Feministas Unidas
Ambitos Feministas
Modern Languages Dept.
1906 College Heights Blv. #31029
Western Kentucky University
Bowling Green, KY 42101
USA

Ámbitos Feministas is the official annual peer-reviewed multidisciplinary journal of criticism of the coalition **Feministas Unidas**. **Ámbitos Feministas** aims to foster critical exchanges on the current status of feminist studies in relationship to academic, literary and creative work by contemporary Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro- Latin American, and U.S. Hispanic and Latino women.

AMBITOS FEMINISTAS

Volumen 3 Número 3 Otoño 2013

WKU

ÁMBITOS FEMINISTAS

Revista crítica multidisciplinaria de la coalición **Feministas Unidas**

Volumen 3 Número 3 Otoño 2013

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinar anual de la coalición *Feministas Unidas Inc.*

Ámbitos Feministas

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

EDITOR
Inmaculada Pertusa
Western Kentucky University

ASSOCIATE EDITOR
Carmen de Urioste
Arizona State University

ASSOCIATE EDITOR
Magdalena Maiz Peña
Davidson College

EDITORIAL BOARD
Debra Castillo, *Cornell University*
Flavia Company, *Writer*
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*

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

COVER DESIGN
Katherine Mitchell

As the official journal of the coalition *Feministas Unidas Inc.* *Ámbitos Feministas'* objective is to provide a new niche for feminist scholarship on current women writers and artist from Spain, Portugal, Brazil, Latin America and the USA Latino. With the support of a selected editorial board integrated by highly regarded scholars as well as by prominent writers representing the different regions of interest of the journal, *Ámbitos Feministas* aims to foster critical exchanges on the current status of feminist studies in relationship to the creative work by contemporary Hispanic, Iberian, Luso and USA Latino women.

CALL FOR SUBMISSIONS: Fall 2014, Volume 4

The editors of *Ámbitos Feministas*, invite unpublished critical essays in English, Spanish or Portuguese language on literature, film, art, music, gender studies, history, etc., relating to contemporary Hispanic/Luso/Latina women writers and artists for its next annual volume.

Original unpublished creative work (short stories, poetry) is also accepted.

Editorial Guidelines for Submissions

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

Manuscripts should be double-spaced and between 17-25 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 evaluation purposes (peer reviewed by three readers), 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 title, and a brief bio (8-10 lines) with latest publications.

Essays in Spanish, Portuguese or English, need to conform to the most recent versions of the MLA Style Manual and the *MLA Handbook for Writers of Research Papers.*

All 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 after the body of the essay.

Submission of originals

While we accept submissions at any time, in order to be considered for the **Fall 2014 Issue**, originals need to be **submitted by January 31, 2014.** Send original and cover letter as attachments in MS Word PC or Mac to: <ambitos.feministas@gmail.com>

For questions or inquires write to:

Prof. Inmaculada Pertusa
Editor *Ámbitos Feministas*
Western Kentucky University
<inma.pertusa@wku.edu>

Prof. Carmen de Urioste
Associate Editor *Ámbitos Feministas*
Arizona State University
<carmen.urioste@asu.edu>

Prof. Magdalena Maiz Peña
Associate Editor *Ámbitos Feministas*
Davidson College
<mapena@davidson.edu>

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:**
Institutions $25, Professors/Associate Prof. $20, Assistant Prof. $15 Students $10 per year.
membership.feministas-unidas.org

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

The *e-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. Peer reviewed. Printed. Published annually in the fall. The Department of Modern Language at Western Kentucky University is the host institution of the journal. ISSN 2164-0998 (print) Copyright@2013 *Feministas Unidas Inc.*
ambitosfeministas.feministas-unidas.org

EXECUTIVE BOARD 2011-2013

President, Inmaculada Pertusa, *Western Kentucky University*
Vicepresident, María G. Calatayud, *North Georgia College and State University*
Secretary, Cynthia Margarita Tompkins, *Arizona State University*
Treasurer, Mayte DeLama, *Elon University*

News Moderator
Emma García, *Colby College*
*Ana Corbalán, The University of Alabama (*upcoming **News Moderator**)

Newsletter Editors
Editor, Dawn Slack, *Kutztown University of Pennsylvania*
Associate Editor, María DiFrancesco, *Ithaca College*

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

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

Department of Modern Languages
1906 College Heights Blvd. #31029
Western Kentucky University
Bowling Green, KY 42101

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinar anual de la coalición *Feministas Unidas Inc.*

Volumen III Otoño 2013

ÍNDICE

CRÍTICA

Katie Brown
Luisa Castro: la creación de un sujeto poético discursivo en *De mí haré una estatua ecuestre*. 11

Nuria Cruz-Cámara
Cuadros, marcos y regeneración moral: la mujer moderna en *Ana María* (1934) de Federica Montseny. *25*

Ana Corbalán
Problematización de la identidad genérica en *Donde nadie te encuentre*: mirada a un maquis "hermafrodita". *45*

Ana María Díaz-Marcos
Los trabajos de la belleza: representaciones litaias de la coqueta en el siglo XIX. *61*

Flora M. González
Martha Jiménez: Sculpting the Quotidian in Cuba. *83*

María A. Rey López
Diálogos entre la oralidad y la escritura: Chus Pato, Olga Novo, Yolanda Castaño y la construcción de una tradición literaria escrita en gallego. *101*

Carla Manzoni
Decapitaciones poderosas: "para-espacios" surrealistas y poder de gestion feminista. *117*

Melissa McCarron
The Opera According to Maria-Mercè Marçal: Intertextuality and Diva Worship in *La passió segons Renée Vivien.* *131*

Debra J. Ochoa
The *chica rara* as Observer in Concha Alós's *Los cien pájaros.* *147*

Aisling O'Connor
Putting Left-wing Women into the Frame and Rethinking what Constituted "Resistance" in Franco's Spain: *A golpe de tacón* (2007) by Amanda Castro. *163*

Solymar Torres-García
Las representaciones oposicionales de las mujeres inmigrantes en España como estrategia de reflexividad en el documental *Extranjeras* de Helena Taberna. *181*

ENTREVISTA

María Bettaglio
Luces y sombras de la maternidad 2.0: entrevista a Isabel García-Zarza. *197*

CREACIÓN

Violeta Barrientos
El libro de la serpiente *205*

María Elsy Cardona
It is important to me *209*

Carlota Caulfield
Mientras traduzco poemas irlandeses
El oratorio de Aurelia
Doble Zeroo *211*

Graciela Corvalán
Sonrisas y más sonrisas *215*

Rossy Evelin Lima
A un pájaro terco
Dos lenguas *219*

CRÍTICA

Luisa Castro: la creación de un sujeto poético discursivo en *De mí haré una estatua ecuestre*

Katie Brown
Arizona State University

Luisa Castro, una poeta que rechaza la imposición de etiquetas como "escritura feminista" o "femenina" a su propia escritura y la de sus contemporáneas con el propósito de dejar de ser marginalizada dentro del canon literario español, más bien establece su escritura como parte de la nueva estética poética española y busca integrarse a un canon que no considere el género. Enfatiza esta posición en *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* cuando platica con Sharon Keefe Ugalde: "No creo que las mujeres que ahora se planten delante de la máquina de escribir se planten con esa pretensión parcial de curar heridas y de hacerse un hueco dentro de las mujeres escritoras, sino dentro del panorama de *los escritores*" (292, énfasis mío). No se percibe a sí misma ni a otras poetas de su generación desde el óptico ginocrítico, sino dentro de un tercer espacio sin género o incluso pan-genérico, donde sólo

Katie Brown, nacida en Louisville, KY. Obtuvo un título en Inglés y uno en Español de la University of Louisville. Cursó su maestría en New Mexico State University en Las Cruces, New Mexico, y actualmente es estudiante del doctorado en Arizona State University. Ha trabajado en varias revistas: como co-editora en *Arenas Blancas*, como parte del consejo editorial en *Levrel*, ahora como asistente editorial para *Letras Femeninas*. Se especializa en la poesía y le interesan los feminismos desde Sr. Juana hasta las más contemporáneas. También le interesa el arte de la traducción como mezcla perfecta de los procesos creativos y críticos.

existe la Verdad de la palabra. Intenta acercarse a un discurso verdadero y propio que rompa con el discurso heredado del patriarcado; en sus versos muestra una conciencia de hallarlo y implementarlo. Su poesía en general y, específicamente, dentro de la colección *De mí haré una estatua ecuestre* (1997), es una búsqueda de la construcción de un discurso nuevo utilizando las herramientas ya disponibles: se trata de la creación de un yo poético que es un sujeto discursivo cuya agencialidad viene de la (re)utilización de los discursos existentes, y de desplazar los binarios del sujeto moderno y transcendental inherentes en ellos. La dialéctica presente en su lírica intenta sintetizar la Verdad a través del lenguaje poético, un modo que tal vez facilite este proceso por poder contener formas más resquebradas que las de la prosa. A lo mejor no encuentra la Verdad buscada porque no existe en forma concreta, pero sí, logra sintetizar su propio discurso verdadero que quiebra con lo heredado.

Para llegar a un entendimiento de la ubicación de la poesía de Castro dentro de la trayectoria poética española, se puede referir al ensayo "Refractando límites críticos: hacia una nueva historia de la poesía española" escrito por Tina Escaja. El texto empieza por la muerte de Franco para destacar un paralelo literario: la muerte simbólica de la estética falologocéntrica dentro de la poesía española; el fin del discurso dominado por un lenguaje patriarcal —y por ende, no pertinente a las mujeres— y la subsiguiente inversión de la pirámide fálica. Para Escaja, la pirámide invertida (también conocido como el símbolo antiguo de la feminidad aunque aquí no lo dice explícitamente), representa la ubicación central del nuevo ojo femenino; es decir, de ahí viene la perspectiva de la mujer. Esta generación, a la que pertenecería Luisa Castro y llamada por Escaja "la generación refractaria", es la primera en la nueva historia de la literatura española, más específicamente de la poesía, con un "asentamiento de identidades que manejan concéntricamente los esquemas de un nuevo tríptico: herencia-fractura-celebración" (363-64).

Para Escaja, la estética femenina está marcada por "tanto la 'esclerosis' como la 'elasticidad'", que se relacionaría con el concepto de "Re-visión" de Adrienne Rich (364-65). Dentro del sistema patriarcal de significados, la mujer tiene que hacer una 're-visión' del lenguaje para hacer que le corresponda. Este acto en sí crea nuevas posibilidades de significación dentro del discurso y engendra una percepción (la pirámide) invertida. A través de la generación novísima y la Movida, se han creado múltiples identidades postmodernas españolas literarias, y "una nueva centralización, esa modernidad 'otra' expresada por el triángulo genital invertido en cuyo centro se ubica el ojo de la mujer" (Escaja 369).

De esa posición de la óptica femenina viene el "Nuevo asentamiento planetario: La generación refractaria" (así se titula la tercera parte del texto), donde Escaja primero presenta las varias significaciones del verbo refractar, una de estas siendo la negación, algo que para ella "constituye una de las claves de la nueva poesía" (369). Eso quiere decir que no sólo toman el poder de la palabra en el acto de refractarla y utilizarla para afirmar sus identidades, sino que al refutar los antiguos significados patriarcales crean y afirman identidades y

voces múltiples. Después Escaja propone su criterio para esta nueva estética, la refractaria: "No hay 'reflejo' o el reflejo es mínimo/inicial; Hay 'refracción'; Es una poesía de re-conocimiento; La negación es constructiva; Ya no hay 'búsqueda', hay 'hallazgo'; la poeta deja de ser OTRA para ser UNA" (370). Escaja reconoce que los niveles y tipos de refracción son distintas en cada escritora; sin embargo todas comparten la misma "reiteración estructural concéntrica de un mismo tríptico: herencia-fractura-celebración" —otra construcción triangular donde cada elemento contiene una refracción de los otros dos (370).

Se podrían aplicar las ideas de Escaja, especialmente la de la refracción, a la poesía de Luisa Castro, pero en esta instancia se requieren ciertas modificaciones. De acuerdo con la línea de pensamiento de Derrida, no sólo se puede invertir la jerarquía, o en este caso, la pirámide, pero hay que desconstruirla completamente y operar fuera de su sistema binario. El esquema propuesto por Escaja es útil, pero contiene algunos elementos esencialistas por estar concentrados en los símbolos vaginales. Dentro de su ensayo la identidad femenina equivale a la identidad del sexo biológico, al supuesto poder de la vagina, de ser creadora de vida, y por ende, de una nueva literatura. Menciona las múltiples identidades postmodernas, y el poder de la nueva generación de construir géneros e identidades nuevas, pero dicho poder nace de un "vacío genésico o vaginal" (366) y se crea por "negación" (369). Así contradice la existencia de las varias auto-identificaciones de mujeres de sí mismas (si toda identidad femenina brota primero de lo vaginal), y se basa la identidad en la negación binaria de lo masculino o patriarcal en vez de fundarla en una afirmación no-binaria.

En "Gender Under Erasure: Contemporary Spanish Poetry Written by Women", Jonathan Mayhew renuncia el uso de la perspectiva ginocrítica empleada por Ugalde en *Conversaciones*, mencionado anteriormente. Según Mayhew, "the poets she interviews do not attempt to distinguish between an outmoded definition of 'poesía femenina' and the feminist revision of this concept that is proposed to them: most show little interest in the search for an 'authentic' identity based on their gender" (337). También afirma que, al rechazar la etiqueta de poesía femenina o feminista, las poetas no se ponen en una posición defensiva o con menos conciencia feminista, sino que muestran una desconfianza hacia las categorías de género. Esta actitud sospechosa del género, según Mayhew, "calls into question one of the fundamental tenets of 'gynocritics': the grounding of literary works written by women in female identity" (Mayhew 337). Mayhew les otorga a las poetas mismas la opción de inscribir o no sus obras con una identidad que llamarían femenina (curiosamente, no se atreve a proponer que la literatura escrita por hombres podría ser femenina o feminista). Casi todas las entrevistadas por Ugalde van más allá de la etiqueta sencilla y esencialista para llegar a una tercera identidad literaria universal, sin género —o posiblemente pan-genérico— dentro de sus obras.

Mayhew se enfoca en Luisa Castro, quien "follows an alternative, avant-garde poetic tradition that deliberately blurs the distinction between 'masculine' and 'feminine' modes of writing" (338). En *Conversaciones* la poeta se incluye a sí

misma a y a sus contemporáneas en el centro de la producción literaria española, sin marcar su género y con una ruptura absoluta de las normas estéticas establecidas o canónicas, con novedades como: "metrical freedom, an irreverent, self-dramatizing, and at times shocking tone, and the use of 'irrational' imagery" (Mayhew 342). Estas novedades representan una ruptura con una estética de escritura supuestamente femenina, íntima y sentimental. En fin, Mayhew concluye que "While 'gynocritics' provides a useful framework for the study of poets who attempt to give expression to the specificity of female experience, it does not do justice to the work of poets who view gender categories as arbitrary and oppressive constructs" (345). Es decir, poetas como Luisa Castro, que quieren salir del sistema jerárquico basado en el género.

