la hizo acompañada por Ernestina.

[23] A este lo leyó por influencia de su amigo Humberto Pérez de la Ossa (1897-1983), Premio Nacional de novela en 1924 por *La Santa Duquesa*. "Soy ferviente admiradora de Proust y la introspección me interesa mucho, aunque desgraciadamente sus secuaces no saben siempre mantenerse en los límites del buen gusto" (carta del 1/IV/1928: 69).

Obras citadas

Acillona López, Mercedes. "Poesía mística y oracional en Ernestina de Champourcin". *Letras de Deusto* 48 (1990): 103-18.

—. "Ernestina de Champourcin o el exilio del alma" VVAA. *Setenta años después. La cultura del exilio vasco*. San Sebastián: Saturraran, 1999: 9-24.

Aguinaga Alfonso, Magdalena. "Una poeta del 27 olvidada: Ernestina de Champourcin". *Donne, identità e progresso nelle cultura mediterranee*. Ed. María Mercedes González de Sande. Ariccia: Aracne Editrice, 2009: 13-21.

—. "Dos poetas frente a frente: Rosalía de Castro y Ernestina de Champourcin". *Hispanista* 48 (2012): s.p.

—. "Una voz silenciada de la generación del 27: Ernestina de Champourcin". *Cálamo FASPE* 64 (2015): 49-55.

Ascunce Arrieta, José Ángel. "Prólogo". *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Barcelona. Anthropos, 1991. IX-LXV.

—. "Ernestina de Champourcin a través de sus palabras". *Ínsula* 557 (1993): 22-24.

—. "La poesía de Ernestina de Champourcin: Entre lo lúdico y lo sagrado". *Ínsula* 557 (1993): 19-21.

—. "Presencia y función de la greguería en la poesía de Ernestina de Champourcin". *Boletín Sancho el Sabio* 6 (1996): 237-56.

Barrera López, José María. *Vida y obra de Rafael Porlán*. Málaga: El paraíso desdeñado, 1998.

—, ed. *Mediodía. Revista de Sevilla*. Sevilla: Renacimiento, 1999.

Cenizo, José. *Rafael Porlán, Poeta del 27*. Sevilla: Alarife, 2002.

Champourcin, Ernestina de. *Cartas cerradas*. México: Finisterre, 1968.

—. *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en la memoria)*. 2ª ed. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1996.

—. *La casa de enfrente*. Ed., intro. y notas de Carmen de Urioste-Azcorra. Sevilla: Renacimiento, 2013.

—. *María de Magdala*. Ed., intro. y notas de Magdalena Aguinaga Alfonso. Ariccia (Roma): Aracne Editrice, 2015.

— y Carmen Conde. *Epistolario (1927-1995)*. Ed., intro. y notas Rosa Fernández Urtasun. Madrid: Castalia, 2007.

Comella, Beatriz. *Ernestina de Champourcin, del exilio a Dios*. Madrid: Rialp, 2002.

Diego, Gerardo. "Rafael Porlán". *ABC*. Madrid, 8 abril de 1949: 3.

Díez-Crespo, Manuel. "Un humorista andaluz". *ABC*. Sevilla, 9 de noviembre de 1986: 42.

Ferris, José Luis. Carmen Conde. *Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Temas de Hoy, 2007.

González Ruano, César. *Antología de poetas españoles en lengua castellana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1946.

Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.

Laffón, Rafael. "Una antología de Rafael Porlán". *ABC*, Sevilla, 11 agosto: 4

Lamillar, Juan. *La poesía de Rafael Porlán*. Sevilla: Hojas de Hipnos, 2003.

—. "Prólogo". *Rafael Porlán. Romances y canciones*. Ed., intro., y notas Eduardo López Truco. Sevilla: Hojas de Hipnos, 2003. 9-13.

Ortiz de Lanzagorta, José. *Rafael Porlán. Prosas de un novelista inacabado*. Sevilla: BCA, 1986.

Mabrey, María Cristina C. *Ernestina de Champourcin, poeta de la Generación del 27 en la oculta senda de la tradición poética femenina*. Madrid: Torremozas, 2007.

—. "Entre la huida y la entrega". *Turia* 14 (1990): 223-26.

—. "Poetisas del 27". *Ínsula* 557 (1993): 3-5.

Mediodía. http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004830975 Consulta el 1/XII/2017.

Miró, Emilio. "Poetisas del 27". *Ínsula* 557 (1993): 3-5.

Núñez Puente, Sonia. "Lyceum Club: mujer y asociaciones culturales". *Ernestina de Champourcin: mujer y cultura del siglo XX*. Ed. Rosa Fernández Urtasun. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006. 305-11.

Porlán, Julio. *Ensayos, aforismos y epistolario*. Ed. José María Barrera López. Sevilla: Alfar, 2001.

—. *La infancia cordobesa de Rafael Porlán*. Sevilla: Hojas de Hipnos, 2003.

—. "Introducción". *Rafael Porlán Poesía y prosa*. Ed. Manuel Urbano. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1983: III a XLVII.

—. "Perfil de Rafael Porlán". *Rafael Porlán. Poesía completa de Rafael Porlán*. Ed. José María Barrera López. Málaga. Centro Cultural de la Generación del 27, 1998. 7.

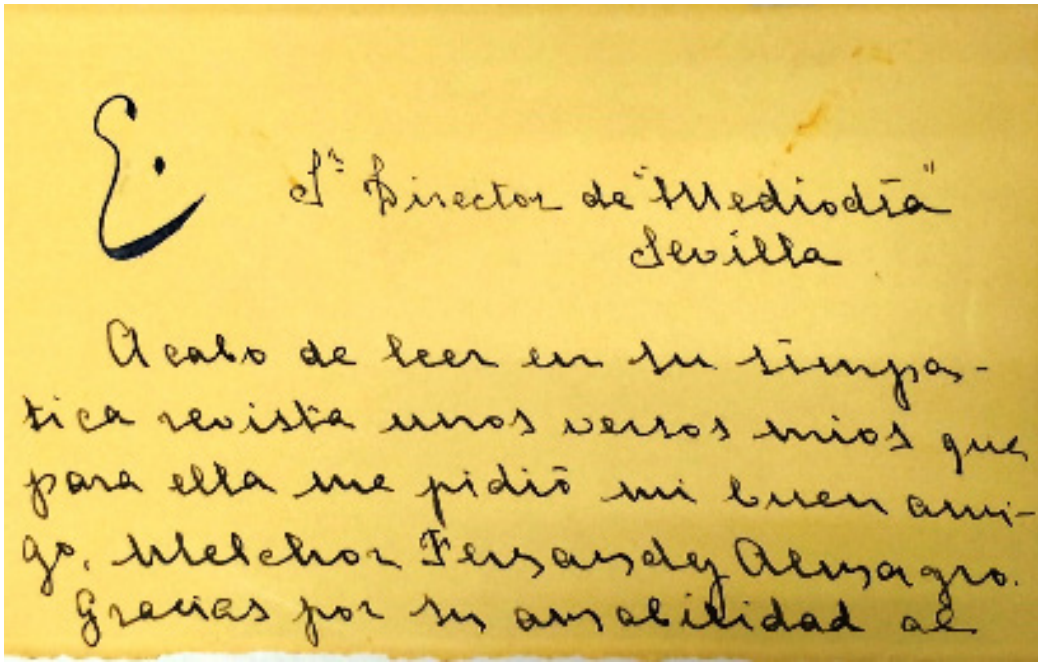
—. *Poesía completa de Rafael Porlán.* Ed. José María Barrera López. Málaga: El paraíso desdeñado, 1998.

—. *Poesías completas*. Ed. y pról. Juan Ruano León. Córdoba: Diputación de Córdoba/ Universidad de Córdoba, 1999.

—. *Romances y canciones*. Ed., intro. y notas Eduardo López Truco. Sevilla: Hojas de Hipnos, 2003.

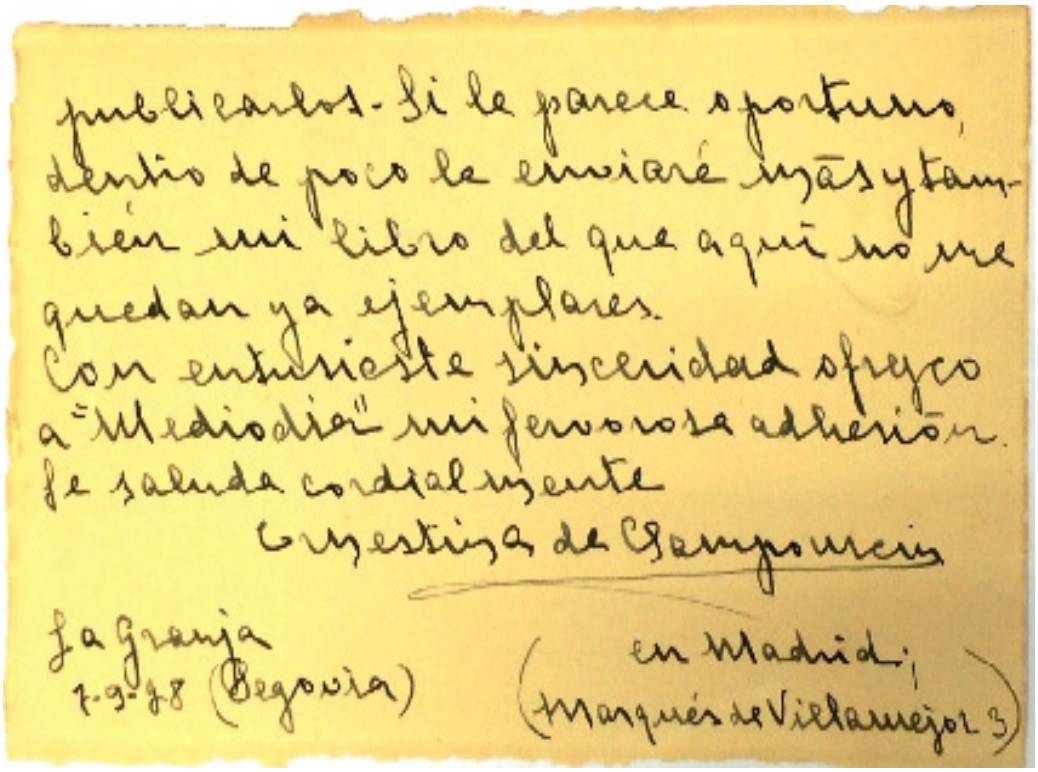
Rodríguez-Moranta, Inmaculada. "Ráfagas de afuera: la difusión del simbolismo europeo en *Renacimiento* (1907)". *RILCE* 31.2 (2015): 463-94.

Torre, Esteban. "La razón poética de R. Porlán". *Dicenda* 7 (1987): 255-63.



E. Sr. Director de "Mediodía"
Sevilla

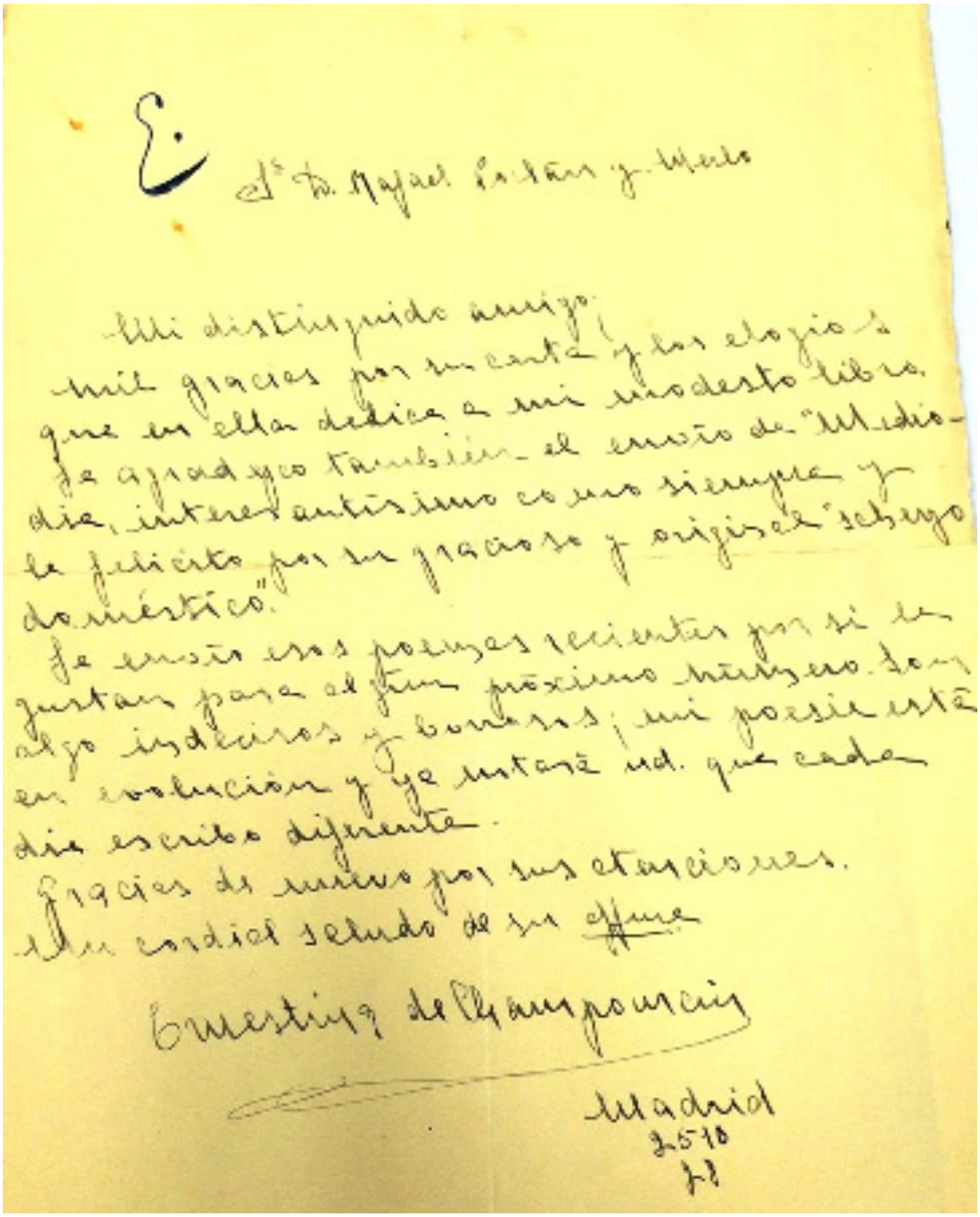
Acabo de leer en su simpática revista unos versos míos que para ella me pidió mi buen amigo, Melchor Fernández Almagro.
Gracias por su amabilidad al



publicarlos. Si le parece oportuno, dentro de poco le enviaré más y también mi libro del que aquí no me quedan ya ejemplares.
Con entusiasta sinceridad ofrezco a "Mediodía" mi fervorosa adhesión.
Le saluda cordialmente
Concepción de Gamoneda

La Granja
7-9-28 (Segovia)

en Madrid:
(Marqués de Villamejor 3)