Aplicando así las perspectivas de Escaja y Mayhew, se acerca a la óptica necesaria para examinar la poesía de Castro encontrada en *De mí haré una estatua ecuestre.* Lo más destacable de que carecen los dos argumentos es un análisis del manejo del lenguaje poético y los discursos presentes en su poesía; estos generan la creación de un sujeto con agencialidad que ni es constituido socialmente, ni es el sujeto moderno, binario y jerárquica que nació con Descartes. Es menester recorrer paso a paso los elementos de la generación refractaria de Escaja y aumentarlos con las perspectivas de Julia Kristeva y Susan Hekman para señalar la manera en que Castro presenta un nuevo sujeto discursivo. Este sujeto llega a su propia Verdad, su discurso verdadero, a través del lenguaje poético—por eso se la podría denominar una voz feminista, no porque representa los esquemas patriarcales invertidos, sino desplazados y retomados, o refractados para utilizar el lenguaje de Escaja. No representa la creación por negación, sino una reconquista y reapropiación de los discursos ya disponibles del lenguaje poético.

La refracción (no ginocrítica) en la poesía de Luisa Castro

El primer punto refractario en la pirámide de Escaja es la herencia del lenguaje. El lenguaje poético heredado es un lenguaje jerárquico del patriarcado, basado en los binarios de género de la identidad del sujeto moderno. Castro reconoce su propia herencia literaria y lingüística a lo largo de la colección poética al aludir a los mitos y poesía fundacionales, como los mitos griegos con el poema "Visión de Cibeles". Además, los poemas están cargados con referencias a los mitos bíblicos, la fuente de donde brotó el patriarcado moderno del mundo judeo-cristiano: la segunda sección se titula "The Devil's Food" y tiene por los títulos de sus poemas "Los reyes del anochecer I" y "Los reyes del amanecer II–VI" (una alusión a los Reyes Magos, que vienen del oriente con la llegada del sol); también se manifiesta Jefté, quien en el *Antiguo Testamento* sacrificó a su hija, una virgen, a ser quemada en viva ("El engaño"); y por supuesto, aparecen Eva y su manzana roja.

En "Los reyes del anochecer I" la voz lírica está sujeta a las ancianas divisiones binarias y a través del lenguaje heredado se pone en una posición

de subordinación a los reyes, que encarnan al mismo instante la Iglesia y la Monarquía, las dos fuentes más destacables del poder patriarcal en la sociedad española. La voz poética es parte de "una forzosa condición" que autoriza "lo infelices que somos", viviendo el mismo discurso en un matrimonio o relación normativa (Castro 231). Esta misma voz en los siguientes poemas quiere saber en dónde yace el poder de los reyes, "qué tienen los rayos del amanecer" e implora "[d]ame lo que saben, lo que miran" (Castro 232-33). La voz siempre los contempla desde abajo en una posición subyugada o subordinada:

> así os miré desde abajo y así vi lo que vieron mis ojos,
> siempre desde el lugar
> donde se esconden las más pequeñas criaturas
> que no vuelan. (Castro 235)

Los términos de volar o no volar se refieren a otra imagen poética utilizada en estos poemas, la del ave o pájaro, parte de la herencia del imaginario poético universal. En la poesía escrita por mujeres desde Sor Juana hasta Alfonsina Storni y después, es casi siempre una imagen asociada con la mujer y su condición enjaulada, su (in)habilidad de volar o ser libre, según las limitaciones impuestas por la sociedad.

En la sección titulada "El sueño de la muerte" (alusión al poema del mismo nombre escrito por Ángel Crespo, del cual lleva un epígrafe) es evidente la herencia del lenguaje poético de otro tipo de liberación, la que se encuentra en la muerte, el sueño largo metafórico. Esta fantasía de liberación también es parte del discurso hallado dentro de los cuentos de hadas, el cual se exhibe en esta sección con un apóstrofe a un príncipe, la imagen de un salvador: "Ábrete paso, príncipe de mis días, / encuéntrame aquí bella y dormida / y bésame" ("II", 244). Urge al príncipe "[d]espiértame de este sueño de la muerte" ("II", 244) y exhorta que llegue "[h]asta mí, / que sabía que vendrías a caballo" ("III", 245). La yo poética sabía que vendría a caballo porque ya ha heredado el imaginario de los cuentos de hadas, el cual está estampado en la subconsciencia femenina desde la niñez. Así que en esta serie de poemas la voz poética está completamente envuelta en ese imaginario: el príncipe/salvador montado a caballo, buscando la voz lírica muerta, envenenada, que yace durmiente dentro de un bosque de roble.

Se mezcla en este mismo imaginario una doble referencia que a la vez encarna a Eva y a Blanca Nieves, el hilo entre las dos siendo la manzana roja, símbolo de toda maldad y tentación femenina:

> Y esa roja manzana
> de piel resplandeciente
> y maligna semilla,
> no más dura y más bella que este fruto de mi muerte. ("V", 247)

También se ve la torpeza de la mujer dentro de un mundo al cual no pertenece, o que no le pertenece a ella; los dos no se corresponden a manera de *Alicia en el país de las maravillas*: "Pero la casa es pequeña / y las herramientas / diminutas en mis manos" ("V", 247). Aquí la mujer no cabe en la casa, su supuesto dominio natural, y las herramientas dentro de ésta no le sirven. El lenguaje de los cuentos de hadas es heredado socialmente desde la infancia y el imaginario que crea Castro al utilizarlo es una referencia a la sociedad patriarcal establecida, que adoctrina a las muchachas con esa óptica —un imaginario del amor (im)posible y de la mujer-objeto no sujeto, un imaginario en el cual las jóvenes tendrán que ser desengañadas y desilusionadas al experimentar la vida fuera del lenguaje heredado, fuera de la fantasía. El lenguaje siempre es una herramienta, pero cuando crezcan y realicen su identidad femenina verdadera, este tipo de lenguaje no les va a servir sin ser primero desconstruido y después reapropiado en sus propios términos.

La siguiente sección de la colección, "Love Story" (seguramente un título irónico), lleva un epígrafe de "El niño bueno" de Julio Cortázar: "Mira qué pobre amante, incapaz" (Castro 255). "Love Story" contiene un discurso que gira en torno a ese lenguaje de (des)amor, visto en poemas como "Ciento cincuenta francos", "El príncipe y la golondrina" y el ya mencionado "El engaño". "El príncipe y la golondrina" es una alusión a *The Happy Prince* de Oscar Wilde, que Castro cita en el epígrafe de la colección entera —otra señal de la herencia poética y literaria del lenguaje que viene del canon masculino. Este poema es circular y está escrito en el futuro del indicativo; muestra certeza de lo que va a pasar, del sufrimiento porvenir:

> Hará pedazos mi corazón
> pero no espero otra cosa
> . . .
> Pero no espero más:
> hará pedazos mi corazón. (Castro 265)

Dialoga con la cita de Wilde que abre la colección, en la cual afirma que "more marvelous than anything is the suffering of men and of women. There is no Mystery as great as Misery. Fly over my city, little Swallow, and tell me what you see there" (Castro 224). El príncipe puede representar la salvación, pero la golondrina sabe la verdad, del sufrimiento que ésta trae consigo (la "forzosa condición" vista con los reyes).

En esta manera a lo largo del poemario Castro dialoga con sus antecedentes, todos masculinos: Oscar Wilde, Ángel Crespo, Julio Cortázar, Antonio Machado, W.B. Yeats. Todos aparecen en forma epigráfica primera y después entre los versos de los poemas, menos Machado. La referencia a él es más sutil en el poema "Buenas noches" de Castro, es un eco de "Daba el reloj las doce…" en el cual el yo poético se relaciona miedoso las doce con un anuncio de la hora de la muerte. En el poema de Castro la voz lírica señala, sin miedo y con añoranza:

[d]arán las once—no es la hora
todavía
…..
Yo sólo deseo
que pase el tiempo y por fin llegue la muerte. (238)

De ahí la voz entra en el antiguo tema poético de liberación a través de la muerte y empieza la próxima sección con una alusión a Ángel Crespo. Al entrar en el discurso con ellos, Castro ignora las barreras del género y se introduce a un espacio pleno compartido con ellos: no están en otro nivel jerárquico más alto, sino que se vuelven iguales poéticos con quien Castro es digna de dialogar. Con eso es evidente que para la poeta, la herencia del discurso poético es universal, es pan-genérico, y ella afirma su derecho de alzar su voz dentro del legado literario.

El segundo punto de la pirámide de Escaja es la fractura, que para ella significa una ruptura con la herencia y inversión del orden patriarcal, naciendo de lo femenino, o la escritura femenina en el sentido esencialista. Castro no etiqueta su escritura como femenina ni feminista, pero es evidente la fractura con la herencia de los lenguajes y discursos mencionados antes para que su escritura llegue a ese espacio sin género o pan-genérico. Entonces aquí será importante examinar su fractura con la herencia de otra perspectiva y no desde la óptica ginocrítica: de la creación de un discurso poético nuevo (utilizando las teorías de Julia Kristeva) y la creación de un sujeto discursivo que tiene agencialidad y rompe con los binarios patriarcales (implementando las teorías de Susan Hekman).

En *Revolution in Poetic Language* Kristeva declara que "shattering of discourse reveals that linguistic changes constitute changes in the *status of the subject*—his relation to the body, to others, and to objects" porque el discurso es la manera en que el sujeto se constituye, se relaciona a su mundo y se comunica con ello (Kristeva 15). Kristeva habla de la semiótica y del significante, dos elementos fundamentales dentro del lenguaje, y específicamente del lenguaje poético. El lenguaje poético nace de la fase *thetic* del sujeto, y "[the] thetic phase marks a threshold between two heterogeneous realms: the semiotic and the symbolic"(Kristeva 48). El lenguaje que viene del *thetic* es un lenguaje semiótico, que nace del deseo o la subconsciencia y que aún no ha logrado definirse a través del orden simbólico o el significante. Al lograr construir el significante, se determina o se constituye el sujeto —es un sujeto constituido pero falta agencialidad. Pero, dentro de la poesía, eso cambia:

> In imitating the constitution of the symbolic as *meaning*, poetic mimesis is led to dissolve not only the denotative function but also the specifically thetic function of *positing* the subject . . . poetic language puts the subject in process/on trial through a network of marks and semiotic facilitations. But the moment it stops being mere instinctual glossolalia and becomes part of the linguistic order, poetry meets up with denotation and enuncia-

> tion—verisimilitude and the subject—and, through them, the social (Kristeva 57-58).

El lenguaje poético es catalizador de la constitución del nuevo sujeto, que a su vez, puede efectuar un cambio al nivel social del significante. En otras palabras, la revolución (la fractura) del lenguaje que constituye la identidad en los niveles personales y sociales empieza dentro de la poesía.

Así, al utilizar la poesía como medio, Castro logra crear un sujeto con su discurso verdadero que contiene sus propios significantes. Su fractura con la herencia lingüística y literaria viene de la manera en que implementa los varios discursos ya disponibles para ella. Por ejemplo en "El irresponsable", dentro de la sección "Love Story", la yo poética lamenta la incapacidad discursiva de dos amantes de poder llegar a decir su verdad, que cada uno vive dentro de su propia realidad y a los dos les faltan las herramientas para poner esa realidad en palabras. Le otorga el poder de la verdad a la palabra escrita, a la poesía: "Las palabras escritas para que nadie / pueda hablar por nosotros, ni nosotros mismos" (Castro 273). Entonces la palabra escrita es necesaria para evitar la hablada, que esconde o confunde la verdad. La poesía representa un intermediario necesario porque el lenguaje poético conlleva la verdad que aún no ha sido constituida por el significante, o por la sociedad: "nuestras palabras no las pronunciará un juez / sino un testigo anónimo cuya cara no debemos conocer nunca", ese testigo anónimo siendo la poesía (Castro 273). La pronunciación de "nuestras palabras" por el lenguaje poético significa la constitución de un sujeto, de una identidad.

Ase sujeto todavía le falta agencialidad por ser constituido por los significantes simbólicos impuestos por la sociedad y porque existe en un binario de significante/significado que es un eco del sujeto moderno binario. Susan Hekman va más allá del sujeto todavía binario de Kristeva en "Subjects and Agents: The Question for Feminism" y recomienda el uso del "*discursive subject*", o el sujeto discursivo, que rechaza los binarios modernos porque

> [t]his approach rejects essentialism in all its guises, whether modernist or feminist, but not by turning to the constituted subject of the social constructionists. Rather, it attempts to displace the constituting/constituted dichotomy altogether and thus the problematic that has created the 'crisis' of the feminist subject. (197)

Al rechazar los binarios, el sujeto se puede construir a sí mismo utilizando los discursos disponibles en su tiempo y espacio históricos, y a la vez desplazarlos. La identidad retiene una calidad de fluidez y multiplicidad postmoderna—y así no se borran las diferencias entre mujeres al reducirlas a una identidad esencial. Hekman afirma que "For the discursive subject, however, agency and construction are not antithetical . . . [agency] does not entail reference to a prediscursive "I" but, instead entails that subjects find agency within the discursive spaces open to them in their particular historical period" (202). Para que la poesía de

Castro sea considerada feminista y parte de la estética refractaria propuesta por Escaja, no tiene que ser esencialista, sino que puede utilizar la herencia, el discurso patriarcal visto en sus poemas, y hacer una fractura con estos para establecer un sujeto, una "yo" con agencialidad y no simplemente un reflejo inverso o una negación de lo masculino.

Castro quebranta con la herencia estilística con los elementos poéticos que han señalado Mayhew: el "metrical freedom", "irreverent tone" y "shocking imagery" utilizados dentro de su poesía. Las imágenes espantosas o escandalosas y el tono de irreverencia forman también parte de su rompimiento con la herencia discursiva. En "Visión de Cibeles", un poema mencionado antes en relación a la herencia de mitos y poesía fundacionales, se observa toda una desmitificación de la mujer y su papel en el mundo, una mujer literal y figurativamente construida por la sociedad patriarcal. En la mitología antigua romana Cibeles representaba la diosa de la Madre Tierra; la diosa de la fertilidad, de cavernas y montañas; una deidad de la vida, la muerte y la resurrección—todas las asociaciones esencialistas a la mujer que persisten en la actualidad. También este poema se alude a la Plaza de Cibeles y Fuente de Cibeles en Madrid donde se encuentra una estatua de ella. La mitología alrededor de ella y la estatua física representan las manifestaciones de la herencia patriarcal dentro del imaginario social colectivo y en sus espacios públicos compartidos.