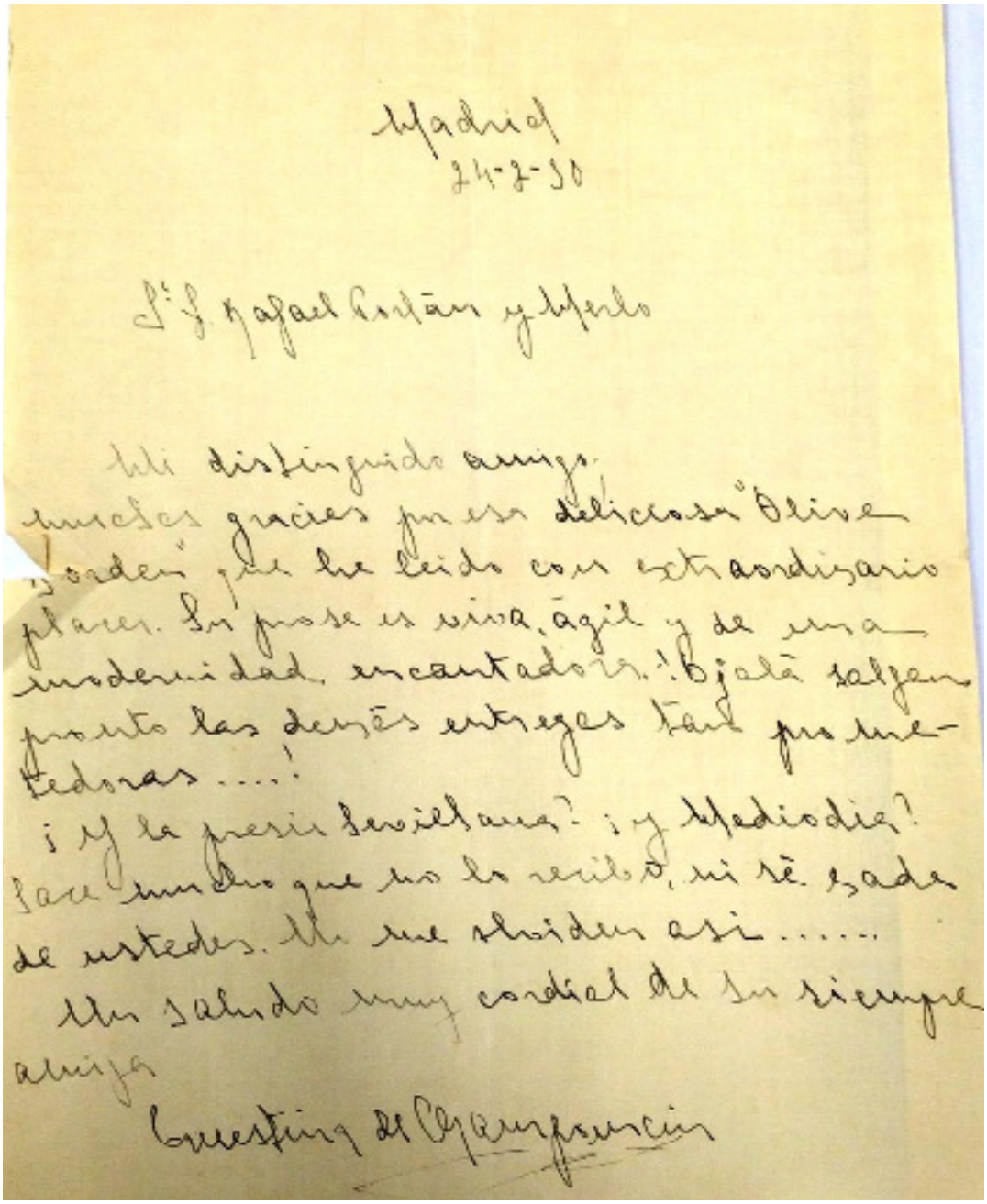


E. d.ª D. Rafael Cansinos y Mesa

Mi distinguido amigo:
Mil gracias por su carta y los elogios que en ella dedica a mi modesto libro.
Le agradezco también el envío de "Mediodía", interesantísimo como suyo siempre y le felicito por su gracioso y original "Schergo doméstico".
Le envío estos poemas recientes por si los juntara para el fin próximo Mariposario. Son algo indecisos y borrosos; mi poesía está en evolución y ya mutaré mañana que cada día escribo diferente.
Gracias de nuevo por sus elogiosas.
Un cordial saludo de su affmo

Guerrero de Champourcin

Madrid
2-5-18

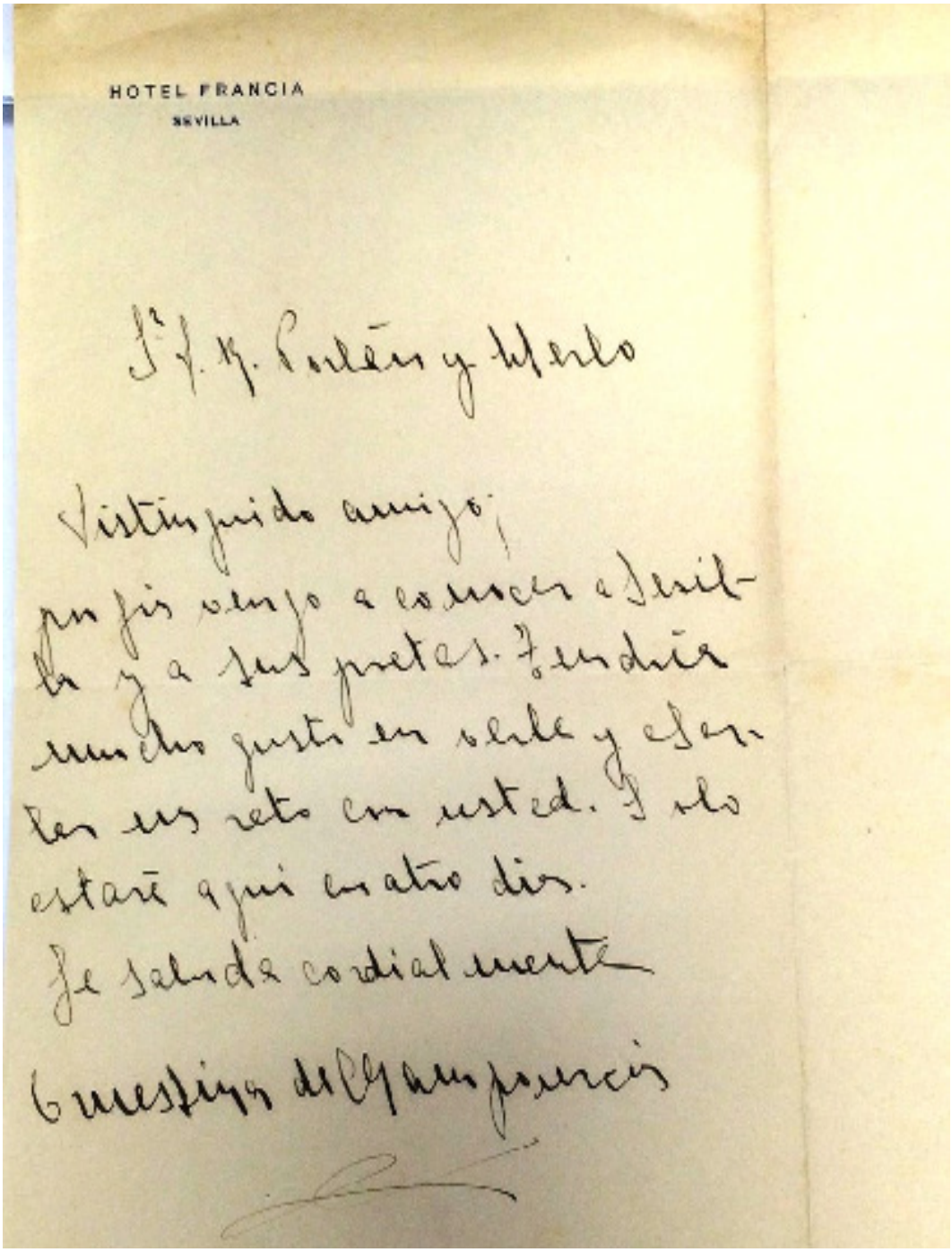


Madrid
24-2-30

Sr. D. Rafael Cansinos y Alfaro

Mi distinguido amigo.
Muchas gracias por esa deliciosa "Oliva
y adelfa" que he leído con extraordinario
placer. Su prosa es viva, ágil y de una
modernidad encantadora. ¡Ojalá salgan
pronto las demás entregas tan prometedoras ....!
¿Y la pieza sevillana? ¿y Mediodía?
Para cuando nos lo remite, mi más sabe
de ustedes. No me olviden así .....
Un saludo muy cordial de su siempre
amigo

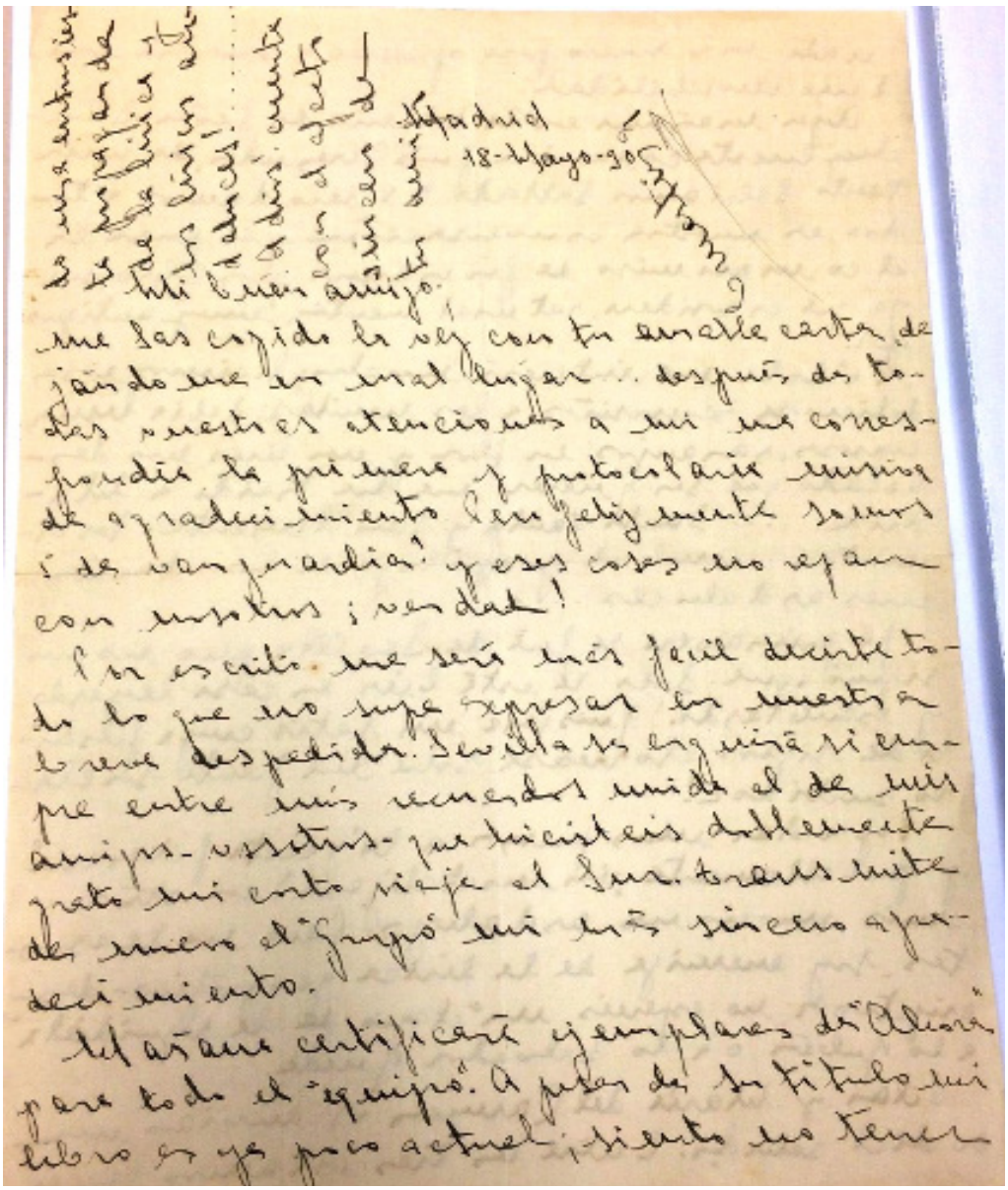
Ernesto de Giménez Caballero



HOTEL FRANCIA
SEVILLA

D. F. M. Prados y Merlo

Distinguido amigo:
Por fin vengo a conocer a Sevilla y a sus poetas. Tendría mucho gusto en verle y charlar un rato con usted. Yo me estaré aquí unos días.
Le saluda cordialmente
Cuestiyo del Campo Francés



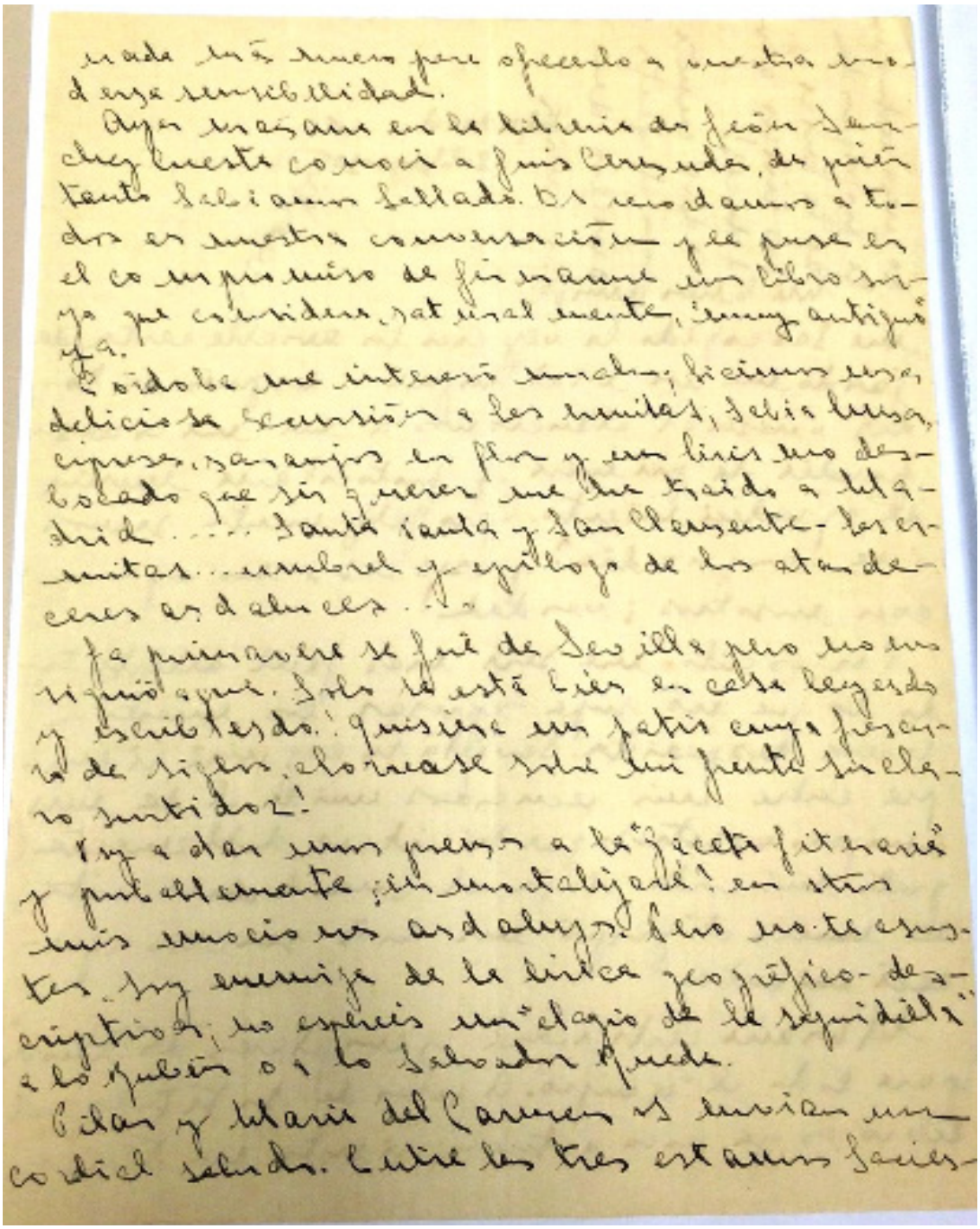
Madrid
18-Mayo-907

Mi buen amigo.

me has cogido la vez con tu amable carta, de
jándome en mal lugar ... después de to-
das nuestras atenciones a mi me corres-
pondía la primera y puntualísima misiva
de agradecimiento (¡infelizmente somos
así de ingratos!) y esos casos no sepan
con nosotros ¡verdad!