Dentro del poema, el yo poético habla desde la perspectiva de Cibeles, le proporciona una voz a la figura construida y cambia su discurso hasta crear un nuevo sujeto discursivo, utilizando lo disponible y reapropiándolo. Empieza por un recuerdo, desde la época en que nació el patriarcado moderno al decir "Yo era una bella mujer que pasaba sin mirar / y llegué hasta aquí y debí detenerme" (Castro 251). Antes no miraba, no tenía la agencialidad de poseer y proyectar la mirada, sino que era el objeto observado, pero ahora se describe: "Quieta, / me quedo aquí de piedra" con "los ojos blancos y abiertos de estatuas" (Castro 251). Aunque ser de piedra parezca una marca de pasividad, y sí, es una construcción física del cuerpo de Cibeles, ahora tiene voz y agencialidad porque se ha vuelto la observadora de la sociedad. Se ha endurecido el corazón, no más es la Madre Tierra que sacrifica a su ser para alimentar a los demás, como su identidad construida por el patriarcado. Ahora es un sujeto discursivo y su fractura con la herencia es la desmitificación de su papel en el mundo:

> Con corazón de piedra
> apacigüé a la madre,
> liberé a aquel muchacho de la boca del tiempo
> con corazón de piedra.
> Frío y duro es mi corazón
> y nada hallarás en él
> del mundo conocido.
> Mi trabajo es sencillo:
> burlo al padre devorador de sus hijos

con un niño de piedra
y en mi sombra cobijo fugitivas muchachas
y apaciguo a las madres.
Te sonrío, es mi empleo. (Castro 252)

Esta estrofa demuestra la fuerza de Cibeles, que le salvó a su hijo, Zeus, de ser tragado por su padre, Crono (representativo del tiempo), según la mitología griega. Ahora es mujer hecha de piedra, está inmortalizada y al burlarse del tiempo, del padre devorador de los hijos (aquí le asigna múltiples significados al lenguaje), se puede ofrecer amparo sin fin. Se lo ofrece sin ternura porque "frío y duro" es el corazón, y acá se manifiesta ese tono irreverente de la voz lírica: "Te sonrío, es mi empleo." Es una declaración irónica, burlándose del patriarcado, de que le gustaría a Cibeles quieta y sin agencialidad, pasiva y sonriente. Así se parece en la superficie, pero el discurso del sujeto revela que realmente tiene agencialidad y ha fracturado con su herencia para crear su propio espacio y nueva historia, su Verdad.

Después de la fractura y una vez encontrada la propia Verdad, el sujeto discursivo entra en el tercer elemento de la pirámide de Escaja: la celebración. Se celebra la nueva identidad, la llegada a la Verdad, a su propio discurso verdadero y no el del patriarcado, en sí un acto feminista. La celebración de esa fractura y la nueva identidad se advierten en el título del poemario y el epílogo, que se relacionan de forma circular y hacen que la colección retenga cierto hilo narrativo. De hecho, Castro comenta a Ugalde en *Conversaciones*: "me gusta introducir, y esto sí está claro, historias de los personajes en los poemas. Aunque se trate de una idea de lo más intelectual y de lo más platónica, me gusta que el texto lleve un hilo narrativo" (288). Este hilo le asigna al poemario una cohesión dentro de y entre cada sección, y unifica la voz lírica hasta que todo el poemario se vuelva una fractura con la herencia poética, celebración de ésta y creación de un sujeto discursivo casi uniforme.

El título, *De mí haré una estatua ecuestre*, es una propuesta de agencialidad total. Es un repudio del sentimentalismo, de "la mujer tradicional"; típicamente es una imagen masculina, de guerreros, soldados o conquistadores. Al utilizar esta imagen en el discurso poético Castro retoma y le otorga a cualquier poeta el poder de conquistar el lenguaje y de crear su propio imperio. La frase titular viene del poema "El engaño", mencionado anteriormente, un poema dividido en cinco partes. Las primeras tres partes están escritas en el pasado, alternan entre el pretérito y el imperfecto del indicativo. La cuarta parte y primera estrofa de la quinta están escritas en el presente del indicativo, y la última estrofa está en el futuro del indicativo. Las tres divisiones temporales corresponden a los tres puntos de la pirámide de Escaja y el poema contiene un discurso de doble herencia para las mujeres: la bíblica cuando menciona a Jefté, que traicionó a su hija a sacrificarla en el *Antiguo Testamento*; y el lenguaje binario del amor/desamor, o el engaño/desengaño. Son temas universales e intemporales, mientras la voz poética habla en el pasado, recorre la herencia, recuerda como "laboriosamente

trenzaron / el laberinto del engaño / y el camino torcido e inocente / del roble", el laberinto siendo construido por el interlocutor, quien marca la intemporalidad o una especie de pre-historia: "Y no pesaba el viento / ni picaba la sal / ni era redonda la tierra / ni te llamabas Jefté" (Castro 267).

Cuando la voz lírica cambia al presente del indicativo, está en el momento de desengaño. Se pregunta por dónde irá, "si hacia atrás el camino del roble / es sólo campo trillado por tu espalda / y por tu coraje" (Castro 269). El destinatario, el llamado Jefté, ya ha trillado el camino, ha tomado lo mejor y dejado lo demás a espaldas, y ese momento de desengaño también representa la fractura de la yo poética con la herencia. Dice en la siguiente sección, la quinta: "Por entre las patas veo / cómo crecen las espigas. / La pared más alta / me devuelve tu nombre verdadero" (Castro 269). Las espigas crecen de las semillas de su relación hasta que se maduren y están trillados por la espalda y coraje del interlocutor, es decir, se los destruye. Una significación de pared, según la *RAE*, es la superficie que se forma en un campo lleno de trigo crecido. Cuando esa pared le devuelve el nombre verdadero (no es Jefté) a la voz lírica, y cuando la voz entiende la manera en que han crecido (o no) las espigas desde las semillas ("veo cómo crecen"), esa comprensión, el momento de juicio, le revela quién es realmente su "amante": el traicionero y arquitecto del laberinto del engaño —en otras palabras, es el momento del desengaño. También el hecho de que la voz lírica mira entre las patas significa que está montada a caballo, y se pone en un nivel igual al de Jefté, el juez/guerrero. No lo mira desde abajo, desde una posición de subyugación, pero desde un espacio de su propia verdad como sujeto discursivo construido por sí misma. Esta verdad tiene tanto valor como la del patriarcado. La voz cambia al futuro, y ahora se pone en un nivel encima del interlocutor:

> De mí haré
> una estatua ecuestre
> y de ti mi pedestal,
> siempre a punto de matarme
> sobre las dos patas
> traseras. (270)

Hacerse una estatua ecuestre es la celebración de su fractura con la herencia, de su nuevo discurso y su identidad discursiva. Es una inversión y reconstrucción del orden discursivo "natural" que muestra una toma de poder pero también una desconfianza a la otredad binaria, hacia el que le ha engañado en el pasado, la herencia patriarcal en la cual participan los dos géneros.

La estatua es más que la identidad discursiva dentro de este poema; también es el legado, la herencia nueva que le va a ofrecer al mundo, es su poesía completa. Esta herencia es feminista en el sentido de que encarna el nuevo sujeto discursivo con agencialidad. Se la deja al interlocutor femenino del epílogo, quien le instruye en "Filosofía de María" sobre los peligros de las huellas amargas que les imprimen la vida a las mujeres, los peligros de vivir una vida en

constante batalla, constante lucha, de perder el corazón y desear la sangre, la venganza. La joven destinataria es un sujeto con agencialidad, que puede crear su propia felicidad:

> A tiempo estás, todavía eres joven
> para hacer de tus días algo puro y hermoso
> que remanse el corazón
> y a ti misma te agrade. (Castro 283)

Le instruye después que debe ser "[t]oda de harina por dentro / y por fuera de hierro" como una estatua (Castro 287). Hacerse fuerte y duradera como estatua es una celebración total de la fractura del lenguaje heredado, de los cuentos de hadas y de la mujer-objeto sentimental; es construirse como una mujer que gobierna su vida con su propia filosofía, su discurso verdadero, que ha dejado atrás el patriarcado para entrar a un espacio universal y pan-genérico.

A través de la manera circular con que abre y cierra el poemario, Luisa Castro logra encarnar los tres puntos de la pirámide de la generación refractaria propuesta por Tina Escaja, y mediante este proceso de refracción, descubre el poder discursivo del lenguaje poético, se lo reapropia y utiliza para crear la voz lírica como una yo poética discursiva que iguala al sujeto discursivo no binario, planteado por Susan Hekman. Estas ideas encajan con la posición de la poeta misma en cuanto a su poética, a la cual rehúsa etiquetar como feminista o femenina. Al dialogar con sus antecedentes masculinos reconocidos dentro del canon establecido, y después reemplazarlos y situarse encima de ellos como una estatua ecuestre metafórica, Castro evita la marginalización genérica y se integra sí misma al canon. Al desplazar los binarios inherentes en ello, quiebra con su herencia y lanza una voz poética que reside en un espacio y tiempo terceros, pan-genéricos, inclusivos de todas las posibilidades discursivas poéticas.

OBRAS CITADAS

Castro, Luisa. *De mí haré una estatua ecuestre. Señales con una sola bandera. Poesía reunida (1984-1997).* Madrid: Hiperión, 2004. 224-87. Print.

Derrida, Jacques. *De la gramatología.* Buenos Aires: Siglo XXI Argentina S.A., 1970. Print.

Escaja, Tina. "Refractando límites críticos: hacia una nueva historia de la poesía española." *Género y Géneros I: Escritura y Escritoras iberoamericanas.* Eds. Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel. Vol. 1. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006. 363-72. Print.

Hekman, Susan. "Subjects and Agents: The Question for Feminism". *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice.* Ed. Judith Kegan Gardiner. Chicago: University of Illinois Press, 1995. 194-207. Print.

Kristeva, Julia. Revolution in Poetic Language. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984. Print.

Mayhew, Jonathan. "Gender Under Erasure: Contemporary Spanish Poetry Written by Women." *Revista de estudios hispánicos* 29:2 (1995): 335-48. Print.

Ugalde, Sharon Keefe. *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998. Print.

Cuadros, marcos y regeneración moral: la mujer moderna en *Ana María* (1934) de Federica Montseny

Nuria Cruz-Cámara
University of Tennessee

Federica Montseny (1905-1994), una de las figuras más importantes del anarquismo español, publicó numerosas novelas y artículos de prensa en los que delineó su concepto de la mujer moderna dentro del marco de la doctrina libertaria que profesaba. El concepto de "mujer moderna" de los años de entreguerras del siglo pasado designaba un modelo femenino que rompía con la imagen decimonónica de la mujer "ángel del hogar," esa esposa y madre abnegada, sumisa y casta que el discurso dominante de género prescribía como modelo que debía emularse. La imagen de la mujer moderna halló su articulación visual más extendida en el prototipo de la *garçonne* o la *flapper* que inundaba las portadas de las revistas de la época en gran parte del mundo (véase, por ejemplo, el volumen editado por Elizabeth Otto y Vanessa Rocco). Con su pelo corto, su silueta estilizada y andrógina, su aire deportivo y despreocupado, este icono femenino provocó

Nuria Cruz-Cámara se doctoró en Literatura española del siglo veinte en SUNY-Buffalo (1999). Desde entonces, ha trabajado en la Universidad de Tennessee, donde es ahora Associate Professor en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas. En 2008 publicó un estudio sobre la narrativa de Carmen Martín Gaite, *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaite* (Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs). En los últimos años, su línea de investigación se ha centrado en la visión de la mujer moderna en escritoras españolas de entreguerras. Ha publicado varios artículos sobre Margarita Nelken, Federica Montseny, Constancia de la Mora y María Martínez Sierra.

furiosas polémicas entre defensores y detractores de lo que se concebía como un trastocamiento radical de los papeles de género establecidos. Sin embargo, por muy emblemática que fuera esta imagen como representación de la mujer moderna, coexistió con otras articulaciones que también proponían modelos alternativos de mujer que rompían con los parámetros tradicionales. Montseny, en concreto, aborrecía la imagen de la *garçonne*, que consideraba "ridículo timo de modernidad" ("La mujer III" 94). En su lugar, la líder anarquista proponía un modelo de mujer física y emocionalmente fuerte, sana, independiente, trabajadora y comprometida con la creación de una sociedad anarquista donde reinara la total igualdad entre los miembros.[1]

La reconocida intencionalidad didáctica, incluso propagandística, de la literatura anarquista situaría la obra narrativa de Montseny, en principio, dentro de los parámetros de la novela de tesis.[2] Sin embargo, un análisis más pormenorizado de su ficción revela la necesidad de matizar esta premisa. Un caso ilustrativo lo encontramos en su novela corta *Ana María* (1934), cuya adscripción a la literatura didáctica anarquista es problemática porque resulta difícil extraer una "tesis" de esta narración.[3] Como se intentará demostrar en este artículo, la historia contiene una serie de representaciones contradictorias de la protagonista que impiden que surja un mensaje único y coherente, de modo que el significado se dispersa en lo que podríamos considerar polifonía bakhtiniana. Como texto polifónico, en *Ana María* varias voces compiten por implantar su significado, pero ninguna de ellas logra la autoridad interpretativa total.[4] Más que como una clara representación de la mujer moderna, lo que sería de esperar teniendo en cuenta los escritos de esta autora sobre el tema (Tavera, *Fons*), el relato articula a la protagonista como un enigma que debe ser descifrado. La presencia de imágenes ekfrásticas (esto es, representaciones verbales de una representación visual) y de referencias intertextuales hacen de *Ana María* un juego de espejos que se reflejan y que dificultan una lectura única del relato.[5]

Ana María narra la historia de Ana María Heredia, una modelo para artistas que adquirió una fama extraordinaria en París a raíz de *Venus moderna,* un cuadro para el que posó desnuda. Mujer que se describe a sí misma como entregada al amor carnal pero en absoluto prostituta ("Me he dado siempre, con toda generosidad, por el placer del amor o por el amor mismo" [169]), cambia de hábitos cuando se enamora del médico anarquista Arturo Bellmunt. Por amor a él, se mete a auxiliar de maestra en una escuela racionalista con la esperanza de conquistarle, pero él acaba uniéndose sentimentalmente a su enfermera Adriana, madre soltera que representa para el médico "el espíritu puro y abnegado" (192). Consumida de desamor y enferma de tuberculosis, Ana María abandona el trabajo en la escuela y muere tres años después, cuidada y protegida por Marcial Beaupré,con quien mantuvo una relación sentimental, pero a quien se describe ahora como a "un escultor ya viejo, que no era ni su amante ni su padre" (134). Antes de morir, su último amante, el joven pintor Leopoldo Lara, realiza un retrato de ella que le consagra como artista genial.

Esta aparente sencillez argumental se complica al tener en cuenta tanto los elementos de la intertextualidad y la ékfrasis, ya mencionados, como la estructura enmarcada de la novela.[6] Para empezar, la explícita relación intertextual con *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas (hijo) introduce en el relato el tema de la mujer caída y redimida por el amor, el sacrificio y la muerte:

> Sin saber por qué, Leopoldo la asociaba a la impresión que le produjo una película de Greta Garbo. Se titulaba *Inspiración* y en ella desenvolvía su existencia una mujer redimida por el amor y que al amor ofrendaba, a la postre, su vida. En el fondo, la película era horriblemente vulgar, sobre el mismo motivo de *La dama de las camelias*. Pero Greta Garbo, indiscutiblemente artista, la animaba con su soplo interior y la hacía, además de soportable, nueva. (134)[7]

El tema de la redención de la mujer caída se funde en *Ana María* con el de la regeneración moral de una mujer por amor a un hombre anarquista. Este, según Marisa Siguan Boehmer, es el motivo más repetido en la colección La Novela Ideal, siguiendo un patrón más o menos uniforme: "El héroe se enamora de una muchacha, a la que regenerará/ayudará/salvará de 'doctrinas oscurantistas' frente a la oposición de todo el pueblo. Finalmente, ambos personajes marchan del pueblo para vivir su nueva vida y su amor libremente" (97).[8] Como veremos, en *Ana María* ambos aspectos del tema se problematizan a causa de los cambios en la línea argumental convencional y la ambivalencia con la que se caracteriza al personaje que tiene el papel de héroe anarquista, Arturo Bellmunt.