Por escrito me será más fácil decirte to-
do lo que no supe expresar en nuestra
breve despedida. Sevilla te enviará si em-
pre entre sus recuerdos unido al de sus
amigos nuestros que hicisteis dulcemente
grata mi estancia allí y Dios te traiga muy
de prisa al Grupo mi más sincero agra-
decimiento.

Mañana certificaré ejemplares de "Alicia"
para todo el "equipo". A pesar de su título mi
libro es ya poco actual ¡siento no tener



nada más nuevo para ofrecerle a nuestra amistad esa remembranza.

Ayer me reuní en la librería de Jesús Sanchez Fuentes con mis Cervantes, de quien tanto hablamos hablado. Os recordamos a todos en nuestra conversación y se puso en el compromiso de firmarnos un libro suyo que conservaremos, naturalmente, como antiguo ya.

Recibo me interesa mucho, hacemos una deliciosa excursión a las ruinas, Selva Negra, cipreses, naranjos en flor y un lirio muy desbocado que sin querer me ha traído a Madrid..... Santa Fanta y Santa Clemente- los ermitaños... umbral y epílogo de los atardeceres andaluces...

La primavera se fué de Sevilla pero no me siguió aquí. Todo lo está bien en esta leyenda y escribe todo! quisiera un latir cuya fuerza de siglos, elevase sobre sus fuentes su eterno sentido!

Voy a dar unos pasos a la Gaceta Literaria y pulcramente ¡con nostalgia! en otro mis recuerdos más afectuosos! Pero no te canses. Voy enmarcar de la línea geográfico-descriptiva; no especies un elogio de la ciudad a los gaditanos que pueda.

Pilar y María del Carmen os envían un cordial saludo. Entre los tres estamos facili-

Feminismo y testimonio femenino latinoamericano: *Si me permiten hablar* de Domitila Barrios

María Elva Echenique
University of Portland

Introducción

En 1975, Domitila Barrios de Chungara, una mujer de la clase trabajadora minera boliviana y líder de una organización femenina, fue invitada a asistir al primer Encuentro Mundial de Mujeres en México. En el evento, Barrios tomó la palabra para expresar su visión sobre la problemática de la mujer latinoamericana de clase trabajadora que, desde su perspectiva, estaba siendo ignorada. Su discurso enfatizó las diferencias irreconciliables que separan a las mujeres de diferente clase social en América Latina impidiendo una identificación entre ellas y, de esta manera, provocó el cuestionamiento del concepto esencialista de "mujer" manejado en la agenda feminista del congreso. Poco tiempo después, como resultado de su participación en el encuentro, y motivada por la urgencia política de denunciar las violaciones de los derechos humanos cometidas por el gobierno dictatorial de la época contra la clase minera boliviana, Barrios, en colaboración con la antropóloga brasileña Moema Viezzer, publicó un testimonio en el que narra las condiciones de vida y las luchas de los mineros, y de las mujeres mineras en particular, así como la represión

---

Maria Elva Echenique (Ph.D. in Romance Languages from the University of Oregon) is an associate professor of Spanish at the University of Portland, in Oregon. Her research has been devoted to the writings of Bolivian and Latin American female authors. She has published articles on the work of Bolivian authors Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Yolanda Bedregal, and Domitila Barrios de Chungara; the most recent one a bio-bibliographical essay on Adela Zamudio for *Escritoras Latinoamericanas del Siglo Diecinueve*, Colección virtual, in 2015. A previous paper on the testimonial work of Domitila Barrios, "La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: El testimonio de Domitila Barrios" was published in an special issue of *Revista Iberoamericana*.

que varios gobiernos autoritarios ejercieron sobre ella. El título de este testimonio, *Si me permiten hablar*, hace referencia a la anecdótica participación de Barrios en el encuentro de mujeres, y es significativo porque marca la irrupción de una voz que surge desde la marginalidad y aporta con una perspectiva nueva al debate sobre la situación de la mujer latinoamericana.

Publicado en 1977, el testimonio de Barrios es uno de los pocos textos de la literatura boliviana que ha tenido una extraordinaria difusión internacional. Se tradujo a varios idiomas y en español fue reeditado al menos trece veces. Cuatro décadas después, esta obra no deja de ser actual tanto por su significación histórica en el contexto social boliviano, como por su carácter pionero dentro del dinámico subgénero al que pertenece y por su contribución temprana al debate feminista en torno al sujeto de representación del feminismo de la década del setenta.

En el contexto local, críticos literarios como Javier Sanjinés, interesados en la organización de la literatura del país en torno a procesos sociales, recuperan el testimonio de Barrios como ejemplo de aquellos discursos de resistencia o "contradiscursos que se apartan y combaten el autoritarismo, contribuyendo así a la descolonización ideológica del orden simbólico" y "como parte constituyente de la reconstrucción de lo popular, estrechamente ligada a la tradición oral," inscribiéndolo de este modo como "muestra representativa" (29-30) de un posible nuevo canon literario boliviano.

En el ámbito latinoamericano, la narración testimonial de Barrios se destaca como texto pionero del testimonio, género narrativo que empezó a ganar popularidad en los últimos años de la década del sesenta. Según la apreciación de Emma Sepúlveda y Joy Logan en la introducción a su libro sobre el testimonio latinoamericano, publicado en 1995, el género "ha ganado una reputación como discurso de resistencia que capacita a los marginados, los colonizados, los reprimidos" (12). Es más, el hecho de que gran parte de los testimonios latinoamericanos de mayor difusión hubieran sido producidos por mujeres dio lugar a la constitución de un subgénero: el testimonio femenino, favorecido por investigadoras feministas a nivel internacional en virtud de la importancia que tenían las narrativas personales testimoniales como recurso para el estudio de la condición de vida de la mujer latinoamericana. En este contexto. Sepúlveda y Logan señalan la importancia que tuvo esta colaboración internacional para la narrativa testimonial femenina, expresando que "la complicidad feminista en la producción de testimonios" (16) es una de las características más relevantes del subgénero.

En efecto, en 1997, Kathleen Logan afirmaba que: "During the past three decades, testimonial literature has dominated studies on Latin American women… the literature of personal testimony has become a primary means of documenting the lives of Latin American women." (200). Sepúlveda y Logan secundan esta afirmación indicando que la consideración crítica del testimonio femenino latinoamericano se concentra "en su viabilidad como medio por el que se cuestionan las prácticas colonialistas e imperialistas, social y literariamente, en especial del llamado Primer Mundo dirigidas a los del Tercer Mundo" (12). El testimonio de Barrios fue el primero de los testimonios femeninos que tuvo amplia difusión internacional y por esta razón constituye un hito importante para el subgénero. Doris Sommer, en su artículo "Not Just a Personal Story" se refiere a este hecho al destacar la influencia del testimonio de Barrios en trabajos posteriores: "foremothers are necessary in the interest of collectivity and continuity. Already Rigoberta's and Claribel Alegría's texts echo something of Domitila's" (122).

Además de su relevancia como documento histórico en el ámbito boliviano y como texto pionero de su género en Latinoamérica, el testimonio de Domitila Barrios documenta la a veces contradictoria función que desempeñó el feminismo en Latinoamérica. Por una parte, como teoría y práctica política liberadora destinada a desenmascarar las relaciones desiguales de poder entre los sexos, articulando la variable de género con otras como clase, etnia y cultura; y, por otra, como instrumento capaz de transmitir determinados valores de la ideología del sistema imperialista. Partiendo de una breve revisión de la características del género testimonial, y en particular, del testimonio femenino latinoamericano, este artículo se concentra en el análisis de la producción y difusión del testimonio de Domitila Barrios en el marco de la 'complicidad feminista' que lo hace posible, y luego pasa a discutir el valor de esta narrativa como medio por el que se cuestionan principios centrales de la ideología feminista como la definición del sujeto de representación del feminismo y la interrelación de la variable de género con otros factores de alteridad como los de clase, etnia y cultura.

El género del Testimonio

El testimonio de Barrios forma parte de un cuerpo de textos latinoamericanos que surgen en zonas de la periferia y que por sus peculiaridades desafían los conceptos dominantes de literatura y género literario haciendo difícil su clasificación. John Beverley enumera las contradicciones inherentes a este tipo de discurso: "El testimonio es y no

es una forma 'auténtica' de cultura subalterna, es y no es 'narrativa oral', es y no es 'documental', es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez deconstruye la categoría del 'sujeto'" ("Introducción" 10). Sin embargo, a pesar de su carácter ambiguo, el género testimonial fue ampliamente conceptualizado desde la perspectiva de aquellos que ven en él una forma de escritura contestataria. En su artículo "The Margin at the Center: On Testimonio", Beverley parte de la premisa de que existe una complicidad entre el desarrollo de formas de opresión colonialistas e imperialistas y el surgimiento de la literatura como institución secular y de los géneros narrativos que la representan. Desde esta perspectiva, sugiere que el intento de inscribir al testimonio dentro de los márgenes de géneros tradicionales como la novela o la autobiografía, además de no responder a la verdadera naturaleza del testimonio, implica un gesto colonialista de apropiación de una producción que tiene mas bien un origen contestatario. Beverley sostiene que el testimonio constituye una nueva forma narrativa que se origina con una intencionalidad política en sociedades de la periferia y en el seno de grupos subalternos, como una literatura de resistencia (91-114). George Yúdice comparte con Beverley la visión del testimonio como una producción discursiva contestataria y lo enmarca en el contexto sociocultural latinoamericano en el que surge. Yúdice afirma que el testimonio constituye parte de una política cultural que no sólo se circunscribe al libro sino que está vinculada a prácticas sociales subalternas propias de América Latina como la pedagogía del oprimido de Paulo Freyre y la teología de la liberación, cuyo método, fundado en una praxis emancipadora, apunta a la concientización de los subalternos sobre su posición, aspiraciones y necesidades en el contexto social en el que viven, con miras a una transformación de la sociedad (211-32).

Tanto Beverley como Yúdice destacan además la intencionalidad política que da origen al testimonio, la misma que se manifiesta en el modo peculiar de producción de estos textos, que consiste en el trabajo cooperativo entre un intelectual comprometido con su realidad social (entrevistador/compilador) y un representante de un grupo subalterno (narrador). En "Anatomía del testimonio", Beverley declara:

> El testimonio es principalmente una manera de dar voz y nombre a un pueblo anónimo; pero también interpela en la función del interlocutor al trabajador intelectual de formación burguesa o pequeño burguesa como parte de ese pueblo, dependiente de él, encontrando su razón de ser como intelectual en esa dependencia. (15)

La óptica de Beverley subraya del papel del intelectual al servicio del pueblo a la vez que enfatiza la participación del narrador subalterno como un sujeto activo que posee autoridad y revela una subjetividad que lo convierte en agente de un discurso propio que el entrevistador sacaría a la luz. De esta forma, el género testimonial se separa del discurso etnográfico. Sommer complementa esta definición al afirmar que: "the ideological purpose of Testimony is to represent the people as agents of their own history" (115).

Por su parte, George Yudice encuentra que el testimonio "proporciona un espacio privilegiado para desempeñar prácticas democráticas porque la acción política viable—la transformación de las circunstancias—se ha hecho imposible dentro del sistema clientelista de los partidos tradicionales." (223) vinculando así al género con la acción política directa.

Además de su peculiar modo de producción, otra de las características que separa al testimonio de formas discursivas occidentales como la autobiografía, es el sujeto de enunciación textual. En "Not Just a Personal Story: Women´s Testimonios and the Plural Self", Sommer define al sujeto de enunciación del testimonio como un 'yo plural,' contraponiéndolo al 'yo esencialista' del sujeto autobiográfico. Sommer indica que el género autobiográfico se caracteriza justamente por exaltar la singularidad del sujeto: "when women write [autobiography] they tend to distinguish themselves from others and assume what they consider to be more differentiated, male personae, as Nancy Miller has shown" (108). La visión de Sommer enfatiza la construcción patriarcal del sujeto autobiográfico y la pertenencia del género la tradición de la literatura occidental. En este contexto, la construcción de un sujeto colectivo detrás de la primera persona del narrador en el testimonio no es solamente un recurso retórico, sino que tiene que ver con una postura diferente del sujeto narrador frente a su mundo. Sommer afirma que el yo singular adquiere su identidad como una extensión de la colectividad:

> The singular represents the plural not because it replaces or subsumes the group but because the speaker is a distinguishable part of the whole. In rhetorical terms, whose political consequences should be evident in what follows, there is a fundamental difference here between the metaphor of autobiography, and heroic narrative in general, which assumes an identity by substituting one (superior) signifier for another, and metonymy, a lateral identification through relationship, which acknowledges the possible differences among "us" as components of the whole. (108)

De esta manera, la subjetividad que se construye a través del 'yo plural' del testimonio, desafía el concepto dominante del sujeto autobiográfico centrado en el individuo y, en palabras de Sommer: "Pry open the process of the subject formation" (109). Javier Sanjinés, en su artículo "From Domitila to los relocalizados: Testimony and Marginality in Bolivia", constata esta afirmación con respecto al testimonio de Barrios: "Domitila's testimony of their struggle for survival at every step of her life is about the formation of collective identity" (146).

Por otra parte, Yúdice relaciona la popularización de esta forma discursiva con el auge de 'nuevos' movimientos sociales que emergieron durante el régimen de gobiernos autoritarios en los países latinoamericanos. Estos nuevos movimientos sociales se caracterizaron por entablar una nueva relación frente al Estado, la misma que dejaba de lado la tradicional intermediación de los partidos políticos para demandar derechos ciudadanos y un espacio de participación al interior de la nación. La participación de las mujeres en estos nuevos movimientos sociales y la apropiación que hicieron ellas del testimonio como práctica democratizadora es analizada por Jean Franco en su artículo "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado". En este estudio, Franco explica cómo las circunstancias históricas marcadas por la violencia en la mayoría de los países latinoamericanos obligaron a las mujeres a abandonar el espacio privado y a ejercer su ciudadanía, invadiendo el espacio público antes sólo reservado a los hombres. En este contexto, la adopción del testimonio por parte de las mujeres está relacionada con su incorporación a la sociedad como nuevos actores sociales, en un momento en el que según Franco: "la separación entre las esferas de lo privado y lo público (factor fundamental de la subordinación de las mujeres por parte del capitalismo histórico) aparece en toda su arbitrariedad y fragilidad" (268). La fragilidad de la separación de lo público y lo privado, es evidente si se toma en cuenta la participación de las mujeres latinoamericanas en grupos guerrilleros y su movilización a través de movimientos de mujeres organizados con el propósito de conseguir mejores condiciones de vida. Por otra parte, el hecho de que el testimonio se convirtiera en un género privilegiado por las mujeres, estaría relacionado, según Franco, con el funcionamiento del testimonio como un género que permite hablar a las mujeres, en una economía de poder en la que existen otros géneros que no le permiten hablar. En su artículo "Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo" Jean Franco explora el funcionamiento de la diferenciación masculino/femenino en el campo cultural, más específicamente la relación entre género sexual y género discursivo, a

partir del período colonial en América Latina, con el propósito de poner de manifiesto la articulación entre saber y poder, aspecto indispensable para comprender la posición que ocupan los subalternos o marginados en la lucha por el poder interpretativo. En este contexto afirma que, por su conexión con la oralidad, el género testimonial es uno de los géneros destinados a la mujer, y en general al subalterno, mientras que la escritura, en particular la novela, se asocia con el patriarcado.

Si me permiten hablar en el contexto del testimonio femenino latinoamericano

La apropiación del género testimonial como instrumento privilegiado para documentar la condición de vida de la mujer a nivel global nos remite a prácticas de sororidad entre las mujeres dentro del marco de un feminismo transnacional. En su artículo "Personal Testimony: Latin American Women Telling Their Lives," dedicado a estudio de diez testimonios femeninos latinoamericanos, Kathleen Logan hace referencia a "la complicidad feminista" (Sepúlveda y J. Logan, 16) que habría hecho posible la producción del abundante corpus de narrativa testimonial femenina, a través del trabajo colaborativo entre intelectuales feministas y mujeres latinoamericanas pertenecientes a grupos subalternos. En este contexto, la autora enumera las metas que persiguen las entrevistadoras-editoras de este tipo de discursos. La primera, afirma Logan, es la de abrir canales de comunicación para que las mujeres latinoamericanas puedan acceder directamente a una audiencia más amplia, es decir internacional. Otra de las metas es la de preservar la historia de las mujeres, en particular su historia de resistencia frente a la opresión del Estado o en el interior de la propia familia. Según Logan, las entrevistadoras-editoras tienen en mente un público del primer mundo, y así lo prueban las traducciones al inglés y otros idiomas de todos los testimonios que conforman su corpus. De esta particularidad, y del hecho de que muchos de los testimonios estudiados por Logan fueron auspiciados por organizaciones no gubernamentales que canalizan ayuda internacional, puede inferirse una tercera meta que es la de ejercer influencia en la elaboración de políticas públicas para la mujer en la América Latina. Por otra parte, Logan sugiere que los testimonios de mujeres que se caracterizan por su actividad de liderazgo rompen con el estereotipo de la mujer de bajos recursos latinoamericana: sumisa, pasiva, y socialmente marginada y apuntan a crear una nueva conciencia sobre la mujer latinoamericana. (199-211).

Leído en este contexto, el testimonio de Barrios constituye un caso paradigmático. *Si me permiten hablar* es el resultado de la

colaboración entre la antropóloga feminista brasileña Moema Viezzer y Domitila Barrios, mujer de la clase trabajadora, quien habla en nombre de la comunidad minera boliviana y cuya subalternidad puede entenderse en más de un sentido: por su nacionalidad (al pertenecer a un país periférico de un continente periférico), por su posición de clase, por su etnia y por su género. La intención de Moema Viezzer al entrevistar a Barrios se plasma en el prefacio a su testimonio: aquí Viezzer declara que en el testimonio de Domitila ve "elementos para un análisis histórico profundamente innovador, porque expresa una visión de los hechos a partir de una visión popular" (3). Esta intención se refleja primordialmente en la recuperación de la experiencia cotidiana de Domitila como núcleo generador de su conciencia y de su actividad de dirigente. La noción de 'lo personal como político', base del enfoque feminista, se hace evidente en esta recuperación de la experiencia femenina: "Por eso es primordial, para no desvirtuar este relato, permitir hablar a una mujer del pueblo, escucharla y procurar entender cómo vive, siente e interpreta los acontecimientos" (3), afirma Viezzer. A Domitila Barrios, por otra parte, la apremia la urgencia de denunciar la opresión de que es objeto su comunidad y la situación de pobreza en que se debaten los mineros en el marco de un régimen autoritario. Si al dar la palabra a una mujer subalterna Viezzer apunta a un público intelectual que utilizará este texto para elaborar una reinterpretación de la historia o estudiar las manifestaciones de la opresión femenina, Domitila dirige su narración a lectores de su propia clase, con la intención de que puedan aprender de su experiencia:

> Quiero que (este relato) llegue a la gente que no puede tener dinero, pero que sí necesita de alguna orientación, de algún ejemplo que les pueda servir en su vida futura. Para ellos acepto que se escriba lo que voy a relatar, quiero que sirva para la clase trabajadora, y no solamente para gentes intelectuales o para personas que nomás negocian con estas cosas. (13)

Barrios concibe su relato como un instrumento de concientización, y su testimonio se inscribe dentro del marco de los discursos testimoniales definidos por Yúdice como aquéllos orientados "a la creación de solidaridad, de una identidad que se está formando en y a través de la lucha... y que corresponden a una estética de autoformación" (212). Es evidente que al pretender llegar a miembros de su propia clase Barrios tiene en cuenta el papel que juegan los intelectuales en este proceso, como aliados de las clases subalternas en la lucha emancipadora.

La circunstancia por la que se hace posible el trabajo colaborativo entre Viezzer y Barrios ocurre en el marco de la práctica feminista. Al destacarse como dirigente de una organización de mujeres de clase trabajadora, Barrios recibe una invitación a participar en la tribuna del Año Internacional de la Mujer. Moema Viezzer conoce a Barrios en este encuentro y la controvertida participación de esta mujer de las minas de Bolivia la mueve a interesarse en ella y finalmente a trabajar en la producción del testimonio. Es evidente entonces, que la posibilidad de que la voz de Barrios sea oída ocurre gracias a la 'complicidad feminista' que permite escuchar las voces de mujeres que de otra manera continuarían silenciadas.

Si me permiten hablar ejemplifica la realización de muchos de los objetivos que se proponían las intelectuales de orientación feminista con su trabajo. El testimonio de Barrios tuvo una amplia recepción en el primer mundo, y su éxito editorial resultó en el reconocimiento del nombre de Barrios a nivel internacional, permitiéndole ejercer su liderazgo como miembro de la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos, organismo no-gubernamental que la puso en contacto con grupos subalternos de diversos países del mundo, y en la que la líder desarrolló una importante labor humanitaria. Por otra parte, el testimonio contribuyó a llamar la atención de la comunidad internacional sobre la situación de violencia extrema reinante en Bolivia y, sin duda, sirvió el propósito de documentar la historia de grupos subalternos y de las mujeres bolivianas. Llama la atención, sin embargo, el hecho de que, a pesar de los resultados positivos que produjo la difusión de este testimonio, Domitila Barrios presente en él una visión negativa, y hasta un rechazo abierto de la ideología feminista. En este sentido, el testimonio de Barrios constituye un buen ejemplo de las contradicciones existentes entre la práctica feminista y la percepción del feminismo en América Latina, donde el trabajo de promoción de la mujer emprendido por activistas feministas no necesariamente redunda a la adhesión de las mujeres a la causa o a las ideas del feminismo.

Barrios frente al feminismo

En su testimonio, Barrios declara que "el feminismo es un arma más del imperialismo," (8) afirmación que revela la formación política que recibe en los ámbitos sindicales del país dominados por una ideología de izquierda marxista. En los siguientes párrafos analizo la posición que adopta Domitila en relación al feminismo atendiendo a la narración que

hace de su experiencia como líder de un movimiento de mujeres de la comunidad minera, y como participante en el foro femenino de México en 1975. Al rememorar su participación en el encuentro de mujeres en México, Barrios comenta que fue esa experiencia la que impulsó a trabajar en la producción de su testimonio: "Quiero decir también que considero este libro como la culminación de mi trabajo en la Tribuna del Año Internacional de la Mujer. Allí teníamos pocos momentos para hablar y comunicar lo mucho que hubiéramos deseado. Y tengo la oportunidad de hacerlo ahora" (13). La cita nos permite constatar la importancia que Barrios otorga a la discusión en torno a los problemas de la mujer latinoamericana en el marco del feminismo, que inicia durante el encuentro, y que desarrolla extensamente a lo largo de su narración. Según Barrios, la "posición" de las feministas es una de confrontación con el hombre. Después de narrar la sorpresa que le causan las discusiones de un panel de prostitutas y otro de lesbianas, Domitila expresa: "En otros salones, algunas se paraban y decían: el verdugo es el hombre… el hombre es el que crea guerras… el hombre es el que pega a la mujer… y entonces ¿cuál es la primera pelea a llevar adelante para conseguir la igualdad de derechos para la mujer? Primero hay que hacerle la guerra al varón." (221). Barrios rechaza esta postura feminista basada únicamente en la diferencia sexual, y enfatiza la importancia de la lucha de la pareja para conseguir la liberación:

> Porque nuestra posición no es una posición como la de las feministas. Nosotras consideramos que nuestra liberación consiste primeramente en llegar a que nuestro país sea liberado para siempre del yugo del imperialismo… Lo importante para nosotras es la participación del compañero y de la compañera en conjunto. (42)

Es evidente que la formación política de izquierda de Domitila determina su concepción del feminismo. En su artículo "The Construction of a Latin American Feminist Identity" Maryssa Navarro-Aranguren explica que la ideología de la izquierda latinoamericana constituye uno de los obstáculos para la propagación del feminismo en el continente:

> At a time when the hegemonic revolutionary rhetoric of the New Left made the Cuban model appear virtually inevitable, the ideal of the New Man a reachable paragon, and guerrilla warfare the preferred option, "woman's oppression" was at best defined as a secondary contradiction easily solved within the "correct" revolutionary process, as Cuba demonstrated. Feminism was dismissed as the product of capitalist contradictions, inapplicable to underdeveloped or dependent capitalist societies. (138)

Si bien Navarro se refiere a los últimos años de la década del 60, puede afirmarse que esta percepción del feminismo por parte de la izquierda latinoamericana persiste a lo largo de la siguiente década, especialmente en Bolivia, donde los grupos feministas eran todavía incipientes. La extraordinaria conciencia de clase que caracteriza a Domitila y sobre la que descansa su ideología política, contempla la subordinación de género sólo como un producto más de la opresión de clase:

> No es que yo acepte el machismo, no. Sino que yo considero que el machismo es también un arma del imperialismo, como lo es el feminismo. Por lo tanto, considero que la lucha fundamental no es una lucha entre sexos, es una lucha de la pareja. Al hablar de la pareja, yo también hablo de los hijos, de los nietos, que tienen que integrarse desde su condición de clase, a la lucha por la liberación. (8)

Por el énfasis con el que Barrios reitera la necesidad de la unidad de la clase trabajadora como factor clave para el triunfo de la revolución, podemos inferir que su concepción del machismo y del feminismo como 'armas del imperialismo' tienen que ver con su preocupación de que una confrontación a nivel de género amenazaría esta unidad en una circunstancia en la que es imprescindible en la lucha por la liberación. No sólo la mujer debe ponerse a lado del hombre en su lucha, sino también los hijos. Desde su ideología, Barrios explica cómo la opresión del trabajador se extiende a toda su familia:

> Bueno, pienso que todo esto muestra bien claro como al minero doblemente lo explotan, ¿no? Porque, dándole tan poco salario, la mujer tiene que hacer muchas más cosas en el hogar, y es una obra gratuita que estamos haciendo al patrón, finalmente, no? En mi caso, por ejemplo, trabaja mi marido, trabajo yo, hago trabajar a mis hijos. (35)

Este ejemplo de la manera en que la explotación del trabajador en la esfera laboral redunda en la explotación de la familia entera es utilizado por Barrios para justificar la participación de las mujeres en la lucha por la liberación, en su condición de madres y esposas, integrando así el mundo doméstico al sistema de opresión. Se trata de una visión que no cuestiona los roles tradicionales asignados a la mujer, reafirmando mas bien la importancia de la familia como primera unidad revolucionaria.

Sin embargo, más allá de su discurso enmarcado dentro de los parámetros de la ideología de izquierda revolucionaria, que subordina a la mujer al espacio doméstico como "compañera del revolucionario," en la narración de Barrios se encuentran abundantes ejemplos de las

dificultades que confrontan las mujeres, en relación con su género cuando intentan luchar junto a sus compañeros. La historia del Comité de Amas de Casa del centro minero de Siglo XX, organización que Domitila lidera, ejemplifica esta realidad. Barrios relata los constantes esfuerzos que deben hacer las mujeres para lograr que los hombres de su comunidad reconozcan la necesidad del aporte femenino en su lucha por la liberación: "los hombres no veían la importancia de que las mujeres se organicen, no querían entender, no les parecía bueno, les parecía fuera de lugar" (82) dice. De esta manera, el testimonio de Barrios revela la distancia existente entre su ideología política y su experiencia vital, la misma que, analizada con un enfoque de género, constituye sin duda una práctica feminista, siendo este un tema muy extenso para tratar aquí.

El rechazo de la perspectiva feminista derivado en parte de la formación política de izquierda de Barrios, se ve reforzado por su experiencia en el encuentro de mujeres en México, en el que ella, junto a un pequeño grupo de mujeres de clase trabajadora, constituyen una minoría frente al elevado número de participantes pertenecientes a las clases media y alta. En su testimonio, Barrios deja entrever que, al igual que en la sociedad estratificada a la que pertenece, en México, ella y otras mujeres de la misma condición social, son también marginadas. Esta experiencia no hace más que confirmar otro de los tópicos de la ideología de izquierda hegemónica que vinculaba las ideas feministas a mujeres de la clase burguesa y por tanto ajenas a los intereses de las clases trabajadoras. Navarro sostiene que "[f]eminists were attacked as frivolous dupes of Yankee imperialism, misguided petite bourgeoisies, or upper-middle-class women indifferent to serious national problems." (135). La problemática participación de Barrios en la Tribuna Internacional de la mujer valida en cierto modo esta percepción generalizada por la que se revela el origen burgués de la ideología feminista de la época.