El motivo de la regeneración se articula en el relato en torno a tres secuencias ekfrásticas: la comparación de Ana María con Greta Garbo en *Inspiración*; la referencia al cuadro *Venus moderna*, cuyo éxito la lanzó a una vida de lujos, viajes y amantes; y el retrato titulado *Ana María* que Leopoldo hace de ella antes de morir, donde aparece "espiritualizada por el sufrimiento" (191). Estas imágenes forman marcos de representación en los que la protagonista queda inscrita y expuesta a diferentes lecturas según los códigos de cada uno. No hay que olvidar que, como apunta Anja Müller, "[a frame] creates the very objects it encases by determining the viewers' perception" (187), de modo que los marcos visuales pueden constituir, asimismo, "ideological concepts in the sense of the cultural or ideological presuppositions that constitutes the subject" (187). En *Ana María*, cada uno de los marcos de representación en que se encuadra a la protagonista evoca, en principio, discursos patriarcales que construyen la identidad femenina en referencia al comportamiento sexual de la mujer, aunque, como se verá, la validez epistemológica de todos ellos—es decir, su capacidad para llegar a conocer a la joven—resulta cuestionada.

La Venus moderna

La profesión de modelo de la protagonista y su representación dentro de los parámetros del género pictórico del desnudo la enmarcan como objeto sexual y estético, esto es, lejos de la idea de la mujer moderna que es sujeto de su propia existencia. Como modelo, "passive material to be posed and manipulated, subject to the transforming power of the artist" (Betterton 224), Ana María no es más que la creación de los artistas para los que posa, quienes hacen de su cuerpo materia de espectáculo ("una hermosa flor de arte y de lujo" [183], como dice Arturo). La figura de Venus, reproducida infinidad de veces en la pintura occidental y basada en "the tradition of the voyeuristic male gaze" (Lagerroth 241), constituye la quintaesencia de la objetivización del cuerpo y de la sexualidad de la mujer. Este marco de representación sitúa a Ana María en la posición pasiva-exhibicionista (tradicionalmente marcada como femenina en la dinámica de la mirada sexuada), frente a la posición voyeurista del espectador (implícitamente masculino) que define y controla el significado del cuerpo femenino.[9] Así, al colocar a su personaje en este marco, Montseny reproduce "[t]he myth . . . of Woman who, changeless and unchangeable, is identified with her biological essence, identified with her naked body" (Betterton 230), mito reiterado en el arte occidental desde el Renacimiento. Además, el hecho de que Ana María sea una pieza integral del mercantilizado mundo del arte pone de relieve el estatus de las mujeres como mercancía intercambiable en la sociedad patriarcal, estatus teorizado por Luce Irigaray en torno al concepto "women on the market" (170-91).[10] Como modelo, Ana María constituye un doble objeto de consumo, ya que su cuerpo es material y figuradamente es intercambiado entre los artistas que se la disputan para que pose y los compradores que adquieren los lienzos en los que se halla representada.

Por otra parte, el encuadre de Ana María como diosa de la belleza y la sensualidad posibilita una segunda lectura que en el texto aparece repetidamente formulada por Beaupré, quien se configura como un claro portavoz de la rama del anarquismo que abogaba por la liberación de la sexualidad. Así, a modo de declaración de principios, el escultor le dice a Leopoldo: "¡Como si hubiera moral, felicidad humana, vida social e individual, fuera de ese móvil sano del instinto! Ana María era eso: el *instinto* puro, sagrado, libre" (186). Según él, "[e]n escasas mujeres habría usted hallado una amoralidad tan serena y tan espontánea. En materia de amor, era un hermoso animal sano. . . . bestia espléndida" (145). Esta animalización del cuerpo femenino, así como su identificación total con la naturaleza ("era un trozo de Naturaleza viva, libre y vibrante" [188]) y con lo sensorial y lo emocional ("toda instinto y toda sentimiento" [184]), no se aparta, en realidad, de la clásica identificación patriarcal de la mujer con el cuerpo, frente a la asociación masculina con el espíritu y la razón, dicotomía plasmada en el desnudo pictórico.[11] Sin embargo, si contextualizamos la caracterización que

Beaupré realiza de la protagonista dentro del pensamiento moral anarquista y de las ideas de Montseny sobre la sexualidad femenina, el marco se amplía y ofrece una perspectiva diferente.

La moral sexual anarquista constaba de dos corrientes, una puritana, "de clara inspiración cristiana" (Álvarez Junco 124), y otra vitalista, que defiende "la satisfacción de las necesidades orgánicas como base de la conducta moral" (Álvarez Junco 121), y cuya "fe en la espontaneidad" condena "cualquier represión de los impulsos instintivos o 'pasiones' como causa de daños físicos y psíquicos" (Álvarez Junco 121). Esta segunda corriente se adhiere a una visión esencialista de la sexualidad, considerándola "una fuerza arrolladora, impulso del instinto" (Nash 281) que debe ser satisfecho al margen de cualquier moral represiva.[12] La amoralidad en el amor la defendía Montseny en 1927 cuando escribía: "El amor no tiene ni ha de tener moral. En el amor las cosas *son* o *no son*. . . El amor, el amor propiamente dicho, *no es moral* porque está por encima, lejos de toda moral" ("La mujer V" 104). El mismo concepto lo expresa también en la serie de artículos que publicó entre 1927 y 1929 celebrando la figura de la famosa bailarina estadounidense Isadora Duncan (1877-1927), a raíz de la lectura de su autobiografía *My Life* (1927) y de su trágica muerte. De hecho, en algunos aspectos, el personaje de Ana María parece inspirado en la interpretación de la vida de Duncan que Montseny lleva a cabo, como puede observarse en la siguiente descripción de la artista: "Isadora . . . fue una mujer de muchos hombres. No fue inmoral; por cuanto amó y gozó sincera, sencilla y generosamente. Fue *ella misma*, púdicamente desnuda, en la desnudez moral y física de su belleza. Fue una dispensadora del placer" ("Bajo" 20). Ana María pertenecería, como Duncan, al tipo de "mujeres nacidas bajo el signo de Afrodita [que] eran en Grecia destinadas al amor. Fueron las sacerdotisas que servían el culto de Eros y su madre la Belleza" ("Bajo" 19).[13] Aunque la identificación de la mujer con el erotismo y la belleza, es decir, con su cuerpo, es, como ya se ha observado, un componente central de la ideología de género patriarcal, Montseny le dota de otro significado al considerar a Isadora modelo de mujer moderna: "una mujer *que vivió su vida*, que amó a quien quiso y cuando quiso, que tuvo los hijos con los hombres que deseó tenerlos y en el momento en que su ser reclamaba los goces y los deberes de una maternidad dichosa y libre. Es, en resumen . . . la vida que debería vivir toda mujer moderna, la vida que toda mujer en el fondo ambiciona" ("Una vida" 137). Es la autodeterminación sobre su cuerpo y su sexualidad, ajena a los prejuicios de su tiempo, lo que hace que Montseny declare a Duncan mujer moderna. Del mismo modo, Ana María, la modelo "más codiciada en el mundo del arte parisiense" (150), puede vivir una vida económica y sexualmente independiente que hace de ella, según la voz narrativa, una "Venus moderna," viajando mucho, "sola y acompañada," y disfrutando de muchos amantes a quienes exigía, "para serlo, talento, juventud, belleza o simplemente amor" (151). Beatriz Caamaño Alegre propone como conclusión a su análisis que, indirectamente, *Ana María* sugiere un deseo de superar "la división carne/espíritu," "criticando a aquellos que han querido negar la sexualidad de la mujer" (76). Así leída, Ana María es

dueña de su vida y de su cuerpo, y en este sentido se configura como una mujer moderna sexualmente emancipada.

La dama de las camelias y Greta Garbo

Como en *Ana María*, la crítica ha señalado por igual la mala calidad de la película *Inspiración* y la extraordinaria capacidad de Garbo para, con su mera presencia, elevar el filme e incluso, como observa Montseny, hacerlo nuevo (134).[14] De hecho, en un relato donde los marcos constituyen un elemento clave, no deja de ser significativo que a la protagonista se la compare con una actriz de la que se ha dicho que podía ir "beyond the film frame" (Erkkila 602) y traspasar los estrechos marcos patriarcales de la mayoría de las películas que protagonizó. Garbo, además, encarnaba "the androgynous, assertive, non-maternal 'new woman'" de los años veinte (Szaloky 204), y su carácter único impedía que se le impusieran categorizaciones convencionales de la sexualidad femenina basadas en la dicotomía madre/prostituta (Fischer 91). Nos encontramos, pues, con dos representaciones contradictorias de Ana María. Por un lado, el intertexto fílmico, que remite al motivo de *La dama de las camelias*, encuadra a la protagonista en una narrativa patriarcal de autosacrificio y muerte; por otro lado, la comparación con Garbo, a quien se asemeja en el físico y en ser "inconfundible y única" (134), evoca imágenes de poder y ruptura de marcos patriarcales. Veamos esto con más detalle.

La profesión de modelo, que Ana María comparte con la protagonista de *Inspiración*, la asocia con el mundo de la prostitución, en el que se sitúa Marguerite Gautier como cortesana de lujo. Sin embargo, se insiste repetidamente en el relato en que Ana María no es una prostituta, ya que siempre se ha dado por generosidad y placer, no concibiendo la idea de intercambiar su cuerpo y su amor por dinero: "Ana María tuvo siempre un orgullo que la puso por encima de las demás mujeres del mismo mundo ligero y libre en que vivió a partir de aquella fecha. Jamás quiso aceptar nunca ni un céntimo ni una joya de los hombres que gozaron su hermoso cuerpo" (150). En cualquier caso, para la sociedad Ana María no es más que una "mujer libre y aventurera" (152), "de vida ambigua" (153), "una pecadora" (142), ya que, como explica Marie Lathers, las fronteras entre modelo y prostituta eran fluidas: "Despite her desexualization on the platform, the *ensemble* model, who was paid to undress and pose, was often stereotyped as disreputable" (54). Además, aunque Ana María no vende su cuerpo por dinero sexualmente, sí lo hace como modelo, de manera que, al igual que Gautier, lo usa "as object-to-be-looked-at" (Kaplan 39) a fin de conseguir riqueza y admiración. Por ello, desde una perspectiva patriarcal, pertenecería a la categoría de mujer caída y, como tal, sería deseable su redención moral. Sin embargo, Ana María rechaza que se la identifique con la imagen de la mujer caída y arrepentida de su promiscuidad sexual: "Pero oye bien [le dice a Leopoldo]: jamás me he dado por dinero. . . . Cuando un hombre me ha gustado . . . [le he ofrendado] mi cuerpo como un premio y un homenaje. . . . No he sido

jamás una prostituta. De nada, pues, tenía que redimirme" (142), afirmación que reitera cuando Arturo la compara con María Magdalena, prototipo de la pecadora arrepentida (169). Los conceptos de pecado (sexual) y redención quedan, pues, introducidos en la narración, pero, al contrario que en *La dama de las camelias*, en *Ana María* se rechazan, lo que implica una lectura de la sexualidad libre de Ana María dentro de las coordenadas de la nueva moral anarquista comentada arriba. De esta manera, el motivo central de la obra de Dumas se anula y en su lugar, como ya se mencionó, se desarrolla una línea argumental que conserva el tema de la regeneración moral dentro de un contexto ideológico libertario. Un repaso de las interacciones entre Arturo y Ana María ayudará a comprender la configuración de este motivo.

Al conocer Ana María a Arturo, quien la visita a causa de una gripe, se propone conquistarle por frivolidad, y para ello se finge enferma, pero este se da cuenta del ardid al instante y la recrimina duramente por hacerle perder el tiempo y por su vida vacía y ociosa. Se encuentran días después, por casualidad, en casa de un amigo común, y allí Ana María se entera de que Arturo ha estado preso por sus ideas y del tipo de hombre que es, como le explica la anfitriona: "Es un místico, un hombre de esos que sueñan en transformar el mundo y en establecer otra sociedad. No se asuste usted: un anarquista. . . . Como son [los anarquistas] en realidad. . . . Nobles, ilusionados, generosos" (155). Arturo se contrapone claramente a Ana María en que, mientras esta representa la materialidad corporal ("la carne, espléndida y victoriosa" [192]), él se sitúa en la esfera del ideal y del espíritu, "con la mente llena de proyectos y de sueños, los ojos siempre en alto, imaginando hermosas realidades" (155). El descubrimiento de una persona dotada de un idealismo como nunca había conocido antes hace que Ana María lo vea rodeado de "una aureola extraña" (156): "Era ese hombre dominador de la carne, espiritualizado por la llama interior, mantenido virgen por el estudio y la generosa exaltación del alma" (156). Tras esta revelación, la protagonista se siente "avergonzada" de su intento de tener una aventura con él y "sin ella darse cuenta, al influjo involuntario de aquella vida superior, pasada junto a ella, nacía en su fondo un alma nueva" (156). Los dos traban amistad y salen juntos los domingos, y Ana María, quien encuentra ahora "vacíos e insustanciales a todos los hombres, fue rompiendo la relación con la mayor parte de sus antiguas amistades, pareciéndole todo aquello vano, inútil, hasta un poco vergonzoso, frente y junto al esplendor de aquella vida simple y pura" (169). Ana María le confiesa que está "cansada de la inutilidad de mi existencia," que ha perdido "en goces inútiles, sin sentir jamás esa voluntad del bien que usted atesora" (170-71). Decide entonces romper con su pasado "no vergonzoso, pero sí estéril, y empezar una vida nueva" (171), con lo que acepta la propuesta de Arturo de trabajar como auxiliar de maestra en una escuela racionalista, "formando hombres y mujeres nuevos" (171).

Es fundamental subrayar el hecho de que la propia Ana María afirme que desea regenerarse no de su promiscuidad sexual, que no considera vergonzosa, sino de la esterilidad de su estilo de vida, de su falta de proyección exterior hacia

la mejora de la sociedad. Queda así situada en la trama de regeneración moral por amor a un hombre anarquista, como ya se apuntó arriba, lo cual sería el contexto intertextual en el que, como literatura libertaria, debería leerse el relato.[15] Desde este código interpretativo, el desenlace de la novela supone un fracaso del intento de conversión de la protagonista al ideal ácrata. Así, vemos que Ana María no tiene interés por ningún ideal colectivo, como demuestra el hecho de que cuando Arturo empieza a vivir con Adriana, ella revele su falta de vocación pedagógica: "Sin la presencia de Arturo, sin la ilusión de las salidas domingueras, ¡cuán triste le parecía la escuela, cuán costosas de pasar las horas!" (181). Una vez muerta la esperanza de ver correspondido su amor por Arturo, único motivo por el que trabajaba en el colegio, abandona su puesto: "¿Qué hacía ella allí, en aquella escuela, con el alma rota y perdido el móvil verdadero que la había impulsado a aquella vida de austeridad y de sacrificio?" (182). Mientras que, en *La dama de las camelias*, Marguerite se sacrifica por amor a Armand y, en última instancia, por la preservación del patriarcado, la muerte de Ana María no tiene un objetivo bien definido; muere, simplemente, de desamor.