El Encuentro Internacional de la Mujer, México 1975

Durante la década de los años setenta, en Estados Unidos y Europa estaba en su auge la segunda ola del feminismo del siglo XX, y una perspectiva universalista dominaba los estudios teóricos sobre la mujer. En Francia se celebraba la 'diferencia' de lo femenino, en teorizaciones como la de 'l'écriture féminine', y teóricas norteamericanas discutían la existencia de una 'female subculture' (subcultura femenina), que dio lugar a la fundación de departamentos dedicados a los estudios sobre la mujer en las universidades. Sea que partieran de la noción de la existencia de una esencia femenina, o de una experiencia femenina universal,

derivada de la universalidad de las condiciones de opresión en que viven las mujeres en las sociedades patriarcales, estas teorías presuponían la existencia de una identidad común, que hacía posible hablar de la 'mujer' como sujeto universal de representación del feminismo.

Por otra parte, en América Latina durante la misma época, el feminismo era incipiente. En este sentido Navarro afirma que "For most of the 1970's Latin American feminist groups remained few, small and weak. They were mostly composed by young, educated middle-class women" (139). Además de su reducido número, podría decirse que los grupos feministas no hacían otra cosa que importar las teorías feministas en boga en Estados Unidos y Europa, las mismas que podían acomodarse a la realidad de sus integrantes, pertenecientes generalmente a las élites sociales.

Es en ese contexto que feministas pertenecientes al primer mundo y feministas de clase media del tercer mundo, arrogándose la representación de todas las mujeres, plantearon una agenda de 'los problemas fundamentales de la mujer' para ser debatidos en el encuentro mundial en México en 1975. En un clima en el que la sororidad femenina parecía ser la respuesta para propagar las ideas feministas en el mundo, Barrios tomó la palabra—sin que se la concedieran—para expresar su visión sobre la problemática de la mujer latinoamericana de clase trabajadora que, desde su perspectiva, estaba siendo ignorada. La reacción que causó la inesperada irrupción de esta voz marginal en el encuentro de mujeres, es descrita por Franco en su artículo: "*Si me permiten hablar*: la lucha por el poder interpretativo." Franco empieza su reflexión rememorando la contradictoria participación de Barrios en el foro:

> Todo el mundo recuerda la intervención de Domitila en las reuniones del Año Internacional de la mujer en 1976 *(sic)* en que niega la sororidad de la mujer y se dirige tanto a las mujeres latinas de la clase media que a Betty Friedan cuando pregunta: "¿de qué igualdad vamos a hablar entre nosotras? Si usted y yo no nos parecemos, si usted y yo somos tan diferentes. Nosotras no podemos en este momento ser iguales, aún como mujeres." La interrupción de Domitila evidentemente marca la destrucción de una falsa universalidad pero no afecta la importancia del concepto de género sexual que en el mismo libro Domitila tiene que introducir para hablar de la doble jornada de trabajo. (109)

En 1975, para Franco, como posiblemente lo fue también para muchas de las participantes en el encuentro, la intervención de Domitila Barrios constituyó una 'interrupción', término que connota un trastorno pasajero

en el flujo del devenir y, en consecuencia, resta importancia a la palabra de esta mujer de la periferia. Por otra parte, si bien admite que la actuación de Barrios sacó a la luz "una falsa universalidad" (Franco, 109), Franco no ahonda en esta idea fundamental y más bien opta por reafirmar la importancia del concepto de género sexual; concepto que luego pasa a examinar en detalle para concluir afirmando: "Espero haber aclarado por qué el género abarca algo más que 'problemas de mujeres', y por qué es un elemento imprescindible para todo estudio que pretenda tomar en cuenta la complejidad de las luchas por el poder interpretativo de los excluidos y los marginados" (118). Escrito quince años después del Encuentro de Mujeres en México, el artículo de Franco revela la evolución de la teoría feminista: en lugar de hablar de feminismo, en la década de los ochenta se habla de género, término que marca el viraje conceptual que tomaron los estudios de la mujer a partir de las discusiones que pusieron en tela de juicio las nociones universalistas de feminidad y sobre todo gracias al aporte de corrientes deconstruccionistas. Esta distancia temporal permite explicar el enfoque del artículo de Franco en el concepto de género, pero no justifica el hecho de que pase por alto la temprana e importante crítica del sujeto de representación del feminismo que Barrios propuso a través de su intervención como mujer maginalizada en el Foro de mujeres.

En un sentido literal, la participación de Domitila Barrios si fue una interrupción pues la boliviana habló sin que le cedieran la palabra: "Había mucho control de los micrófonos" (221), dice ella, expresando la frustración que le producía la indiferencia de las dirigentes del encuentro frente a las perspectivas de las mujeres latinoamericanas de clase trabajadora. El episodio que menciona Franco es parte de la discusión que Barrios entabla con Betty Friedan, evocado en su testimonio:

> Friedman (sic) nos invitó a seguirla. Pidió que nosotras dejáramos nuestra 'actividad belicista', que estábamos siendo 'manejadas por los hombres', que 'solamente en política pensábamos' e incluso ignorábamos por completo los asuntos femeninos... Me subí y hablé, les hice ver que ellas no viven en el mundo que es el nuestro, que a las mujeres, amas de casa que nos organizamos para alzar a nuestros pueblos, nos apalean, nos persiguen. Todas esas cosas no veían, no veían el sufrimiento de mi pueblo. (226)

Friedan se dirige a un grupo de mujeres latinoamericanas, indígenas o de clase trabajadora, que se solidarizan con Domitila y comparten su opinión de que la agenda de la Tribuna no responde a las necesidades

de las mujeres latinoamericanas. "Las latinoamericanas hemos sacado un documento respecto a cómo vemos el papel de la mujer en los países subdesarrollados"(227) dice Barrios, expresando así su sentimiento de exclusión. "Hablábamos lenguajes muy distintos, ¿no?, y eso volvía difícil el trabajo en la tribuna." (221)

El tratamiento que recibe Barrios (y otras mujeres de grupos minoritarios) durante su participación en el Foro de la mujer ejemplifica la manera en que las prácticas colonialistas e imperialistas se reproducen entre las mujeres. El gesto de imperialismo cultural por el cual las feministas del primer mundo, representadas por Friedan, se consideran las portadoras del conocimiento, las que entienden los asuntos femeninos, a quienes hay que seguir, frente a las representantes de las periferias (países subdesarrollados) que deben ser las seguidoras, las receptoras de este conocimiento pues son las que ignoran los asuntos femeninos, revela la relación jerárquica superior/inferior que marca las relaciones de poder norte/sur; primer y tercer mundo; colonizadores/colonizados. El hecho de que una mujer marginada como Barrios se sienta excluida de esta agenda, al "hablar un lenguaje muy distinto" (221), frase que connota variadas significaciones relacionadas con las diferencias étnica, cultural y de clase que separan a Barrios del resto de las participantes, pone en evidencia una de las limitaciones más serias del feminismo concebido desde una perspectiva universalista: el pretendido universalismo borra las diferencias entre las mujeres y excluye a aquellas que no comparten los intereses de la corriente dominante.

A nivel global, la tensión entre el feminismo como promotor de la mujer e impulsor de iniciativas destinadas a discutir sus problemas, y el feminismo como ideología colonizadora, que excluye de su representación a sectores marginales de mujeres, se plasma en el testimonio de Barrios con singular claridad. Sin embargo, esta temprana crítica de la ideología feminista dominante ejercida por una mujer latinoamericana, desde la marginalidad, no recibió mayor atención por parte de las teóricas feministas estadounidenses, representadas por Betty Friedan en el Foro Mundial de mujeres de 1975, ni por sus sucesoras en la interpretación del testimonio de Barrios. La cuestión de la falsa universalidad del sujeto de representación del feminismo sólo fue tomada en serio en los Estados Unidos casi una década después cuando otras mujeres pertenecientes al primer mundo, en particular a grupos minoritarios, cuestionaron la naturaleza excluyente del feminismo esencialista de la época.

En efecto, en la década de los ochenta, una serie de voces se levantaron para disputar la hegemonía de un 'feminismo blanco'

reproductor del sistema imperialista y plantear la posibilidad de una práctica feminista capaz de articular la variable de género con otras variables que condicionan la vida de las mujeres en diferentes contextos culturales y circunstancias históricas particulares. Algunos desarrollos teóricos derivados de esos movimientos incluyen: el concepto teórico de interseccionalidad, introducido por la investigadora afro-americana Kimberlé Williams Crenshaw, y considerado como uno de los aportes más importantes de la teoría feminista actual. Según Anna Carastathis en su artículo "The Concept of Intersectionality in Feminist Theory," la noción de interseccionalidad le debe su origen a la teoría producida en la década del ochenta por feministas afro-americanas y latinas. En esta línea de pensamiento Carastathis apunta que

> The early 1980s were marked by the publication of several important texts in antiracist feminist theory in which the language of 'intersections' or the phenomena the concept is taken to name were elaborated (Moraga and Anzaldúa; A. Davis; Smith; Lorde; Hooks; Mohanty, Under Western Eyes). It is important to recognize the roots of intersectionality in the political movement of Black women, Chicana and Latina women, and other women of color—most of them lesbian-identified. (306)

Análogamente, el concepto de "politics of location," acuñado por Adrianne Rich en su artículo "Notes toward a Politics of Location," de 1984, es hoy utilizado como herramienta para delinear posibles prácticas feministas transnacionales. En "The Politics of Location as Transnational Feminist Critical Practice" Caren Kaplan explica que la intención primordial de la teorización de Rich era la de examinar los límites del feminismo y los efectos del racismo y la homofobia en los movimientos de mujeres de Estados Unidos. Kaplan afirma que "[h]er (Rich's) notion of a politics of location deconstructed hegemonic uses of the word 'woman' within a context of U.S. racism and elite of academic feminist practices. As this concept moved beyond Rich's articulation, it began a process of cultural translation and transformation" (138). Al transcender el contexto doméstico, dice Kaplan, la noción de Rich ha permitido desarrollos críticos que proponen "a rejection of unitary feminism in favor of solidarity and coalitions that are not based on mystified notions of similarity or difference" (148).

Si bien este ensayo crítico no da cuenta del múltiple desarrollo de la teoría feminista, tiene por objeto ejemplificar la importancia de la actuación y del testimonio de Domitila Barrios como portadores de una crítica temprana de la concepción universalista de la categoría de mujer avanzada por la corriente feminista dominante de la década del setenta;

crítica que sólo se hizo visible cuando fue ejercida por mujeres de minorías pertenecientes al primer mundo. El carácter contestatario del género del *testimonio*, y específicamente de *Si me permiten hablar*, puede entonces entenderse desde múltiples dimensiones: como producto discursivo que desafía las convenciones de los géneros literarios convencionales; como instrumento de denuncia de realidades de opresión; y como una forma de resistencia a la colonización de un feminismo que pretendía 'usar' a la mujer marginada con el fin de demostrar su universalidad y no con el propósito de escuchar su voz.

Obras citadas

Barrios de Chungara, Domitila y Moema Viezzer. *Si me permiten hablar*. Siglo XXI, 1978.

Beverley, John. "Introducción". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana: La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa,* vol. 18, nº 36, 1992, pp. 7-19.

—. "The Margin at the Center on Testimonio". *De-Colonizing the Subject: Gender in Women's Autobiography*. University of Minnessota Press, 1992, pp. 91-114.

—. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol.* 13, nº 25, 1987, pp. 7-16.

Carastathis, Anna. "The Concept of Intersectionality in Feminist Theory". *Philosophy Compass*, vol. 9, nº 5, 2014, pp. 304-14.

Franco, Jean. "Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana: La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, vol. 18, nº 36, 1992, pp. 111-18.

—. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Cuarto Propio, 1996.

Franco, Jean y Gloria Elena Bernal. "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado". *Debate Feminista*, vol. 8, nº 1, 1993, pp. 267-87.

Kaplan, Karen. "The Politics of Location as Transnational Feminist Critial Practice". *Scattered Hegemonies: Posmodernity and Transnational Feminist Practices*. University of Minnessota Press, 1994, pp. 135-52.

Logan, Kathleen. "Personal Testimony: Latin American Women Telling Their Lives". *Latin American Research Review*, vol. 32, nº 1, 1997, pp. 199-211.

Navarro-Aranguren, Maryssa. "The Construction of a Latin American Feminist Identity". *Americas: New Interpretive Essays*. Ed. Alfred Stepan, Oxford University Press, 1992, pp. 137-51.

Rich, Adrianne. "Notes towards a politics of location." Ed. R. Lewis y Sara Mills. *Feminist postcolonial theory : A Reader*. Routledge, 2003.

Sanjinés, Javier. "From Domitilia to los Relocalizados: Testimony and Marginality in Bolivia". *Inti*, vols. 32-33, 1991, pp. 138-47.

—. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. ILDIS-Fundación BHN, 1992.

Sepúlveda, Emma y Joy Logan. *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Asterión, 1995.

Sommer, Doris. "Not Just a Personal Story: Women´s Testimonios and the Plural Self". *Life/Lines: Theorizing Women´s Autobiography*. Ed. Beela Brodzki y Celeste Schenck, Cornell University Press, 1988, pp. 107-30.

—. "Sin secretos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana: La voz del Otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, vol. 18, nº 36, 1992, pp. 137-55.

Yudice, George. "Testimonio y Concientización". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana: La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, vol. 18, nº 36, 1992, pp. 211-32.