No obstante, a pesar de haber negado la necesidad de redimirse de un pasado que no considera pecaminoso, Ana María, al igual que Marguerite, interioriza la definición patriarcal impuesta sobre las mujeres de sexualidad libre y se sume en el autodesprecio: siente "asco de sí misma" (186) y dice ser "una bestia inmunda," "una mujer sin alma, toda sexo y toda materialidad abominable" (186). Su discurso, sin embargo, choca con el de Beaupré, siguiendo el patrón de imágenes e ideologías encontradas que rige el texto, de modo que donde ella ve una bestia sexual, él ve "un ángel" (186). Contienden aquí las dos imágenes estereotípicas femeninas, ángel y monstruo, que han dominado la representación literaria de las mujeres salidas de las plumas masculinas, y que, según Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, han constituido igualmente los puntos de referencia de las escritoras al construir sus personajes femeninos (al menos durante el siglo diecinueve). Como afirman las dos pioneras de la crítica literaria feminista, "women have seen themselves (because they have been seen) as monstruous, vile, degraded creatures . . . and emblems of filthy materiality" (240), de modo que la internalización de imágenes monstruosas sexuadas "becomes an emblem of self-loathing" (241). En su implacable autodesprecio, Ana María emplea vocabulario que se remonta al discurso misógino medieval, que consideraba a todas las mujeres "pecadoras innatas" sujetas "a su natural lujuria" (Jagoe 26). Queda así acentuada la incoherencia entre, por un lado, la reiterada negación, a lo largo de la novela, de la índole pecaminosa de su vida sexual y, por otro lado, la interiorización de imágenes patriarcales que estigmatizan y castigan la transgresión de las normas de pureza femenina.

Además de crear una versión truncada de la trama de regeneración moral anarquista (ni la heroína se regenera ni el héroe se enamora de ella), el mismo héroe resulta problematizado en este relato. Dedicado por entero a la causa libertaria, Arturo debería presentarse como un claro modelo sin ninguna ambigüedad. En principio, se podría afirmar que este es el caso, ya que el personaje

posee los rasgos que Montseny consideraba esenciales en el perfecto anarquista, esto es, un ser cuya vida se convierte en "propaganda por la conducta," "un hombre superior al nivel común: de ética más elevada, de costumbres más austeras, de vida más ejemplar, de sentimientos más generosos," en resumen, uno de esos "[m]ísticos humanos, hombres con la voluntad distendida en un supremo esfuerzo de perfeccionamiento y de entrega de todas sus existencias al bien y a la justicia" ("El perfecto" 704). La heroica dedicación de Bellmunt al ideario ácrata queda ilustrada por medio del relato de las numerosas ocasiones en que Arturo salvó la vida de militantes anarquistas heridos y perseguidos por la policía, lo que le costó a él mismo pasar tiempo en la cárcel (160-64).[16]

Sin embargo, la ejemplaridad anarquista de Arturo la ponen en entredicho tanto Beaupré como Leonardo, quienes, tras la muerte de Ana María, le vituperan y le desprecian por no haber sido capaz de apreciar la grandeza de la joven, "demasiado alta y demasiado resplandeciente" para él (185). Leopoldo le reprocha haberla juzgado "de acuerdo con su criterio estrecho de provinciano moral," lo que, según el pintor, hacía imposible que el médico "amase a esa criatura de vida tan libre y de pasado tan aventurero" (190). Por su parte, Beaupré recurre repetidamente a las palabras "místico idiota" para referirse al médico (145, 184, 186), lamentándose de que Arturo haya "matado en ella a la bestia espléndida" (145), perspectiva que rebaja el valor de su entrega total a la causa. El propio deseo de regeneración sale malparado en la lectura que de la vida de Ana María realiza Beaupré, quien considera sus actos tras conocer a Arturo "un supremo esfuerzo de redención inútil" (140), aludiendo a la ausencia de necesidad de redención. Parece haber aquí, entonces, una crítica del idealismo extremo que lleva a ignorar el aspecto material de la existencia por completo, una postura que se corresponde con la corriente moral vitalista del anarquismo. *La Revista Blanca* misma publicaba en ocasiones comentarios en que se advertía de los peligros de un misticismo mal entendido: "Lectores: si no queréis caer en el misticismo embrutecedor que desdeña la vida, que busca el martirio y reniega de los goces, cuidad vuestro cuerpo con esmero" (Álvarez Junco 123). Sin embargo, también es cierto que al final del relato, en una escena que presenta a Leopoldo y Arturo hermanados por la contemplación del retrato de Ana María, el médico logra el perdón y la admiración del pintor, quien comprende repentinamente que Bellmunt "debía ser superior a él, que era una de esas grandes conciencias elevadas sobre el mundo vulgar, colocadas por encima del bien y del mal por la llama interior que alumbra a los héroes, a los mártires y a los genios" (193). La "santificación" final de Arturo compite así con el desprecio de su misticismo por parte de Beaupré.

El retrato

El retrato que Leopoldo pinta de Ana María ocupa el centro del desenlace del relato, y es por tanto fundamental en la lectura global de este. Tras terminar de contarle a Leopoldo la vida de Ana María y su desgraciado fin, Beaupré

se lamenta con amargura de la ceguera de Bellmunt, quien no supo ver en la modelo a la mujer única y magnífica que él sí supo descubrir. Airado, Leopoldo comparte la vision de Beaupré y va a ver al médico para informarle de la muerte de la joven y reprocharle con dureza la culpa que tuvo en su agonía y su muerte. Poco después, Arturo encuentra en un periódico una de las muchas reproducciones del cuadro de Leopoldo, y profundamente impresionado por "aquel semblante idealizado por el amor y el arte, aquellos ojos de fiebre y aquella expresión patética, espiritualizada por el sufrimiento" (191), exclama: "¡Es ella, ella misma! ¡Ella, como yo no supe verla!" (191). Acude entonces al estudio del pintor para rogarle que le dé una copia del retrato, y para confesarle que su contemplación le ha hecho amar a Ana María. Ante la negativa y la hostilidad de Leopoldo, Arturo se justifica por no haberla comprendido ("Jamás pude comprender la vida de amores y aventuras de Ana María" [192]) como sigue:

> Esta Ana María por usted vista, yo no la vi nunca. Este semblante idealizado, estos ojos todo espíritu, esta boca melancólica, esta belleza angelical y trágica, yo no supe verla. ¿No existía entonces en ella, o estaba yo ciego? No lo sé. Y ahora, vea usted qué cruel ironía del destino: la amo a través de usted, por esta interpretación genial de una Ana María sublimizada por el amor, el arte y la muerte. (193)

Estas palabras contienen conceptos claves que hemos de examinar con atención.

No hay que olvidar, en primer lugar, que el retrato representa a una mujer muriendo de tuberculosis, enfermedad que en el siglo diecinueve adquirió unas connotaciones morales, estéticas y espirituales que sobrepasaban la mera dimensión física de la mortal dolencia: "Consumption singled out its victims, and they acquired an interesting individuality; the decline refined them in suffering, and they suffered the prototype of a passive death, consumed by an inner, unseen passion. Far from the clinical reality of foul breath and emaciation, it was portrayed as death of aesthetic beauty, directly allied to spiritual innocence" (John 11).[17] Como afirma Annabel Filatre en referencia a la protagonista de *La dama de las camelias*, "la mort semble 'angéliser' le personnage et effacer sa mauvaise vie passée. . . . La maladie symbolise l'expiation des péchés, par les souffrances qu'elle fait endurer, elle lave les heroïnes de leurs actes, contribue alors à glorifier ces femmes perdues, leur permettant de participer, d'une certaine manière, à une vie mystique" (80). Leopoldo reproduce en su cuadro esta angelización de Ana María, quien aparece así en una aparente vuelta a la virginidad, desaparecida su índole de amenaza sexual y transformada en mero espíritu. De manera similar, Marguerite veía en su muerte el medio de recobrar la pureza perdida: "Moi morte [le explica a Armand], tout ce que tu garderas de moi sera pur; moi vivante, il y aura toujours des taches sur mon amour" (Dumas 209). Arturo, "que no supo quererla viva" (193), adora la representación de una Ana María convertida en pura pintura romántica, prerrafaelita o modernista, contenida dentro de los límites del marco de la mujer agonizante o muerta.[18] Destruida "la bestia

espléndida" (145) que había en la modelo, anulada su sexualidad, "killed into art" (Rosenblum 83), el joven médico anarquista es capaz "*ahora*" (192, énfasis en el original) de amar a Ana María.

El hecho de convertir la muerte de la modelo en objeto de arte remite además a la famosa afirmación de Edgar Allan Poe: "the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world" ("Philosophy" 201). El motivo de la muerte de una bella mujer, que en el arte decimonónico "was already dangerously hovering on the periphery of cliché" (Bronfen 3), aparece en el breve cuento de Poe "The Oval Portrait" (1842), el cual dramatiza "the sexual dynamics at the heart of the making and viewing of modern female portraits" (Garb 19).[19] El cuento y su horrendo desenlace exponen "the *mise-en-scène* of the portrait as a fiction. Turning away from the face of the sitter, the artist had failed to see *her* and had thereby succeeded in creating only his abstracted vision of her" (Garb 20). Aunque hay diferencias obvias entre el relato de Poe y el de Montseny, en este último también encontramos el motivo del artista que no logra ver a su modelo y, en su lugar, crea una visión abstracta de ella, pero con un giro intrigante: ¿quién no logra ver a Ana María, el pintor al plasmar en el lienzo esa imagen espiritualizada de una Ana María que era emblema de lo carnal, o Arturo, quien, según Leopoldo y Beaupré, nunca supo ver a la verdadera Ana María en vida? Las palabras de Arturo citadas arriba conllevan una tematización del concepto del marco en su dimensión de código interpretativo, esto es, se resalta la conciencia de que el retrato es una *interpretación* del artista que transforma la "materia" de la mujer en "her metaphorisation into ideal form, sexual cipher or spiritual conduit as necessary" (Garb 2). La calidad elusiva del personaje de Ana María se reproduce en el terreno público por medio de las numerosas reproducciones del retrato aparecidas en la prensa: "Los periódicos lo reprodujeron multitud de veces, ilustrándolo algunos con datos novelescos sobre el original: aquella Ana María Heredia, de prestancia puramente romántica" (191). A esta altura del relato, resulta difícil conocer la índole precisa de ese "original." Los datos de carácter romántico añadidos a su imagen no hacen más que subrayar la tendencia de los retratos "to narrativisation" (Garb 19), esto es, la propensión por parte de los espectadores a especular sobre la vida de la persona retratada. Tamar Garb afirma que cuadros famosos, como *La Gioconda* (con el que precisamente se compara el de Leopoldo [191]), "captivate men and provide a screen for the projection of their fantasies" (Garb 21). Caamaño Alegre opina que la autora quiere subrayar la "falsedad y artificiosidad" de la imagen del cuadro y de la pose adoptada por Ana María para su realización como medio de "reivindicar la sexualidad femenina" (75-76). Se echa en falta para confirmar esta lectura, sin embargo, una voz autorial que censure la representación espiritualizada de la protagonista; lo que el texto expresa, en cambio, es una franca admiración por el retrato, al que se dedican las últimas palabras del relato en un tono sublime y grandilocuente.[20]

Por otra parte, sí es cierto que la propia Ana María rechaza el romanticismo con que Leopoldo la percibe y expone su falsedad; así, ante el amor eterno

declarado por Leopoldo en su lecho de muerte, la joven es consciente de que este no es más que producto de un marco falso, el romántico, época en que se inició el culto de la mujer tuberculosa y agonizante: "Porque esto no es amor. Es un capricho sentimental, producto de lo romántico de nuestra situación. Una amante tuberculosa que se muere, ha tenido siempre una seducción malsana sobre los corazones jóvenes. Pero de esto al amor hay una distancia enorme" (142). Demostrando aquí conciencia de mujer moderna, la modelo se sale del límite del marco en la que se la intenta recluir para hablar desde fuera de él, invalidando así, aunque solo sea momentáneamente, su poder definitorio de la subjetividad femenina.

El texto, entonces, no privilegia ninguna de las voces de la novela como fuente de autoridad interpretativa, de modo que el personaje de Ana María queda al final como una figura desdibujada y enigmática. ¿Es Ana María una semiprostituta, o cuando menos una mujer promiscua, frívola y puramente carnal, como piensa Arturo al conocerla? ¿Es, según el marco de Beaupré, un ser superior, único, imbuido de una suerte de sexualidad primitiva y grandiosa, como la Isadora Duncan que Montseny tanto admiraba? ¿Es un ser abyecto, monstruoso y bestial, como piensa ella de sí misma al no lograr el amor de Arturo? ¿Es Ana María ese rostro espiritualizado plasmado por Leopoldo en el retrato o el magnífico cuerpo desnudo de la Venus moderna que la lanzó a la fama? No cabe duda de que la figura de la mujer moderna queda dispersa, desvaída—a ratos totalmente destruida—entre las diversas representaciones y discursos simultáneos que recorren la novela. Después de todo, hay que reconocer que los marcos de representación en los que se inserta la identidad de la protagonista sirven todos ellos para contener la sexualidad femenina de acuerdo a coordenadas representacionales patriarcales: la objetivización estetizante de Ana María en el desnudo *Venus moderna*, el sacrificio y la redención por la muerte de la mujer caída, como en *La dama de las camelias*, y la espiritualización idealizadora del retrato. Sin embargo, como se ha querido demostrar, el texto rompe en ocasiones estos marcos: la *Venus moderna* puede leerse también como una defensa y una alabanza de la sexualidad femenina libre; el motivo de la redención moral según el modelo patriarcal desaparece del texto, desposeído de legitimidad moral; y la verdad de la idealización del retrato es cuestionada por la propia Ana María en sus palabras a Leopoldo antes de morir. Igualmente, la regeneración anarquista de la protagonista queda truncada, y el propio Bellmunt, modelo del perfecto libertario, es censurado por su idealismo extremo.