Panoptic Confines and Neoliberal Lies:
Bourgeois Captivity and the Plight of the Bolivian Mining Community in Domitila Barrios de Chungara's Testimonial *Si me permiten hablar*

Amanda Eaton McMenamin
Wilson College

We find ourselves in the Bolivian mining community of Siglo XX between the 1960s and 70s. An indigenous woman approaches and asks what we are doing. If we are part of the international community, sent to intrusively spy on her and her comrades or to feign aid that comes without cross-cultural understanding, we can feel free to leave. The woman's name is Domitila Barrios de Chungara, and she is a miner's wife who helped to establish the Housewives' Committee, which fights alongside the miners' unions for the rights of the community. This gives us pause. Pondering her words, perhaps it is not so shocking that Barrios has turned us away. After the revolution of 1952 in Bolivia, the nationalization of the mines led to a tenuous people's government, which inevitably sold itself out to western bourgeois values and opened the door to the oppressive military dictatorship that followed. This government walked hand-in-hand with the United States in the Alliance for Progress established between the two countries, which did little more than compulsively hunt down

---

Amanda Eaton McMenamin earned her Ph.D. from Johns Hopkins University and is currently Associate Professor of Spanish at Wilson College in Chambersburg, Pennsylvania. Recent work includes essays on Leopoldo Alas' realist Spanish novel, *La Regenta* (*Verbeia Journal*, 2016); Argentine author Luisa Valenzuela's short story, "Other Weapons" (*Short Story Journal*, 2016); food in the Latina testimonio text (*The Routledge Companion to Food and Literature*, Routledge, 2018); Spanish Romantic the Duke of Rivas' extended poem, *El moro expósito* (*Making Strangers: Outsiders, Aliens, and Foreigners*, Vernon, 2018); the cinema of Spanish auteur Pedro Almodóvar (*Shifting Subjectivities in Contemporary Fiction and Film from Spain*, Cambridge Scholars, 2018); and several entries in two film encyclopedias, *The Encyclopedia of Racism in American Films* and *The Encyclopedia of Contemporary Spanish Films* (Rowman & Littlefield, 2018). Forthcoming work includes an edited volume on Cuban cinema (Rowman & Littlefield); essays on the films of Argentine director Lisandro Alonso, Chilean cineaste Pablo Larraín, Mexican auteur Carlos Reygadas, and Venezuelan filmmaker Solveig Hoogesteijn; and articles on the literature of Dominican-American author Julia Alvarez and 19th-century transnational Spanish novelists Gertrudis Gómez de Avellaneda and Cecilia Böhl de Faber.

Communist "reds" and rabidly protect the country's mining productivity, not its miners. The end result of this Alliance, as Barrios (1977) relays in her *testimonio*, *'Si me permiten hablar…' Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, is that out of five pieces of paper meant to represent the wealth generated by the mines, four-fifths go directly to western transnational holdings. The remaining one-fifth then passes to the Bolivian government, whose bureaucratic, bourgeois lackeys misappropriate the funds, leaving little to nothing that actually reaches those who toil in the mines.[1]

In such a milieu of disenfranchisement and domination, it comes as little surprise that the experience of the mining community becomes panoptic in nature. Contemporary to Barrios' *testimonio*, Michel Foucault (1975) theorizes the modern, western panopticon in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Viewed through this lens, the absolute surveillance and vigilance of the institutionalized powers over Barrios and the mining community represent nothing less than the panopticon that Foucault details. He relays that it is an "enclosed, segmented space, observed at every point" (197). Moreover, it is a space "in which an uninterrupted work of writing links the centre and the periphery, in which power is exercised without division, according to a continuous hierarchical figure, in which each individual is constantly located, examined and distributed among the living beings, the sick and the dead" (Foucault 197). As such, the panopticon becomes a poignant representation of the power dynamic that endeavors to exercise complete control over Barrios and her community. The community itself is segmented and surveilled in every sense. Everything "purchased" at the company-owned grocery is meticulously registered against the miner's pay, while each day spent in the mines is registered toward the miner's right to remain in his borrowed home. This links the peripheral miners to the central force of the mining company, "owned" by the government of Bolivia, which can only really be located in the periphery itself, linked to the central forces of the neoliberal US transnationals that essentially own the profits of the mines.

Foucault, however, also makes a point to explain the difference between the panopticon of the modern western prison and the dungeon that preceded it. He conveys, "In short, it reverses the principle of the dungeon; or rather of its three functions—to enclose, to deprive of light and to hide—it preserves only the first and eliminates the other two. Full lighting and the eye of a supervisor capture better than darkness, which ultimately protected. Visibility is a trap" (200). Here, Foucault emphasizes the intense illumination of the panoptic space—the fact that the

surveillance of the prisoner is absolute—in contrast with the dungeon, whose darkness can be considered subversive in comparison. This is not to position the prison against the dungeon in binary fashion, as if to say that the dungeon provides the better model. However, it does suggest subversive potential for those spaces that are dungeon-esque, particularly in an oppressive society such as the mining community of Bolivia, which was languishing under the all-seeing eye of the panopticon of the military dictatorship aligned with neoliberal western transnationals. For example, although the miners drudged away in the belly of the mines, filling their lungs with toxic particles that would kill them and breaking their backs for little to none of the profits mined from their work, the mines were also precisely where they hid their radio transmitters—their precious form of communication—from the mining company and government. Because it is such a dangerous, diseased, and dark space, neither the mining management nor the government officials desired to descend into the depths of the mines.

In such a sense, if "visibility is a trap," as Foucault suggests above, while the dark dungeon of the mines, although perilous, provides some sense of cover, what could we say about subversive space of the *testimonio* itself, the narrative form through which Barrios shares her story? As Lynda Marin (1991) describes, "From the point of view of privilege, the testimonial has been seen as the means by which those who are not privileged tell about themselves and particularly about their struggle against the powers that claim privilege over them" (51). If the objective of the *testimonio* is to shed light on the situation of the oppressed, often purposefully ignored by those with privilege, does the testimonial text itself also run the risk of falling into western panopticism? Rossana Nofal (1999) might concur that the *testimonio* aligns with the western panopticon, as she describes the silencing of Barrios' voice in the text due to the power differential between her and her transcriber, Brazilian anthropologist, Moema Viezzer. Nofal details, "Su voz [la de Barrios], en realidad, no puede escucharse: el público del testimonio no es la comunidad que lo dictó, sino un círculo intelectual que se apropia de él para defender premisas revolucionarias" (242). On the other hand, it could be argued that rather than the *cooption* of Barrios' voice, perpetrated by the bourgeois intellectual who transcribes her text, there is a *cooperation* of the two voices, which dialogically constructs a space for the subaltern voice. This seems to be Viezzer's intent, as she expresses in her "Note to the Reader" of *Si me permiten hablar*, "No es un monólogo de Domitila consigo misma lo que presento

aquí. Es el resultado de numerosas entrevistas que tuve con ella en México y en Bolivia. [. . .] Todo ese material grabado, como también alguna correspondencia escrita, fue ordenado y posteriormente revisado con Domitila, dando lugar al presente testimonio" (1-2). Unlike the monologic text, which Viezzer explicitly eschews for its reliance on one narrative voice, the dialogic discursive space that the co-authors create never fully reveals or sheds absolute light on either of its agents. Each remains partially opaque to the other, and by extension, to the reader. As Judith Butler (2005) expresses in *Giving an Account of Oneself*, it is precisely through such dialogic discourse—direct discursive address—that recognition of an/other (here the subaltern Other) can take place, as each self simultaneously recognizes its own otherness (partial opacity to self), an otherness that both share and that inherently connects each one to the other.

It is within this context that this essay argues that Barrios' testimonial text, *Si me permiten hablar*, inverts the Foucauldian panoptic model in dialogic fashion, by shedding light on the captivity that imbricates the working-class mining community in the pernicious panopticon of state-supported neoliberal capitalism, functioning for the ultimate benefit of western hegemonic forces. Meanwhile, for the working-class woman, the locus of captivity also resides in the sexist servitude of the superficially imposed bourgeois home. As such, Barrios ultimately transgresses the limits of both constructs in her *testimonio*—bourgeois capitalism and bourgeois domesticity—, leading to her actual incarceration, a prison from which she is able to escape, if only to find herself in the equally panoptic institutions of the hospital and enforced exile. As result, the dialogic interstices of her *testimonio* text—reflective of the dark, dungeon-esque mines, beneath the constant vigilance of the overseers—provide Barrios and her comrades with a darkly subversive space where they are able to fight for justice for the community and liberation from the all-invasive, neoliberal and bourgeois panopticon that seeks to hold them captive.

Foucault reminds us that this panopticon "is polyvalent in its applications; it serves to reform prisoners, but also to treat patients, to instruct schoolchildren, to confine the insane, to supervise workers, to put beggars and idlers to work" (205). In other words, its surveilling light seeks to illuminate every aspect of the modern western experience; it exposes and induces "a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power" (Foucault 201). It would make sense, then, that the home becomes a space that the panopticon

seeks to regulate, inculcating bourgeois norms in its inhabitants in order to construct, in microcosm, the "proper" functioning of the macrocosmic modern nation-state. For this reason, we begin our analysis of the pernicious panopticism from which Barrios suffers in the home, because, as a woman—a miner's wife—, she is essentially imprisoned within the domestic sphere, encased in bourgeois norms of femininity that simply do not mesh with her working-class reality. In "La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: El testimonio de Domitila Barrios," María Elva Echenique (2004) compares the miner's house directly to a prison. She explains, "La pequeña vivienda convertida en cárcel por la presencia de los militares que la vigilan refuerza la percepción del espacio doméstico como un espacio opresivo, vigilado, susceptible de ser invadido" (280). Although she does not classify this domestic captivity as panoptic, she certainly describes it as such, which is reinforced by Barrios' own characterizations of the home in the *testimonio*, where, like the prison, the space never belongs to its tenant. Barrios explains, "los mineros vivimos como gitanos en nuestra propia tierra, porque no tenemos casa, solamente una vivienda prestada por la empresa durante el tiempo en que el trabajador es activo" (18). Further, the descriptions of the enclosed space resemble that of a prison cell. Barrios expounds, "Nuestra vivienda es muy reducida, o sea que es un cuartito de cuatro por cinco o seis metros" (22).

Nonetheless, Echenique suggests that Barrios' text deconstructs the bourgeois home because of the uncertainty and insecurity that characterize it (280). The greater problematic here, which Barrios uncovers, is that the bourgeois home—the bourgeois domestication of women—, which ideates them as the traditional woman restricted to the domestic sphere, has been enforced on working-class Bolivian women, even though they do not have a "proper" home of their own in which to be domesticated. As such, rather than to interrogate the bourgeois space as contradiction, as if it were an ideal that the mining community simply cannot reach or emulate, Barrios' experience critiques the invasion of the paradigmatic and panoptic bourgeois family within the domestic space of the working-class community. Barrios clearly demonstrates that this sort of bourgeois institutionalization of the family degrades the miner's solidarity against the hegemonic forces of oppression when she aligns the husbands who abuse their wives for their involvement in the Housewives' Committee with government agents. Barrios exclaims, "Aquellos compañeros que pegaron a sus esposas deben ser agentes del gobierno. Sólo así se justifica que ellos estén en contra de que sus

compañeras hayan pedido lo que en justicia nos corresponde. Y ¿cómo es posible que se hayan molestado por una protesta que hicimos en forma general y donde todos se han beneficiado?" (78). This is particularly poignant because the bourgeois military dictatorship, aligned with the western capitalist panopticon, is clearly responsible for the enforcement of the hierarchic, bourgeois home that purposely divides the miners from their wives in the collective struggle. This becomes lucidly clear as Barrios explains how the government officials address her husband when they fire *him* for *her* political activity. They tell him, "Mira. Te estamos retirando de la empresa por culpa de tu mujer, porque tú eres un cornudo que no sabes amarrarte los pantalones. [. . .] Mira, ¿Para qué vas a necesitar tú de una mujer política?" (150-51). They continue by encouraging Barrios' husband to learn to domesticate her, or else his entire family risks access to the domestic sphere—the very roof over their heads. The officials declare, "Ahora vas a aprender a dominar a tu mujer. [. . .] Digamos que mañana, con el sacrificio de tu trabajo vas a conseguirte una casita—¿quién no sueña en hacerse una casita?—. Pues te compras una. Pero, como tu mujer es política, pasado mañana el gobierno la va a confiscar. Entonces, tu casita, para nadie la tienes, ni para ti" (150-51). Their wiles work onerously on Barrios' *compañero*, and he begins to drink heavily. He comes home one evening and beats her, telling her that she is responsible for all of their woes, thus dividing them from their common struggle, just as the government had intended.[2]

This alignment between the government and bourgeois domesticity also explains why Barrios lands in prison for her involvement in the Housewives' Committee. It is for dually transgressing the bourgeois norms (1) of authority within the home (by leaving the private sphere to enter the public realm of protest) and (2) of the authoritative government erected on bourgeois, capitalist principles (by espousing an economic equality and solidarity that defiles hierarchic economic disenfranchisement). Realizing this, Barrios clearly asserts, "Y por estos motivos, también a las mujeres nos han atacado. Varias de nosotras hemos sido apresadas, interrogadas, encarceladas, y hasta perdimos a nuestros hijos por estar en la lucha con nuestros compañeros" (40).[3] In prison, the panopticism of the government is seen more lucidly; meaning, while the surveillance of the home is often more covert, that of the prison is distinctly overt.[4] In this sense, Barrios describes her first experience there in explicit terms of surveillance: "Me llevaron el día siguiente y me volvieron a preguntar todo. Me sacaron fotos. Me taparon los ojos y me llevaron a un edificio con ascensor" (133). During her second incarceration,

she further details, "Me revisaron toda, pulgada por pulgada. Había tres agentes y los tres me revisaron. […] Así, todo, absolutamente todo preguntaron y revisaron, ¿no? […] Me dejaron sola, encerrada, [l]o único que escuchaba eran los pasos de alguien que caminaba así: 1-2-3, 1-2-3…" (156-57). The panoptic eye of the authorities must diligently search and surveille, visually codifying the experience, even by means of material evidence (the photographs). While their roving eyes are obscured from the prisoner's view, their own view intrusively inspects her at every turn, even internalizing their presence through the monotonous march outside her cell, generating what we will remember Foucault has termed the "induc[tion] in the inmate [of] a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power" (201).

It is also during this second stint in prison that Barrios is brutally assaulted by a military colonel, who insists that she is a subversive *guerrilla* aligned with Che Guevara (although she is not). The attack is so horrific that she gives birth to a pre-term baby; the child is either murdered in her womb pre-partum due to the beating or dies post-partum due to the destitute environment into which he is born in the prison. She cannot be sure which it is. When she wakes from the walloping, she finds her baby cold, on the floor, not breathing. Because she has not passed the placenta and her life is threatened, the prison officers must take her to the hospital if they want to get additional information from her regarding her allegedly "subversive" activities. In this sense, she passes from one panoptic institution—the prison—to another—the hospital—, recalling Foucault's inquiry: "Is it surprising that prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons?" (228). Falling in and out of consciousness, Barrios relays her transition from prison to hospital amidst her dream-like state. She hazily recounts, "Y decía en mi sueño: es necesario que yo llegue hasta la cumbre. Cuando llegue a la luz, me voy a salvar" (166). However, when she reaches the light, she says, horrified, "Allí veía unas caras deformes, medio blancas, medio azules que venían en contra de mí, por encima de mí, y me miraban…" (166-67). As she regains consciousness, she recognizes these surveilling faces as the doctors that surround and inspect her. In her dream, she believes that she just needs to reach the light to find safety and solace from her resounding physical and emotional loss. However, the all-intrusive light of the panoptic infirmary will not provide her any reprieve. Instead, she is intimidated by the doctors and military men, who surveille her body, all at the same time. She conveys, "Y los agentes estaban siempre a mi lado, al lado de mi cama. Entonces, cuando venía el doctor a curarme, yo en

seguida veía otra vez esas caras que me miraban desde los pies hasta la cabeza… y los veía riéndose… los veía con sus metralletas parados junto a mí y bueno, yo sentía un terror, un miedo, una vergüenza… que no me animaba a dejarme observar" (167). In short, Barrios is meticulously and menacingly monitored in the hospital, just as she is in the prison.