De esta manera, el texto se constituye como polifónico o, en la terminología de Catherine Belsey, interrogativo, esto es, "[it] brings points of view into unresolved collision or contradiction. No authorial or authoritative voice points to a single position which is the place of the coherence of meaning" (85). La ambigüedad surge de la presencia en el relato de "equal evidence for the truth and falsity of both *a* and *b*. We cannot decide whether *a* or *b* is the true proposition and, consequently, which of the two is the false one. Both possibilities thus remain equitenable and copresent" (Rimmon 8-9). Dentro de la obra

narrativa de Montseny, la ambigüedad de Ana María en cuanto al tratamiento de la mujer moderna resulta excepcional y contrasta con los perfiles claros y bien definidos, aunque no por ello exentos de contradicciones, de figuras como Clara en *La Victoria* (1925) y Vida en *La Indomable* (1928), personajes que, como varias estudiosas han señalado, son inamovibles e incluso heroicas en su desafío a la norma patriarcal.[21] Igualmente fuertes y autosuficientes son las protagonistas de los numerosos relatos publicados por la autora en La Novela Ideal y La Novela Libre. Considerando que las novelas editadas por *La Revista Blanca* iban destinadas a un público joven en quien se quería inculcar el ideario libertario, el personaje de Ana María y la trama de la novela resultan ser de dudosa ejemplaridad.[22] Ninguna "tesis" se perfila con claridad, ninguna "rule of action" (Suleiman 46) que pudiera llevar a modificar el comportamiento de los lectores, propósito que es la motivación central de las novelas de tesis (Suleiman 45-56). Cabe preguntarse, entonces, por las causas que habrían llevado a Montseny a escribir este tipo de relato, aunque resulta difícil ir más allá del terreno de las conjeturas. ¿Fue Montseny presa inconsciente del imaginario colectivo, de la fascinación artística y literaria por la agonía y la muerte de figuras femeninas? ¿O fue su primera intención mostrar el poder destructor que los códigos representacionales patriarcales pueden tener sobre las mujeres? Lo que sí es cierto es que Ana María es una clara muestra de la inestabilidad que caracteriza a las articulaciones de la mujer moderna en general, como señala Sally Ledger en referencia a la New Woman de finales del siglo XIX: "The New Woman as a category was not . . . at all stable, and a multiplicity of textual forms were deployed to articulate her complex presence in the cultural landscape of the fin de siècle" (181). La misma Montseny era consciente de que sus contemporáneas se hallaban inmersas en un momento de transición entre lo viejo y lo nuevo ("La mujer nueva" 73-74) y repitió en varias ocasiones que el proceso de construcción de una nueva personalidad femenina no era en absoluto tarea fácil, como en estas palabras de 1927: "La tarea, pues, está toda por hacer. No tenemos ni un patrón sobre que cortar el figurín, ni debemos hacernos la ilusión de que ese figurín será perfecto. Será, probablemente, un borroso esbozo, sobre el que la vida irá corrigiendo perfiles, agregando nuevas materias. En su confección habremos de intervenir todos" ("La mujer III" 94). El personaje de Ana María podría leerse, entonces, como ejemplo de borroso esbozo, o más bien como un figurín fallido que no debería imitarse, pero del que Montseny nos da testimonio.

En cualquier caso, el análisis de *Ana María* demuestra la necesidad de examinar los relatos de las series anarquistas de novela breve de los años veinte y treinta individualmente con el fin de evitar, como afirma Jacques Maurice en relación a La Novela Ideal, la presuposición de que todos los autores "parlent d'une seule voix" (80). Teniendo en cuenta el corpus de más de seiscientas novelas que componen en conjunto La Novela Ideal y La Novela Libre (cerca de seiscientas y al menos cuarenta, respectivamente), debe haber por fuerza variaciones importantes entre ellas que reflejen la heterogeneidad ideológica del pensamiento anarquista español y la diversidad de estilos y perspectivas de los diferentes autores.

NOTES

1. Los ejemplos más representativos de este tipo de mujer lo encontramos en Clara, protagonista de *La Victoria* (1925), y en Vida, protagonista de *La Indomable* (1928). Para la vida y el pensamiento de Montseny, véanse, por ejemplo, las biografías de Lozano y de Tavera, así como la autobiografía de la autora, *Mis primeros cuarenta años.*

2. Pepe Gutiérrez, por ejemplo, afirma que todas las novelas de Montseny plantean "situaciones en las que el bien y el mal se distinguen tan claramente como la noche y el día" (92). Para una opinión contraria que, como en este artículo, cuestiona la validez de simplificar toda la ficción de la escritora con etiquetas descalificadoras como "novela de tesis," "novela rosa" o "folletín," véase el artículo de Ana Lozano de la Pola.

3. *Ana María* se publicó en La Novela Libre (1933-¿1937?), una de las colecciones a cargo de *La Revista Blanca*, la revista y la empresa editorial más importante del anarquismo español que dirigían la propia Montseny y sus padres, Teresa Mañé y Juan Montseny (más conocidos por sus respectivos pseudónimos, Soledad Gustavo y Federico Urales). La colección formaba parte del fenómeno editorial de novelas breves que proliferaron en las décadas previas a la guerra civil española. Para el estudio de la serie de más larga vida y de más éxito entre las publicadas por *La Revista Blanca*, La Novela Ideal (1925-1938), véase Siguan Boehmer. Para un estudio del arte y la literatura anarquistas, véase Litvak.

4. Véanse las dos obras de Bakhtin donde se desarrollan los conceptos de polifonía, heteroglosia y dialogismo. Para una síntesis breve y clara de estos conceptos, véase Pearce. Con el término "voces" se hace referencia en este artículo a las palabras de los personajes (diálogos o monólogos), a la voz narrativa o autorial (que al no ser ficcional tiende a identificarse con la autora), a los intertextos y a las imágenes ekfrásticas. Lo peculiar en esta novela, a causa de su afiliación anarquista, es que la voz autorial no quede privilegiada como portadora del mensaje del texto; por el contrario, más bien tiende a desaparecer detrás de los largos y frecuentes diálogos sostenidos por los personajes.

5. Las novelas de tesis, o narraciones autoritarias, son "novels with a clear ideological message—novels that seek, through the vehicle of fiction, to persuade their readers of the 'correctness' of a particular way of interpreting the world" (Suleiman 1). El rasgo más importante "is that *romans à thèse* formulate, in an insistent, consistent, and unambiguous manner, the thesis (or theses) they seek to illustrate. In a *roman à thèse*, the 'correct' interpretation of the story told is inscribed in capital letters, in such a way that there can be no mistaking it" (Suleiman 10). Como se irá viendo a lo largo de este análisis, esto es precisamente lo que *Ana María* no es. En el único estudio de esta novela disponible hasta la fecha (tres páginas de una excelente tesis doctoral), Beatriz Caamaño Alegre también señala que la ambigüedad del relato "imposibilita lecturas simplistas" (75), ya que el texto "no proporciona respuestas directas [a preguntas sobre la intención de la autora]" (76). Más adelante, en los momentos pertinentes, se volverá a la breve interpretación que esta investigadora realiza de este relato.

6. El término "estructura enmarcada" se refiere a la inserción de una narración dentro de otra, por ejemplo mediante el relato retrospectivo en boca de un personaje, como es el caso en *Ana María*. Así, los tres primeros capítulos cuentan, en tercera persona, la breve relación amorosa entre Leopoldo y Ana María y la presencia posterior del pintor en el lecho de muerte de esta, donde pinta su retrato en presencia de Beaupré. Los ocho capítulos centrales se dedican a la narración de la vida de la modelo en lo que constituye un *flashback* que, aunque supuestamente narrado por Beaupré y dirigido a Leopoldo, está en tercera persona, constituyendo así "an embedded diegesis . . . under the authority of . . . a perception" (Weisenburger 72). Los dos últimos capítulos vuelven al presente de la narración para relatar en tercera persona la reacción de Leopoldo y Arturo ante la contemplación del retrato de Ana María. El recurso a la estructura narrativa enmarcada puede servir diversos propósitos, y un análisis pormenorizado de estos en *Ana María* sobrepasaría los límites de este ensayo. Sin embargo, es digno de destacar la conexión entre marco narrativo y marco pictórico señalada por Bernard

Duyfhuizen: "The metaphor of the term frame likens its textual effect to the aesthetic effect of the frame surrounding a painting" (432). Así, los diversos marcos físicos que hallamos en *Ana María* (cuadros, películas) se ven duplicados en su misma estructura.

7. Los acontecimientos de *La dama de las camelias* se sitúan en París en la década de 1840. La protagonista, Marguerite Gautier, es una cortesana de lujo que lleva una vida de constantes salidas nocturnas y costosos hábitos. Al principio de la historia está enferma de tuberculosis. Su vida da un giro radical cuando conoce al joven Armand Duval, hijo de un abogado, y se enamora por primera vez en su vida. Tras una serie de desencuentros y el abandono de Marguerite de su vida "disipada", la pareja pasa una temporada idílica en el campo. La utopía amorosa se ve truncada, sin embargo, cuando el padre de Armand acude a visitar a Marguerite para instarla a que abandone a su hijo por su propio bien, argumentando que se convertiría en un paria si continuara la relación con ella. Marguerite, por amor a Armand, acepta y finge que ya no le quiere, retomando después su antigua vida y un amante rico. Al final, sola, agonizante y desposeída de sus riquezas, solamente espera que Armand regrese, lo que este hace justo a tiempo para compartir con ella unos momentos de amor sublime antes de que muera, perdonada y redimida por su gran amor y su sacrificio. En realidad, su sacrificio no tiene más fin que preservar el orden patriarcal (Painter 121-33). Por su parte, *Inspiración* (1931), dirigida por Clarence Brown, cuenta la relación entre Yvonne Valbret, una bella modelo parisina que ha tenido muchos amantes, y André Montell, un joven candidato a diplomático. Al enterarse del pasado de la joven, André la deja, temeroso de que pueda perjudicar sus aspiraciones políticas. Vuelven a unirse después de un tiempo, pero al final Yvonne decide abandonarle para no arruinar su carrera. Curiosamente, pocos años después Garbo interpretaría a Marguerite Gautier en *Camille* (George Cukor, 1936), la versión cinematográfica de *La dama de las camelias.*

8. Esta línea argumental puede verse, por ejemplo, en *Regenerada por amor* (1936), de Helio Fraterno.

9. Laura Mulvey explica la estructura de la mirada sexuada (*gendered gaze*) como sigue: "In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *looked-at-ness*: Woman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle: . . . she holds the look, and plays to and signifies male desire" (19). En esta posición, la mujer se constituye en "bearer of meaning, not maker of meaning" (15).

10. Este concepto de Irigaray se basa en un análisis marxista del estatus de las mujeres en la sociedad patriarcal, perspectiva de la que también se valían los anarquistas para atacar la institución del matrimonio y la familia burgueses. De manera análoga a la dinámica de los objetos en el mercado capitalista, las mujeres, Irigaray argumenta, tienen como única función servir de mercancía para los hombres, quienes determinan su valor de acuerdo a criterios utilitarios ("use value") y de intercambio ("exchange value"). En este sistema de valores, la virgen solo tiene valor de intercambio, la esposa/madre únicamente valor de uso (como reproductora de la especie), y la prostituta tiene los dos porque se intercambia su uso (su sexualidad). Sería interesante profundizar en la compleja relación de Ana María con estas categorías, pero no es posible en el espacio de este estudio.

11. Para una panorámica de la identificación de la mujer con el cuerpo, véase Spelman.

12. Frente a la visión esencialista se halla "la conceptualización de la sexualidad como construcción histórica que se elabora en función de relaciones sociales y de condicionantes socio-culturales que en absoluto pueden atribuirse a un mandato biológico natural" (Nash 282).

13. Es la propia Duncan, en su autobiografía, quien afirma haber nacido bajo el signo de Afrodita: "I was born by the sea. . . . I was born under the star of Aphrodite . . . who was also born on the sea" (10).

14. Los críticos, en efecto, coinciden en señalar la baja calidad de la película, así como en alabar el trabajo de Garbo en ella. En la reseña de *New York Times* se dice que "[Garbo's] stunning performance" es "virtually the only subject of interest in this production," y se afirma que "[t]he ending is Camille without the cough." En *Picture Play*, se resalta la brillantez extraordinaria de la actriz, que a pesar de tener que trabajar con "[h]andicapped . . . material," "the murk of a poor picture," "still shines with such brightness that it is only when the picture is

well under way that one realizes the weight and dreariness of her burden." Todas las citas vienen de "*Inspiration*".

15. Susan Suleiman subraya la función fundamental del "intertextual context" a la hora de leer "correctamente" el mensaje de las novelas de tesis (43-45).

16. Lo que Montseny denomina "propaganda por la conducta" se conoce más comúnmente como "propaganda por el acto." Se trata de una táctica anarquista de propaganda que se asocia con actos de violencia (bombas, magnicidios), pero que también incluye la creación de comunidades y de relaciones personales alternativas que sirvan de ejemplo para la transformación de la sociedad. Por medio de su conducta heroica, cuyo origen se halla en sus principios libertarios, Bellmunt ayuda a diseminar la doctrina anarquista.

17. Bram Dijkstra proporciona numerosos ejemplos de este fenómeno en el arte de fines del siglo diecinueve (28-59).

18. Véase Cohen para ejemplos de esta frecuente estrategia representacional en la literatura masculina modernista.

19. El cuento relata la historia del fascinante retrato de una hermosa mujer que un hombre malherido—el narrador—encuentra en el castillo donde se refugia para pasar la noche. La joven del retrato ("a maiden of rarest beauty") estaba infelizmente casada con un pintor obsesionado con su arte hasta el punto de ignorar a su mujer casi por completo. Un día, el pintor le pide a su esposa que pose para él, a lo que ella, sumisa, accede. El pintor se halla tan embebido en sus ensueños mientras realiza el retrato que se olvida de la joven, a quien ni siquiera dirige la mirada, y quien va palideciendo y marchitándose con cada pincelada que él traza sobre el lienzo. Cuando el pintor termina el retrato, exclama entusiasmado, "This is indeed Life itself!," pero al volverse a mirar a la mujer, la encuentra muerta. Para el cuento completo, véase Poe. Caamaño Alegre señala la reminiscencia del cuento y la famosa frase de Poe en su análisis de *Ana María* (75), aunque no menciona las diferencias entre las dos obras, que son importantes. En el cuento del escritor estadounidense, la joven rebosa de vida antes de que el pintor la haga posar para él, lo que ella hace por sumisión, pero muy a su pesar, y es el hecho de pintarla lo que le provoca la muerte. En la novela de Montseny, por el contrario, es la propia Ana María quien le pide a Leopoldo que pinte un retrato de ella, lo que hace cuando ya está moribunda.

20. La novela termina con Leopoldo y Arturo contemplando, fascinados, el retrato de la joven, mientras se estrechan "las manos conmovidos" (193). La voz autorial da término a la historia con estas palabras: "Y en el estudio que empezaba a obscurecerse por la falta del sol . . . pareció flotar la sombra de Ana María, con la hermosa cabellera suelta y los verdes ojos tristes; de la Ana María allí amada por Leopoldo, sobreponiéndose, por un milagro de amor, a la propia vida y a la misma muerte" (193).

21. Véanse, por ejemplo, Davies (144-48) y Greene (348).

22. En el número de *La Revista Blanca* en el que los redactores (esto es, la familia Montseny) anunciaban la próxima publicación de La Novela Ideal, se declaraba la función propagandística de la nueva colección literaria, especialmente dirigida a "la juventud de ambos sexos" ("La Novela Ideal" 2). Asimismo, en una entrevista en la que se le preguntaba sobre La Novela Ideal y La Novela Libre, Montseny reconocía abiertamente el propósito didáctico de estas colecciones: "nos planteamos la necesidad de crear un tipo de novela ligera, de apariencia inocente, donde se exponían las ideas que queríamos inculcar en la juventud" (Núñez Esteban y Samblancat Miranda 182). La escritora afirma que la literatura era uno de los componentes de la lucha para "cambiar las bases sociopolíticas y al mismo ser humano" y alcanzar la sociedad libertaria: "Luchábamos desde el punto de vista literario con la creación de una nueva mentalidad en la juventud; luchábamos en el terreno social con las huelgas y los movimientos revolucionarios" (184).