Further, when Barrios is "released" from the hospital, she learns that she will be exiled in Los Yungas, a tropical zone far removed from the highlands where her mining community resides. There, immersed in a foreign environment, she explains, "Entonces supe que a diario, a diario debía yo presentarme al DIC local, para firmar un libro de asistencia, donde justificaba que yo no salía de allí, o sea que yo estaba—como se puede decir—deportada, con toda mi familia. Yo no tenía derecho de salir de aquel lugar" (172). However, not only does the panoptic eye of the dictatorial regime seek to monitor and maintain her in Los Yungas, but it has also succeeded in institutionalizing her, invading the recesses of her mind and interiorizing its authority, due to the time spent in the prison and hospital. Barrios woefully expresses, "Me sentía un criminal… En las celdas del DIC me habían llegado a convencer en tal forma de que yo era una gran culpable… que yo vivía con un enorme sentimiento de culpa. Me arrepentía de haberme metido en todo lo del Comité. ¿Para qué he hablado?" (174). Her father, however, encourages her to read some Marxist texts that he has procured from the University of Oruro, in which a professor there has taken the time to write comments in the margins about the theories presented therein. Between the text and the inter-text of the marginal comments, within the interstices of the two, Barrios begins to dialogue and identify with what she reads. She proclaims, "Era como si mi pensamiento de pequeña, alguien lo hubiera recogido y escrito en un libro. O sea, que yo me identifiqué plenamente con lo que leí en el marxismo" (176). She continues, "Además, con todo lo que había sufrido en los apresamientos, en la cárcel y en Los Yungas, yo había adquirido conciencia política. O sea, ya fue un encuentro conmigo misma" (176). Ironically, Barrios, in her isolation—left to literally rot in Los Yungas as punishment—recuperates a space of resistance against panoptic institutionalization and the inculcation of bourgeois norms in the dialogic relationship she fosters with these Marxist texts. This development is indeed deeply ironic because Barrios has been institutionalized due to the accusations with which she is assaulted by the intrusive government officials—that she is a Marxist, a communist, a "red," an awful subversive who seeks to destroy all that the new bourgeois Bolivian order seeks to defend.

Via this newfound knowledge, steeped in Marxist thought, Barrios begins to reconstruct how the bourgeois state was able to erect itself in Bolivia after the people's revolution of 1952. She explains that the revolution began as a popular movement. However, since the working class was undereducated, according to Barrios, "no sabíamos nada de cómo se gobierna un país, [y] tuvimos que entregar el poder a la gente de la pequeña burguesía que decía ser amiga nuestra y estar en acuerdo con nuestras ideas" (52). Unfortunately, "ellos inmediatamente formaron una nueva burguesía, hicieron enriquecer a nueva gente. Y aquella gente empezó a deshacer la revolución. Y nosotros, los obreros y campesinos, vivimos en condiciones peores que antes" (Barrios and Viezzer 53). Such a bourgeois government, fledgling and flailing but eager to impose itself on the populace, quickly falls to military dictatorship under René Barrientos. In 1965, his government perpetrates the September Massacre against Siglo XX. Barrios describes the military monitoring leading up to the massacre. She reveals, "Entraban en cada casa del campamento. Todo lo revisaban, todo lo rompían. Incluso las tablas del piso las levantaban y todito revisaban…" (108). She continues, "¡Pero…! ¡Qué no hicieron y qué no preguntaron! Y así en esa 'limpieza' estaban. Y nosotros no podíamos hacer nada, ni llevar un bulto sin que lo revisen" (109). Their intrusive invasion of every inch of the community is no less than panoptic. Further, the government panopticism becomes even more violent as it aligns itself even more voraciously with visual surveillance. Agents from the Ministry of Interior ride along in the ambulances, supposedly sent out to provide medical care to the victims, and they take photographs of them. Later, they use the photographs to round up the supposed subversives in the mining camp (Barrios and Viezzer 105). It is not for naught that these "subversives" who are not killed in the massacre are immediately mandated to the panoptic space of the prison, where they can be most easily monitored.

What will these young "subversives" encounter in the panoptic prison? They will be confronted with the same Alliance for Progress that greets Barrios. As she describes, "Me metieron a un cuarto y lo primero que vi, cuando me destaparon los ojos, fue la bandera norteamericana y al otro lado la de Bolivia y un cuadro con dos manos que decía: 'Alianza para el Progreso'" (133). This Alliance for Progress between the US and Bolivia, bent on hunting down Communist threats in the country, serves the Bolivian people no more than the alliance between the Bolivian government and US transnational corporations. As Barrios explains, "Alguien dijo que 'Bolivia es inmensamente rica, pero que sus habitantes

son apenas unos mendigos.' Y en realidad así es, porque Bolivia se halla sometida a las empresas transnacionales que controlan la economía de mi país" (18). In other words, the bourgeois government of the Bolivian military dictatorship "se deja comprar por unos cuantos dólares y así hace la política con los gringos y los siguen en sus trampas. El problema, para ellos, es solamente cuánto más pueden ganar para sí mismos. Cuanto más pueden explotar a los trabajadores, más felices están" (Barrios and Viezzer 18-19). In this sense, such "alliances" between Bolivia and the United States offer the country little more than an extension of the latter's modern, neoliberal panopticism. This panopticon ensnares Bolivia's national resources within the US-transnational sphere of influence, meticulously monitoring both the nation's mineral output (to the general benefit of its capitalist ventures) and political atmosphere (in an effort to end the Communist threat to the capitalist construct in the Americas).

Such a connection between the modern panoptic paradigm and capitalism is explicitly exposed by Foucault, who states that "[t]he growth of a capitalist economy gave rise to the specific modality of disciplinary power" known as panopticism (221). He further explicates, "If the economic take-off of the West began with the techniques that made possible the accumulation of capital, [. . .a complementary] accumulation of men made possible a political take-off in relation to the traditional, ritual, costly, violent forms of power, which soon fell into disuse and were superseded by a subtle, calculated technology of subjection" (220). Barrios clearly exposes such "technology of subjection," which is deployed against the working-class mining community. She exclaims, "Y si al hombre lo vamos a seguir tratando solamente como una fuerza que tiene que producir, tiene que producir y que se muera; y cuando muere se lo cambia por otra fuerza que es otro hombre, también para arruinarlo… bueno, se está botando al capital humano, que es lo más importante para la sociedad, ¿no?" (32). Since the modern western panopticon is designed "to increase and multiply" in order "to increase production, to develop the economy" (Foucault 208), it should not surprise us that its absolute surveillance objectifies its subjects, or that it is primarily concerned with the perfection of its machinations, whatever the cost to the humans that it manipulates.

In yet another dehumanizing turn of western panopticism, one which relies on the alienating effect of visual media, the military government graciously "gives" television sets (deducted from the workers' meager wages, of course) to the families of the mining community, in an effort to further institutionalize bourgeois norms, this

time consumerist in nature. Barrios explains the effect that the television programming, which sells an unattainable "American Dream," has on her own family. These "programas controlados por el gobierno," bear the mark of "mucha penetración extranjera, de penetración muy fuerte del imperialismo" (Barrios and Viezzer 203). Her son catches a glimpse of such programming on a neighbor's television set, showing "un programa donde le mostraron un mundo maravilloso, donde había ratones que hablaban y donde había parques hermosos y todo" (Barrios and Viezzer 203). As Barrios explains, the result is that "durante una semana, mi hijo ya no quería jugar con sus juguetes, sus latas de sardina o de leche. No quería ir a la calle, quería ir a Disneylandia" (203). Afterward, Barrios recognizes that, overall, westernized media seeks to brainwash the minds of the working class, to distract them with the unattainable simulacra of bourgeois fantasies. She chides, "Yo pensé: ¡esta televisión está haciendo mal a mi pueblo! Nuestros hijos ya no quieren jugar con sus juguetitos. Las mujeres ya comienzan a lamentarse de su situación. Pero… ¡No es de ese lado que deben lamentarse!… Eso es un daño que está haciendo la televisión. Es un daño. ¿Qué hace la televisión en favor de la clase trabajadora?" (203-04). What is more, through televisual media, the government also seeks to mythologize the miners as sinister subversives. Barrios elucidates, "Además, al rato que quiere usa [*sic*] la televisión para insultarnos y nos llama de agitadores, dice que los de Siglo XX son unos extremistas, unos tales, unos cuales. Él nos hace 'trapos' por la televisión. Y nosotros no podemos ni siquiera responder, porque no tenemos una televisión del pueblo" (204). The government flexes its ideological reach, aspiring to enter the domestic sphere—every household—with its univocal message of bourgeois modernity, an aspiring copy of the western "original," and to do so, it manipulates and controls all media in panoptic fashion.

In a similar sense, we will remember that the *testimonio* form has been criticized as a literary medium that likewise upholds the bourgeois paradigm, this time of the intellectual community, which tends to privilege westernized epistemes as it simultaneously oppresses the subaltern.[5] In "Una mirada estética e ideológica al testimonio visual de Jorge Sanjinés y al testimonio oral de Domitila Barrios de Chungara," Karina Wigozki (1999) describes, "Además, la organización del contenido en el testimonio oral está dada solamente por Viezzer, a través de una especie de lógica del/a antropólogo/a que tiene la función y el poder de decidir la forma del producto final" (98-99). On the one hand, this criticism is understandable, as there is a clear power differential in this *testimonio*,

as in most *testimonios*, between the socio-economic and cultural classes of the transcriber, in this case Viezzer, and the testifier, here Barrios. Thus, Wigozki suggests that the differential cannot be overcome, that it is ultimately Viezzer's voice that is projected in the text, as the privileged intellectual who ultimately structures the narrative as she wishes.

Nonetheless, Viezzer, although a part of the Latin American intellectual bourgeoisie, as we will recall, emphasizes the dialogic nature of their undertaking, suggesting that Barrios is not in monologue with herself and emphasizing her interlocutor's role in the creation of the final textual product. In short, Barrios seeks to elucidate the situation of her mining community, to edify Viezzer and the intellectual bourgeoisie, but no more so than her own, working-class community.[6] Viezzer explains in her "Note to the Reader," "Domitila no pretende presentarnos un análisis histórico de Bolivia, tampoco del movimiento sindical minero o del Comité de Amas de Casa de Siglo XX. Sencillamente narra lo que ha vivido, cómo lo ha vivido y lo que ha aprendido para continuar en la lucha que ha de llevar a la clase obrera y al movimiento popular a ser dueños de su destino" (3). Viezzer adds, "En este sentido, sí, el testimonio de Domitila contiene elementos para un análisis histórico profundamente innovador, porque expresa una interpretación de los hechos a partir de una visión popular" (3). Here Viezzer debunks the cannibalizing erudite knowledge of the Latin American academe, heavily embedded in an Ariel-esque, "noble savage" mentality, often more dependent on western epistemological authority than de-privileged autochthonous concepts. In fact, here Viezzer exchanges such privileged knowledge for the popular, experiential understanding of Barrios, a working-class and indigenous miner's wife in Bolivia. She further emphasizes, "Por eso es primordial, para no desvirtuar este relato, permitir hablar a una mujer del pueblo, escucharla y procurar entender cómo vive, siente e interpreta los acontecimientos" (3). In addition to validating practical, popular models in the face of the westernized academe, Viezzer is also incessant in her stress on the first-person plural voice (the "we") of the text. Her joint textual venture with Barrios, this very testimonial text, encourages her to relate—directly through dialogic discourse—with Barrios' "we" of the mining community, through an acknowledgment of the partial opacity of her/self, as Judith Butler has previously elucidated for us. Now, as Viezzer speaks to her own "we," that of the Latin American academe, she encourages them to enter into the same dialogic process of self-discovery, one in which, like her/self—through recognition of partial opacity—they can come to the realization of their inherent connection to the "Other" of the popular working classes.

In such a sense, the *testimonio* symbolically provides, in the shadowy, liminal interstices of its lines, a subversive space of resistance to the modern western panopticon. We will recall that Foucault describes the space of the premodern dungeon as dark and dank, in comparison to the all-seeing and all-controlling mechanism of the modern panopticon, in which "[f]ull lighting and the eye of a supervisor capture better than darkness, which ultimately protected" (200). The dungeon is thus theorized as a space that truncates the "trap of visibility" that the panopticon promulgates. We note this contrast in symbolic fashion when Barrios is in the midst of her second experience in prison; after being brutally beaten, she describes how out of the shadows comes solidarity. She relays, "Y pateándome, arrastrándome, me llevaron a otra celda. Y en ahí me tiraron. Aquella celda era todavía más oscura que la primera. Mucho más oscura. No se podía distinguir casi nada. Después de un largo rato, distinguí una sombra…una sombra que se acercaba de otro lado" (160). Although she first believes it is another government agent sent to beat her, she suddenly realizes that it is a *compañero* who has also been tortured. He puts his hand on her arm and in a gesture of solidary tells her, "Valor, compañero… nuestra lucha es grande… ¡tan grande!... No hay que desmayar. Hay que tener fe en nuestro futuro" (161). Within the very bowels of the modern panoptic prison itself, tossed into the darkness when believed to be dead, and thus no longer in need of surveillance, these comrades find one another in the dark, solidifying their struggle in hushed whispers that are no longer heard or observed by the unremitting martial footsteps of 1-2-3, 1-2-3...

In a similar sense, the mines also ironically, amidst their many perils, provide a subversive space for the mining community. Barrios describes, "En la mina sí, uno puede ocultarse, porque es, pues, como una ciudad. Tiene unos 800 kilómetros de corredores subterráneos y distintas bocaminas que solamente los que conocen muy bien son capaces de salir de allí, ¿no?" (240). The miners often descend into the mines to plan; to protect their precious radios, the only communication they have with other mining communities; and to hide from the company and governmental forces that seek to surreptitiously monitor their every movement. In many ways, then, the mines are the real home of the miners. Barrios asserts, "Dicen que la tierra es para quien la trabaja. Aquella tierra de la mina que han trabajado nuestros padres era lo único que teníamos para vivir" (152). But Barrios continues, "Y sin embargo, nos tuvieron que arrojar de allí. Éramos extraños en nuestro propio país" (152). Thus, the mines, like the working-class home, are tenuously claimed by the miners.

In this way, just as the government has asserted its dominance in its entitlement to the metals of the mines and the management of its spaces, so it does the same with the miners' fabricated and borrowed homes in the mining community, inculcating foreign bourgeois norms intended to institutionalize its power. For this reason, Barrios explains, "si uno tiene el enemigo dentro de su propia casa, entonces es una arma más que puede utilizar nuestro enemigo común con un fin peligroso" (36). In other words, Barrios asserts that the enemy's panoptic gaze and its bourgeois norms should not be permitted to penetrate the home. Instead, the home should remain obscured from their view and must remain darkly filled with subversive potential. To be sure, as is the case with the death-dealing mines, women will still face a struggle for equality; the home can still be a domestic dungeon for women, after all. Nonetheless, in order to face the dungeon—the perils of the mines and the home—it is first necessary to topple the modern, bourgeois, neoliberal panopticon that permeates and perniciously suppresses working-class Bolivian society. Barrios therefore asserts, "Por esto es bien necesario que tengamos ideas claras de cómo es toda la situación y desechar para siempre esta idea burguesa de que la mujer debe quedarse en el hogar y no meterse en otras cosas, en asuntos sindicales y políticos" (36). Perhaps Barrios, if nothing else, has chipped away at the panopticon's veneer, and its illuminating yet corrosive rays have been reflected back on itself, as she inverts its machinations, shedding light on its oppressive monitoring and maneuvering from the subversive interstices of her *testimonio* text.

Notes

[1] In *Si me permiten hablar*, Barrios relays, "Un dirigente de nosotros, un gran hombre al cual mataron, una vez nos explicó, en forma muy sencilla, el porqué de esta situación. Y nos dijo: 'Los diez mil trabajadores de Siglo XX producimos, compañeros, 300 a 400 toneladas de estaño cada mes.' Y agarró una hoja de papel y continuó: 'Esto representa nuestra ganancia, esta hoja en entero. Ésta es toda la ganancia que habíamos producido en un mes. ¿Cómo se reparte eso?' Entonces partió aquella hoja de papel en cinco partes iguales. 'De estas cinco partes'—dijo—, 'cuatro se las lleva el capitalista extranjero. Es su ganancia. Para Bolivia queda solamente una parte. Ahora, esta quinta parte también está distribuida de acuerdo al Sistema en que vivimos, ¿no? Entonces de eso el gobierno se lleva casi una mitad para gastos de transporte, aduanas y derecho de exportación del mineral, lo que es una forma más de hacer ganar al capitalista, ¿no? Porque nosotros, gastando nuestros propios camiones, acabando con ellos,

tenemos que llevar nuestros minerales hasta Guaqui, en la frontera con Perú. En Perú tienen puerto. Entonces, de allí los minerales tienen que ir en barco hasta Inglaterra, a fundirse en la fundición de Williams Harvey. De allí tienen que ser transportados en barco hasta Estados Unidos para que allí se fabriquen las cosas que después los otros países, y Bolivia incluso, compran de Estados Unidos a precios tan altos. En todo eso el capitalista se llevó otra vez casi la mitad de este 1/5 ganancia que nos correspondía a nosotros. Luego, de esta mitad que sobró, agarra nuevamente el gobierno, para su beneficio y para el grupo que lo sigue: para las Fuerzas Armadas, para el sueldo de sus ministros y para cuando se van de giras por los países. Y ellos invierten ese dinero en capitales extranjeros, para que cuando caigan del poder, entonces pueden irse a otro país, ya como nuevos millonarios, con dinero ya asegurado. Y otra parte de eso llega a ser para los órganos de represión, para el ejército, para el DIC [Departamento de Investigaciones Criminales], para sus soplones, para beneficiar a todos ellos. Y de estito que sobró, saca el gobierno otra parte para el servicio del seguro social, para la salud, para los hospitales, para pagar la luz eléctrica que consume el pueblo. Luego, otra partecita para la pulpería barata, para tener contentos y felices a los mineros. Y nos hacen creer que nosotros, por "bondad de gobierno" tenemos cuatro artículos congelados que son el pan, la carne, el arroz y el azúcar y dicen que "por su magnificencia" el gobierno nos regala eso. Pero él se lo agarra de aquí mismo, de lo que producimos nosotros, ¿no?"" (28-30).

[2] In "Women Articulating their Voices from *El Chaupi*, in Upper Perú and Bolivia: Catalina de Erauso, Adela Zamudio and Domitila Chungara," Gabriela Ovando Barrero (2009) also adds that female solidarity is precluded across class boundaries: "She [Barrios] then had to resist the pressure from various middle class Bolivian women who, as supporters of the dictatorship, [also] tried to hinder her work" (96). In addition, in "Cold War Conflicts and Cheap Cabaret: Sexual Politics at the 1975 United Nations International Women's Year Conference," Jocelyn Olcott (2010) exposes the lack of solidarity between women across class and cultural boundaries at the Conference, due to competing worldviews on U.S. imperialism and the role of the family, perceived by many western women to be ultimately bourgeois regardless of configuration.

[3] Echenique also clearly sees the dual transgression that Barrios commits, leading to her incarceration: "No es sólo su actividad política enmarcada en la lucha de clases la que debe castigarse es, sobre todo, su transgresión de los roles de género impuestos por la ideología patriarcal. Al atreverse a traspasar el límite del encierro doméstico, participando activamente en la vida política de su comunidad, Barrios amenaza el orden patriarcal" (282). However, what Echenique does not emphasize is the bourgeois paradigm that supports the patriarchy that she details. In this sense, as I argue above, Barrios' dual transgression is one that attacks both the bourgeois patriarchy and the bourgeois (capitalist) government.

[4] Interestingly, this connection between the Bolivian prison and the modern western panopticon may be so overt that scholar Willy Muñoz (1987) uses

"panóptico" (72), in his essay, "La conciencia de sí como arma política en *'Si me permiten hablar'… Testimonio de Domitila*," as a synonym for the prison itself, without any further explanation. The primary thrust of the argument here, however, is that the relationship of not just the prison but also the foundation of Bolivian society to the panopticon begs further explanation.

[5] An example of such epistemological violence committed by the western academe, although seemingly unintentional, can be seen in "La ideología feminista en *'Si me permiten hablar…' Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*" by Erika Nieukerk (2014), when she claims, "Es evidente que la intención de *Si me permiten hablar… testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, es feminista, implícita o explícitamente" (22), thus enforcing a westernized notion of feminism on Barrios, one which the miner's wife actually eschews during the UN's International Women's Year Conference, which she attends in 1975 in Mexico.

[6] Although Jean Franco (1992) may simplify the dialogic nature of Viezzer and Barrios' exchange, she still highlights its productive and cooperative function across disparate boundaries in "'*Si me permiten hablar*': La lucha por el poder interpretativo." She relays, "Esa forma de composición supone una distancia y un diálogo desde posiciones diferentes—intelectual/activista, extranjera/indígena, escritura/oralidad, clase media/clase trabajadora, como se puede apreciar de una lectura de *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila*, y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*" (111).

Works Cited

Barrios de Chungara, Domitila and Moema Viezzer. *'Si me permiten hablar…' Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*. 1977. Siglo XXI Editores México, 1999.

Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press, 2005.

Echenique, María Elva. "La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: El testimonio de Domitila Barrios." *Revista Iberoaméricana*, vol. 70, no. 206, 2004, pp. 275-83.

Foucault, Michel. "Panopticism." *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 1975. Translated by Alan Sheridan. Vintage, 1995, pp. 195-228.

Franco, Jean. "'*Si me permiten hablar*': La lucha por el poder interpretativo." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, no. 36, 1992, pp. 111-18.

Marin, Lynda. "Speaking out Together: Testimonials of Latin American Women." *Latin American Perspectives*, vol. 18, no. 3, 1991, pp. 51-68.

Muñoz, Willy O. "La conciencia de sí como arma política en *'Si me permiten hablar'… Testimonio de Domitila*." *Confluencia*, vol. 2, no. 2, 1987, pp. 70-77.

Nieukerk, Erika. "La ideología feminista en *'Si me permiten hablar…' Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*." *El texto hispanoamericano*, vol. 1, no. 1, 2014, pp. 18-23.

Nofal, Rossana. "'*Si me permiten hablar…' Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*: Hablar y denunciar: Dominios borrosos del contrato testimonial." *Inti*, vol. 49-50, 1999, pp. 241-48.

Olcott, Jocelyn. "Cold War Conflicts and Cheap Cabaret: Sexual Politics at the 1975 United Nations International Women's Year Conference." *Gender & History*, vol. 22, no. 3, 2010, pp. 733-54.

Ovando Barrero, Gabriela. "Women Articulating their Voices from *El Chaupi*, in Upper Perú and Bolivia: Catalina de Erauso, Adela Zamudio and Domitila Chungara." *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, ed. Claire Taylor, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 87-101.

Sanjinés, Javier C. "From Domitila to 'Los Relocalizados': Testimony and Marginality in Bolivia." *Inti*, vol. 32-33, 1990-1991, pp. 138-47.

Wigozki, Karina. "Una mirada estética e ideológica al testimonio visual de Jorge Sanjinés y al testimonio oral de Domitila Barrios de Chungara." *Mester*, vol. 28, 1999, pp. 89-104.

Creación

Reyna Vergara

Mami me marca

Every time I heard the orders, "*¡Traeme la faja!*" 'Bring me the belt!' or "*¡ve afuera y traeme una rama!*" 'Go outside and bring me a branch!" I knew what was coming. *Oh no, Mami is angry. I have done something wrong!* I can still see the leather belt in her hands or the branch - the whips of her choice. The branch has knots from the little twigs and leaves that she has angrily peeled away. Tears are flooding down my face, even before she starts to flog me.

"What? So you are crying now!" She will have to hit us harder, *Mami* says, because we didn't learn our lesson the last time. So, she makes us wet the belt, "maybe now you'll learn to obey me!" "Mami, don't whip me. Por favor, Mami, Mami, no, Mami, I won't do it again, I promise!" As soon as the words come out of my mouth, I want to grab them and put them back in, *oh no, I'm not supposed to make promises because I'm sinning against God, I'm in more trouble now!* I look up at *Mami*'s angry, almost deformed face. I hear noises coming out of her mouth—her lips move on and on—but nothing makes sense anymore. *I don't want her to hit me. It's going to hurt like it did the last time when she left me all marked. I don't want to take bruises to school!* My younger brother, Hector, runs around and jumps up and down. He's trying to dodge her.

Reyna Vergara received her PH.D. in Spanish Language and Literatures from SUNY at Buffalo, where she is an adjunct instructor. Her research focuses on the struggle for redemption of the colonial subject, whether in terms of gender or race. The title of her dissertation is the following: "The Omnipotence of Ideology: The Struggle for Redemption in *La divina reclusa* (1938), "Respuesta a Sor Filotea" (1691), and *El periquillo sarniento* (1816)." Currently, she is working on a gender-based book project. She is exploring the transmission of oppression and violence from the patriarchy to the mother, from mother to daughter, and from daughter to self. This creative piece stems from such project. She is also collaborating on a socio-political article about perceptions of blackness in Mexico.

I feel disoriented, but at this moment, the focus is not on me. Hector has gotten her attention. When I realize this, a tad feeling of guilty pleasure springs up within me. I don't want her to hurt him, but I also don't want to get beat. Yet, waiting for the punishment is excruciating, and for a second, I think that I rather be done, but her rage scares me. I watch Hector continue to run around the kitchen table. I can tell that *Mami* has had enough. I want to yell out with all my might, "Kneel down! Be quiet, or it's gonna be worse! Hector, stay still!" But, I don't say anything. Absolutely nothing comes out of my mouth, because I know that I'm gonna get in more trouble than I already am. So the scream gets stuck in my throat, and even though I swallow hard, it doesn't go away. Only once did I run around the dining room table like him, and I learned my lesson. I look up again at the evil scenario in front of me, and I'm shocked, *"Hector stop! Don't grab her belt! Do what she says, Hector! Just do what she says!" What is he thinking standing up to Mami? He's going to lose against her. She's so big and strong, and he's so little!* I want to stop him, but I must keep my mouth shut. *I can't stand this!* I feel vomit coming up. *I'm going to throw up!* There is so much pressure in my head, and my body shakes uncontrollably. *I wish I would drop dead, or maybe faint, and all of this would be over! Mami doesn't hit me when I'm sick.* Of course, as I suspected, *Mami* won. Hector surrendered. After beating him, it's my turn. There are no more distractions to save me. Hector's sobbing doesn't stop her. The belt comes down hard against my skin. Although I know it's coming, the cutting pain of the whip upon impact leaves me breathless. All of my senses are in high alert, focused on that injured part of my body, and immediately, the realization that my life is in danger hits me. I enter into full-fledge panic. But, there is no time to think. My instinct is to succumb, in order to save me. After all, there is no one to stand up for me, and I got nowhere else to go. I get another whip, and another... Because we were fighting each other, that's how we got in trouble, *Mami* says. She doesn't like it when we play rough.

Just when I think everything is over, she raises the tone of her firm voice, "I'm going to teach you a lesson." Another one?! She takes off Hector's t-shirt and puts salt on his back. She orders me to kneel behind him. I feel so confused when she directs me to lick the salt off his back. I do as she says. "This is what cows do," *Mami* says, "they lick each other, and you don't see them fighting like you guys, do you?" So, I lick his back, and I die a little. Perhaps my wish for death has come true. I lick some more, and I start to lose all feeling in my body. I'm numb. When Hector licks my back, nothing happens. I'm just there, my mind is blank. I stare

at the ground. *Mami* hits me with the belt again, but it doesn't matter anymore. When she is done, she tells me that I should be glad that she doesn't hit me with her full force, or I would truly know what it means to be punished. According to *Mami*, she has spared me, but I don't feel grateful, because I don't feel anything whatsoever. *Maybe she thinks that I'm not crying anymore because she is not hurting me, but she doesn't know that I have been practicing how to conquer my mind lately.* I'm successful. My mind has checked out. It's like I've fainted, while I'm still conscious. Then, It's all over. I'm bruised again. I'm not sure where my brother is. I can't see him around, but the truth is, at the moment, I don't care, because I got in more trouble than he at the end. While *Mami* was nearly done hitting me, I stuck out my arms. This is why I got bruises on them. Because she likes to hit us on the back and on our bottom, she gets mad at me. "Next time, if you stick out your arms, it will be worse on you!" Somehow this gets my attention, *oh no, will she hit me longer? Or harder? How could this be possible. I didn't mean to stick out my arms, or did I?* No, my body did this on its own, but I can't give her an explanation because I don't want her to get madder. She puts Vicks on the bruises that show the most. One is a little puffed up with blood, like it's about to burst. This is where the tip of the belt hit me. She talks so angrily when she applies Vicks. I close my eyes and shiver at her stroke, but she's *Mami*. I want her to touch me so much, but not like this. "Stop sobbing! Whipping you hurts me more than it hurts you!" But I don't mean to make her angry! My sobs are coming untamed from deep down, from a place that I can't reach or control. My inside feels raw, like it's in so much more pain than my outside. I can't help it. After she handles my welts, she sends me off, and I walk away from her with my head down. I don't want to play, but if I hide somewhere or if she sees me looking sad, she will say that I'm angry, and I will get in more trouble. I need to act like I'm okay, like nothing happened. This is so hard. So, I keep repeating to myself, "make sure Mami doesn't see a frown, make sure Mami doesn't see a frown..." I feel lifeless, embarrassed that my aunt who was in the backyard heard me getting punished. I'm ashamed of myself—*I'm the worst little girl in the whole wide world because I make Mami THIS mad*.

Apparently, we didn't learn our lesson this time either, because next week, *Mami* hits us with a belt that has a little metal on it. "Maybe this time you will finally learn to obey me!" I'm left all bruised again. I never learned to enjoy her punishments, but with time, I started not to mind my marks. They were a sign of my survival; I wore them like a badge of honor.