23. El mismo deseo mueve a Sonia Thon, quien reclama (a propósito de la serie La Novela Corta, la cual no pertenece al ámbito libertario) un análisis más individualizado de cada obra "para evitar que se echen todas en un mismo saco y se refiera a ellas desdeñosamente como a un grupo representativo de algo indefinido llamado literatura popular, o peor, literatura popular ideológica—como si la literatura clásica estuviera exenta de posiciones ideológicas" (555).

OBRAS CITADAS

Álvarez Junco, José. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Siglo XXI, 1991. Print.

Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Print.

---. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Print.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. 2nd ed. London: Routledge, 2002. Print.

Betterton, Rosemary. "How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon." *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Ed. Rosemary Betterton. London: Pandora, 1987. 217-34. Print.

Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic.* New York: Routledge, 1992. Print.

Caamaño Alegre, Beatriz. "Mujeres nuevas, viejas ideas: Contradicciones y fisuras en la construcción de la feminidad en la II República española y la dictadura franquista." Diss. Rutgers U, 2004. Print.

Cohen, Daria. *Demystifying the Female Body in Hispanic Male Authors, 1880-1920*. Lewiston: The Edwin Mellen P, 2008. Print.

Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing 1849-1996.* London: Athlone, 1998.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture.* New York: Oxford UP, 1986. Print.

Dumas (hijo), Alexandre. *La dame aux camélias.* Ed. Roger Clark. London: Bristol Classical, 1994. Print.

Duncan, Isadora. *My Life*. 1927. New York: Liveright, 1955. Print.

Duyfhuizen, Bernard. "Framing and Embedding in Narrative." *Encyclopedia of the Novel*. Ed. Paul Schellinger. Vol. 1. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998. 432-34. Print.

Erkkila, Betsy. "Greta Garbo: Sailing Beyond the Frame." *Critical Inquiry* 11 (1985): 595-616. Print.

Filatre, Annabel. "Maladies du corps, reflets des maladies de l'âme." *Des femmes: Images et écritures.* Ed. Andrée Mansau y Béatrice Didier. Toulouse: Mirail, 2004. 69-80. Print.

Fischer, Lucy. "Greta Garbo and Silent Cinema: The Actress As Art Deco Icon." *Camera Obscura* 48 (2001): 83-112. Print.

Fraterno, Helio. *Regenerada por amor. Literatura popular libertaria: Trece años de "La Novela Ideal" (1925-1938)*. De Marisa Siguan Boehmer. Barcelona: Península, 1981. 161-95. Print.

Garb, Tamar. *The Painted Face: Portraits of Women in France 1814-1914.* New Haven: Yale UP, 2007.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979. Print.

Greene, Patricia V. "Federica Montseny: Chronicler of an Anarcho-feminist Genealogy." *Letras Peninsulares* 10 (1997): 333-54. Print.
Gutiérrez, Pepe. "Federica Montseny entre el ideal y las circunstancias". *El Viejo Topo* 207 (2005): 90-98. Print.
"Inspiration." *GarboForever.com*. N.p. 2005. Web. 7 feb. 2012.
Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One.* Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1985. Print.
Jagoe, Catherine. "La misión de la mujer." *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Ed. Catherine Jagoe, et al. Barcelona: Icaria, 1998. 21-53. Print.
John, Nicholas. Introduction. *Violetta and Her Sisters. The Lady of the Camellias: Responses to the Myth.* Ed. Nicholas John. London: Faber & Faber, 1994. 1-11. Print.
Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen, 1983. Print.
Lagerroth, Ulla-Britta. "Gazing at the 'Female Nude': Gendered Functions of a Visual Icon in Some Modern Texts." *Cultural Functions of Intermedial Exploration.* Ed. Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam: Rodopi, 2002. 233-45. Print.
Lathers, Marie. *Bodies of Art: French Literary Realism and the Artist's Model.* Lincoln: U of Nebraska P, 2001. Print.
Ledger, Sally. *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle.* Manchester: Manchester UP, 1997. Print.
Litvak, Lily. *Musa libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: A. Bosch, 1981. Print.
Lozano, Irene. *Federica Montseny: Una anarquista en el poder*. Madrid: Espasa, 2004. Print.
Lozano de la Pola, Ana. "Re-visitando a Federica Montseny: Una lectura de *La Victoria* y sus lecturas." *Arbor* 72 (2006): 399-405. Print.
Maurice, Jacques. "Un auteur de La Novela Ideal: Vicente Ballester." *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaire: Cultures populaires, cultures ouvrières en Espagne de 1840 à 1936.* Paris: PUV, 1990. 79-87. Print.
Montseny, Federica. *Ana María. Cuatro mujeres*. De Federica Montseny. Barcelona: Producciones, 1978. 69-129. Print.
---. "Bajo el signo de Afrodita." *La Revista Blanca* 1 junio 1929: 18-21. Print.
---. *Mis primeros cuarenta años.* Barcelona: Plaza & Janés, 1987. Print.
---. "La mujer nueva." *Tavera*, Fons 73-76. Print.
---. "La mujer, problema del hombre III." *Tavera*, Fons 89-95. Print.
---. "La mujer, problema del hombre V." *Tavera*, Fons 102-09. Print.
---. "El perfecto anarquista." *La Revista Blanca* 14 sept. 1934: 704. Print.
---. "Una vida de mujer." *La Revista Blanca* 15 agosto 1924: 137-39. Print.

Müller, Anja. "'You Have Been Framed': The Function of Ekphrasis for the Representation of Women in John Banville's Trilogy." *Studies in the Novel* 36.2 (2004): 185-205. Print.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures.* London: Macmillan, 1989. Print.

Nash, Mary. "La reforma sexual en el anarquismo español." *El anarquismo español y sus tradiciones culturales.* Ed. Bert Hofmann, Pere Joan i Tous y Mafred Tietz. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995. 281-96. Print.

"La Novela Ideal." *La Revista Blanca* 1 oct. 1924: 2. Print.

Núñez Esteban, C., y N. Samblancat Miranda. "Federica Montseny: Una visión ácrata de la literatura." *Scriptura* 6-7 (1992): 181-87. Print.

Otto, Elizabeth, and Vanessa Rocco, eds. *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s.* Ann Arbor: The U of Michigan P, 2011. Print.

Painter, Susan. "*La Dame aux Camélias*: The Myth Revised." *Melodrama.* Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 121-42. Print.

Pearce, Lynne. "Bakhtin and the Dialogic Principle." *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide.* Ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford UP, 2006. 223-32. Print.

Poe, Edgar Allan. "The Oval Portrait." 1842. *Poe.Stories.com.* Ed. Robert Giordano. N.p. 2005. Web. 7 Feb. 2012.

---. "The Philosophy of Composition." 1846. *The Complete Works of Edgar Allan Poe.* Ed. James E. Harrison. Vol. 14. New York: AMS, 1979. 193-208. Print.

Rimmon, Shlomith. *The Concept of Ambiguity: The Example of James.* Chicago: The U of Chicago P, 1977. Print.

Rosemblum, Dolores. "Christina Rossetti: The Inward Pose." *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets.* Ed. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. Bloomington: Indiana UP, 1979. 82-98. Print.

Siguan Boehmer, Marisa. *Literatura popular libertaria: Trece años de "La Novela Ideal" (1925-1938).* Barcelona: Península, 1981. Print.

Spelman, Elizabeth V. "Woman As Body: Ancient and Contemporary Views." *Feminist Studies* 8.1. (1982): 109-31. Print.

Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre.* Princeton: Princeton UP, 1993. Print.

Szaloky, Melinda. "'As You Desire Me': Reading 'The Divine Garbo' through Movement, Silence and the Sublime." *Film History* 18 (2006): 196-208. Print.

Tavera, Susanna. *Federica Montseny: La Indomable.* Madrid: Temas de Hoy, 2005. Print.

---. ed. *Fons La Revista Blanca: Federica Montseny i la dona nova (1923-1931).* Barcelona: Afers, 2007. Print.

Thon, Sonia. "Temática de la narrativa femenina en 'La Novela Corta' (1916-1925)." *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo, París 9-13 de julio de 2007.* Ed. Pierre Cicil y Françoise Crémoux. Madrid: Iberoamericana, 2010. 553-60. Print.

Weisenburger, Steven. "Hyper-Embedded Narration in Gravity's *Rainbow*." *Pynchon Notes* 34-35 (1994): 70-87. Print.

Problematización de la identidad genérica en *Donde nadie te encuentre*: mirada a un maquis "hermafrodita"

Ana Corbalán
University of Alabama

> "Ultimately, a thoroughgoing feminist revolution would liberate more than women. It would liberate forms of sexual expression, and it would liberate human personality from the straightjacket of gender"
> (Gayle Rubin, "The Traffic in Women" 52)

En el debate existente sobre las categorías genéricas establecidas, la creencia en las dicotomías sexuales binarias ha quedado obsoleta, puesto que la clasificación de una persona de forma exclusiva de acuerdo a un género masculino o femenino es insatisfactoria para la construcción de su identidad. Por consiguiente, resulta de especial relevancia considerar el pensamiento teórico de Judith Butler, quien ya apuntó en *Gender Trouble* que:

Ana Corbalán es profesora titular de literatura y cine españoles en la Universidad de Alabama. Sus áreas de investigación incluyen la narrativa contemporánea, los estudios culturales, los estudios fílmicos y los estudios de género. Ha publicado numerosos artículos y colaboraciones en volúmenes colectivos que van desde la representación de la inmigración en el cine hispánico hasta otros temas diversos como la memoria histórica, las subversiones sociales, la violencia de género, los estudios televisivos sobre nostalgia y las nuevas tendencias de la narrativa española del siglo XXI. Su primer libro, *El cuerpo transgresor en la narrativa española contemporánea* fue publicado por Ediciones Libertarias (2009). En la actualidad está co-editando un volumen colectivo titulado *Local Cities, Global Spaces: Towards a Multicultural Configuration of Spain* y está finalizando otro libro que analiza las narrativas de resistencia femenina contra las dictaduras en España y Latinoamérica.

> Inasmuch as 'identity' is assured through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality, the very notion of 'the person' is called into question by the cultural emergence of those 'incoherent' or 'discontinuous' gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined. (23)

Butler continúa con este tipo de reflexiones en *Undoing Gender* cuando propone que la ambigüedad genérica y sexual problematiza lo que es o debe ser real, transgrediendo o cuestionando de esta manera la normativa vigente (29). En la misma línea, Gilbert Herdt afirma que las estructuras de poder deben ser entendidas no sólo por su capacidad de encasillar a las personas en la clasificación social de los géneros, sino también por ser sistemas ideológicos mediante los cuales se manifiesta ese poder (55).

A raíz de estos postulados teóricos, en el presente ensayo se analizará en primer lugar de qué modo la cuestión de la identidad de género queda problematizada en *Donde nadie te encuentre*, novela de Alicia Giménez Bartlett que ganó el premio Nadal en 2011. Esta novela reconstruye de forma ficticia la vida de una persona real que habitó en los montes durante toda su vida: primero como pastora y después como maquis de la resistencia antifranquista.[1] Su protagonista, Teresa, Teresot, Durruti o Florencio, con frecuencia ha sido históricamente representada de manera maniqueísta: o bien como un monstruo de la naturaleza o como un icono mítico de la lucha clandestina contra el franquismo durante la posguerra española. En respuesta a esta representación tan limitada e insatisfactoria tanto del personaje como de la persona, en estas páginas se reivindicará la forma en la que el texto de Giménez Bartlett contribuye a desnaturalizar y cuestionar las rígidas dicotomías genéricas establecidas, por lo que el lector debe replantearse su posición ante ciertos conceptos tradicionalmente aceptados como parte de la norma. *Donde nadie te encuentre* facilita así la creación de un espacio inclusivo que integra otro tipo de sexualidades no convencionales y ejerce un desafío ante las tradiciones sociales y culturales dominantes. Es más, por medio de la problematización genérica de La Pastora, Giménez Bartlett normaliza a este personaje para que su estatus liminal deje de ser asociado con una condición de exclusión social.

En segundo lugar, se demostrará igualmente que la ambigüedad de género que prevalece en esta novela adopta una complejidad más amplia que se puede observar a otro nivel, ya que es destacable la incorporación textual de referencias históricas y biográficas. De hecho, la ficcionalización de la historia contribuye a cuestionar los límites establecidos en la estructura del género novelístico. A pesar de que el contexto histórico adopta un rol secundario, se expondrá cómo Giménez Bartlett ficcionaliza hechos y a su vez, corrobora datos históricos, aumentando de esta forma la indeterminación de "géneros" que caracteriza a este texto y posibilitando igualmente la naturalización y normalización de la hibridez genérica tanto en la estructura narrativa como en el personaje de La Pastora. En este sentido, el lector de *Donde nadie te encuentre* se enfrenta con

una narración histórica más compleja de la que se percibe en una lectura inicial. Por un lado, la novela se puede estudiar como documento historiográfico, ya que contribuye a recuperar la memoria olvidada sobre la guerrilla antifranquista. Por otro lado, ofrece una gran riqueza analítica a nivel de género y sexualidad, ya que el texto legitima la complejidad de un protagonista sin sexo biológico definido, debido a haber nacido con una malformación genital.

Con esta novela, Alicia Giménez Bartlett participa en la corriente cultural de la reconstrucción de la memoria histórica que prevalece en España en el siglo XXI y rompe con su anterior trayectoria literaria, la cual estaba determinada por una serie de novelas policacas protagonizadas por Petra Delicado. La trama se sitúa en unos pueblos de montaña en las tierras del Maestrazgo en plena dictadura durante tres meses de 1956 y narra cómo un psiquiatra francés, Lucien Nourissier, y un periodista español, Carlos Infante, deciden trabajar juntos para investigar la vida y el paradero de La Pastora, el maquis más buscado en esos años por la Guardia Civil al estar acusado de veintinueve asesinatos. El lector observa cómo estos dos personajes tan diferentes descubren sus frustraciones comunes y establecen una especie de amistad mientras comparten aventuras y buscan pistas que les lleven a encontrar a este maquis, a la vez que viven inmersos en una España rural de la posguerra sumida en la miseria económica y moral.

La estructura narrativa de la novela alterna los episodios narrados de forma omnisciente —los cuales relatan las aventuras y la búsqueda de identidad de ambos compañeros de viaje— con otros en los que el personaje de Teresa/Florencio realiza una especie de confesión autobiográfica en primera persona ante Nourissier e Infante. En estos capítulos específicos se utiliza una tipografía visualmente diferente que ayuda a distinguir la voz personal de La Pastora. Estos fragmentos de la autobiografía de Teresa le transmiten al lector la soledad y angustia existencial que este personaje experimenta a causa de su intersexualidad.[2] Giménez Bartlett reconoce explícitamente que ha extraído estos datos de transcripciones de su auténtica biografía, hallados en una exhaustiva investigación realizada por el periodista José Calvo en el año 2009. Dicho aspecto verídico dota de más "autenticidad" argumental a un texto que cabalga entre la realidad y la ficción.[3] Es preciso subrayar que *Donde nadie te encuentre* es una novela inspirada en la vida de una persona real que pasó a la historia no sólo por convertirse en el único superviviente de la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón, sino sobre todo por su latente ambigüedad genérica.[4] La verdadera Teresa/Florencio Pla Meseguer, alias La Pastora (1917-2004), fue detenida/o en 1960 en Andorra y condenada/o a pena de muerte, la cual le fue conmutada por la de treinta años de prisión. A partir de la biografía de este maquis, Giménez Bartlett logra recrear de forma extraordinaria los motivos que llevaron a este fugitivo de la justicia a ocultarse durante años en las montañas.

Resulta importante contextualizar la situación de los focos de resistencia clandestina que seguían activos tras la Guerra Civil para entender el marco histórico que gira en torno a esta novela de Giménez Bartlett. En relación con la historia de la guerrilla, Carmen Moreno Nuño asocia la representación literaria

del maquis con tres categorías opuestas. Por ejemplo, durante el franquismo, el régimen los consideraba criminales y bandoleros; por el contrario, en la literatura antifranquista y del exilio encarnaban a figuras heroicas; y finalmente, en el nuevo paradigma de la democracia, han pasado a ser tan sólo supervivientes. Según propone Moreno, los textos más recientes sobre el maquis identifican a los integrantes de este grupo "con supervivientes expuestos a extremas condiciones de vida" (241).

En efecto, toda la novela de Giménez Bartlett expone la dureza de la supervivencia de Teresa/Florencio en el monte: sin comida, sin calor humano, sin hogar, sin seguridad, etc. Incluso este personaje y su amigo Francisco, una vez que se han separado del maquis, comparan constantemente su vida con la de las alimañas: "si no nos espabilamos, moriremos como animales perdidos en el monte, así moriremos o nos matarán" (381). *Donde nadie te encuentre* es, por lo tanto, un relato de supervivencia y una biografía novelada en la que la naturaleza adquiere vida para poder proteger y ocultar a Teresa/Florencio del resto de la sociedad. Moreno Nuño ratifica esta situación insostenible de la soledad que el maquis experimentó en la realidad histórica cuando matiza la siguiente información:

> El final histórico del maquis iguala a la gran mayoría de sus miembros: presos de las montañas, aislados entre sí, sin apoyo económico o logístico del Partido Comunista y sin posibilidad de dar marcha atrás una vez desarticulados los enlaces. Su criminalización como bandidos, la incapacidad para el perdón que muestra el régimen franquista y el silencio que por décadas los condena al ostracismo depara a todos un mismo destino histórico: la supervivencia. (291)

Tal necesidad imperiosa de sobrevivir ante condiciones desfavorables se destaca con frecuencia en *Donde nadie te encuentre*, cuyo protagonista es un ser asustado, silencioso e inmerso en situaciones extremas que le conducen a ejercer la violencia para resistir ante un mundo que lo excluye y persigue. De este modo, se puede afirmar que su criminalización responde a su derrota. En la novela, la misma Pastora admite su condición de fugitiva de la justicia: "yo ya no era una mujer sino un hombre y además me perseguía la Guardia Civil, era un bandolero. Ya no podía pasarme la vida tranquila" (338). Con frases como la anterior, en las que predomina la problematización de su identidad genérica, La Pastora reconoce su exclusión social, lo cual sirve como documentación ficticia de la percepción negativa con la que históricamente se ha asociado al maquis y el silenciamiento que ha caracterizado durante décadas a esta agrupación guerrillera.[5]

Como se ha mencionado anteriormente, la recuperación de la memoria histórica del maquis es importante, pero tiene un rol secundario en el análisis hermenéutico de *Donde nadie te encuentre*. Por las páginas de la novela se mencionan frecuentemente las dificultades de supervivencia experimentadas por la guerrilla en las montañas, así como los asaltos que realizaban a las masías y sus enfrentamientos con la Guardia Civil, aunque nunca se profundiza en la complejidad

política, cultural y social que gira en torno a la actividad guerrillera de la época. Por lo general, el contexto del maquis se utiliza como instrumento que complementa la construcción de la identidad de Teresa/Florencio, pero debido a la aproximación tan superficial que realiza Giménez Bartlett, un conocimiento histórico de las actividades guerrilleras no es fundamental para comprender esta novela.

En este sentido, si se examinan las escasas biografías existentes sobre este maquis real, se observa que todas tratan a La Pastora como un ser abyecto o como una aberración de la naturaleza, no como una persona de carne y hueso. Por ejemplo, Francisco Aguado la describe como una "lesbiana de instintos criminales" (367). Igualmente, Manuel Villar Raso, a pesar de que su libro en principio es un homenaje a este personaje, cuestiona de forma moralista la identidad sexual de La Pastora en la primera página de su novela con las siguientes palabras: "Dios sabe por qué ella era así, por qué se comportaba como un hombre, [...] por qué a pesar de su hermafroditismo amaba la vida" (9).

Frente a estos apelativos degradantes y sensacionalistas, Giménez Bartlett procede a humanizar a La Pastora en *Donde nadie te encuentre* con el objetivo de eliminar la demonización imperante en torno a esta persona, al reivindicar la dignidad de su vida y rechazar explícitamente la monstruosidad con la que se asocia su imagen. Por medio de esta normalización de su protagonista, el lector acepta a La Pastora como un ser humano normal cuya ambigüedad genérica no es tan importante como aparenta serlo. La misma autora afirma en su página web oficial que le gustaría que "el lector sintiera a los personajes como a gente que ha conocido y también se planteara los problemas que ellos se plantean. La intención última es una cierta reivindicación".

Esta agenda reivindicativa se percibe en casi todas las páginas de la novela que nos ocupa ya que la condición humana de La Pastora es constantemente resaltada, al igual que su deseo de ser aceptada en una sociedad que la evita y excluye. Como sugiere Julia Kristeva, hay vidas basadas en la exclusión (6). Ineludiblemente, Teresa es un individuo abyecto y marginalizado que tiene que habitar en un territorio liminal alejado del resto de la comunidad ya que su vida se define por la soledad y el abandono social. Dicho de otro modo, "[t]he one by whom the abject exists is thus a deject who places (himself), separates (himself), situates (himself), and therefore strays [...] And the more he strays, the more he is saved" (Kristeva 8).

A pesar de que La Pastora experimenta una considerable alienación social, *Donde nadie te encuentre* presenta cómo, a través de la humanización de su protagonista, se puede cuestionar la normativa genérica y proponer una sociedad más inclusiva que acepte otras sexualidades que no se reduzcan a divisiones binarias rígidas. Como bien afirma Butler en *Undoing Gender,* el género es el mecanismo por el cual las nociones de masculino y femenino son producidas y naturalizadas, pero a su vez el género puede ser el aparato por el que tales términos son deconstruidos y desnaturalizados (42). De hecho, el personaje de La Pastora le muestra al lector cómo se pueden subvertir, rechazar o reconfigurar las regulaciones establecidas. Por ejemplo, cuando decide unirse a la agrupación

guerrillera para escapar de la presión ejercida por la guardia civil tras haber servido como persona de enlace con el maquis, es destacable la facilidad con la que adopta una nueva identidad de género efectuando tan sólo dos acciones: cortarse el pelo y vestirse con ropa de hombre: "Y me miré. No sabía si reír o llorar, porque era verdad que de Teresa no quedaba nada. Era un hombre, un hombre de verdad, un hombre de arriba abajo" (251). Esta cita corrobora de nuevo los planteamientos establecidos por Butler, para quien "the action of gender requires a performance that is repeated. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation" (*Gender Trouble* 178).

Esta radical transformación de mujer a hombre la realiza en tan sólo unos minutos tras más de treinta años representando un papel femenino que le había sido atribuido al nacer, lo cual ratifica la performatividad del género, que en palabras de Butler demuestra "how realities to which we thought we were confined are not written in stone" (*Undoing Gender* 29). La sección en la novela en la que Teresa oficialmente hace un ritual de transición para convertirse en Florencio confirma estos postulados, tal y como se observa en el diálogo que otro maquis mantiene con este personaje unas horas antes de ejercer su cambio de identidad: "Pues un hombre serás. Esta noche te vienes conmigo a casa de mi hermana que es mujer y del maquis, y ella te cortará los pelos y te buscará ropa de hombre. Y Teresa a la mierda" (250). A consecuencia de esta *performance* de género, la misma protagonista se da cuenta de lo sencillo que resulta el que nadie en su región la asocie, identifique o relacione con la mujer que había fingido o creído ser toda su vida.

En la novela, desde el instante en el que se une al maquis, La Pastora adopta un rol masculino y su actuación es tan brillante que cuando la Guardia Civil interroga a los masoveros acerca de la identidad sexual de este personaje, todos afirman sin asomo de duda que quien les asaltó era claramente un hombre. De nuevo resultan apropiados los parámetros establecidos por Butler, quien propone que el género, entendido como una forma de configurar culturalmente un cuerpo, está abierto a una reestructuración continua: "Terms of gender designation are thus never settled once and for all but are constantly in the process of being remade" (*Undoing Gender* 10). En efecto, la representación maleable de la construcción genérica del individuo es una constante en *Donde nadie te encuentre*, relegando la cuestión histórica del Maquis a un segundo plano.[6] Aunque el principal personaje de esta narración sea un integrante de la guerrilla antifranquista, toda la novela juega con las preconcepciones asumidas de la identidad sexual y genérica que regulan a un ser humano para que sea aceptado e integrado socialmente en la comunidad. De este modo, Giménez Bartlett demuestra que dicha dicotomía binaria hegemónica es una forma de aprisionamiento para cualquier individuo que no encaje en estas normas tan sumamente limitativas y constrictivas.

La frecuencia con la que se alude en el texto a la ambigüedad genérica de La Pastora y a su transgresión de la normatividad aceptada señala la condición

liminal de este personaje, así como su continua situación de tránsito entre el género masculino y el femenino. Por lo tanto, de especial relevancia para este estudio es la cuestión de hermafroditismo. En su análisis de la comunidad intersexual, Butler critica explícitamente la deshumanización que sufren las personas hermafroditas y denuncia que la normativa que gobierna la anatomía humana idealizada funciona para producir un sentido de quién es humano y quién no, qué vidas se pueden vivir y cuáles no (*Undoing Gender* 4). Aunque es preciso enfatizar que, a pesar de la leyenda popular, la persona de La Pastora nunca fue un ser hermafrodita sino que tan sólo tenía una malformación genital de nacimiento.

Como resultado de sus diferencias anatómicas, *Donde nadie te encuentre* describe de qué modo, una vez ingresada en prisión, tuvo que experimentar una constante humillación corporal al ser sometida a repetidos exámenes por parte de los facultativos de turno, quienes en su empeño de reinscribirla en uno de los dos géneros binarios, diagnosticaron finalmente un caso de "seudohermafroditismo masculino" (502). Sin embargo, en su vida real, esta persona no pudo realizar su cambio de sexo oficial en su carnet de identidad hasta 1980. Para entonces, ya contaba con más de 60 años, había pasado 17 en la cárcel y se había convertido en el único superviviente de los integrantes de su grupo del maquis.

De hecho, la dificultad de categorizar a Teresa o Florencio como monstruo o ser humano se percibe desde el inicio de la novela, cuando el psiquiatra francés que se propone localizar a La Pastora, fascinado por el halo de leyenda que la rodea, la describe de este modo: "me ha obsesionado la figura de esa mujer. Lo tiene todo para ser importante en mis investigaciones: la duda sobre su identidad sexual —¿es hombre, mujer, transexual?—, sus comportamientos antisociales, su adscripción ideológica a la guerrilla antifranquista, su capacidad de vivir en la naturaleza, su facilidad para matar seres humanos" (25).

En *Donde nadie te encuentre* se procede a aceptar y humanizar a este ser híbrido y por eso es significativo enfatizar la función de las notas que va tomando el psiquiatra francés sobre la mente criminal de su objeto de investigación. En parte, debido a sus constantes reflexiones, Nourissier se da cuenta paulatinamente de que el discurso científico considera a Teresa como un simple caso de estudio, no como un ser humano. La progresiva empatía que va experimentando el personaje francés hace que éste simpatice con el comportamiento antisocial de La Pastora, llegando a reconocer casi al final de su investigación –y de la novela– que la transformación de la identidad genérica de Teresa fue radical y que su entrada en la clandestinidad política del maquis le ofrecía la oportunidad de pertenecer a un grupo en el que ningún guerrillero la iba a juzgar por su anomalía genital (243). En el texto de Giménez Bartlett, la agrupación del maquis acepta y educa a La Pastora desde el principio, cuando le ofrecen darle instrucción política y enseñarla a leer, aunque hay que señalar que ella nunca llega a internalizar o entender en su totalidad la ideología imperante de la guerrilla, por lo que tampoco se integra en el grupo. Es más, cuando abandona la organización para independizarse con su compañero Francisco, su voz narrativa transmite un sentimiento de liberación: "Éramos libres, es verdad. No teníamos que rendir

cuentas a nadie y nadie nos mandaba lo que teníamos que hacer" (338). En este sentido, esta protagonista demuestra que es posible habitar en un espacio liminal y alternativo que se encuentra al margen tanto de la normativa genérica aceptada como de la lucha organizada contra el franquismo.

La narración detallada de las dificultades con las que este personaje se enfrentó por no encajar en la dicotomía genérica socialmente aceptada es uno de los mayores logros de la novela y consigue impactar sobremanera al lector. Paradigmáticamente, la descripción novelística de su ingreso en prisión transmite la humillación que sufrió cuando la obligaron a ir vestida de forma ridícula: "Tenía barba crecida en aquel momento, pero aún así le dieron para vestirse una falda corta y una blusa tan apretada que casi le impedía respirar" (501). De esta manera, la novela de Giménez Bartlett cuestiona la realidad de su propia ficción mediante la ficción, puesto que su texto reconstruye de forma verosímil unos determinados fragmentos de la vida de una persona. Por lo tanto, hay que reiterar que *Donde nadie te encuentre* es una narración que juega desde el principio de sus páginas con las fronteras entre ficción e historia, por lo que las diferencias entre la construcción del personaje ficticio y su biografía real son constantemente diluidas. Si se continúa reflexionando sobre este paralelismo entre la biografía real y la construcción novelística de Teresa/Florencio, podemos ver cómo Villar Raso también describe en su estudio sobre La Pastora las condiciones infrahumanas de la vida solitaria que esta persona llevó en el monte: "Le han dejado solo. Tiene el mundo cerrado, la comunicación cerrada, vive una situación irracional sostenida por él mismo que le lleva a arrastrarse y vivir como una alimaña. Es una alimaña [...] aperchado como un animal en el agujero de su roca, un hombre que no sabe gritar" (178).

Junto a la relevancia historiográfica del maquis, la importancia de este personaje radica en la forma que tiene de aprovecharse conscientemente de su ambigüedad anatómica para escapar del mundo y refugiarse en la vida solitaria que le proporcionan las montañas. Como se ha reiterado anteriormente, la construcción del protagonista de esta novela está basada en la biografía de una persona real. Precisamente el estudio sobre la vida de La Pastora que realizó José Calvo comienza con un reconocimiento de la unión de Teresa con sus montañas oriundas: "Teresa/Florencio Pla Meseguer no se echó al monte, estaba allí. Había nacido y crecido en el Barranco de Vallibona. Conocía por tanto su dureza" (33). Del mismo modo, Villar Raso afirma que este maquis consideraba "la montaña suya desde que tenía uso de razón" (10). A semejanza de su biografía histórica, en la novela también se refleja esta atracción y confusión con la naturaleza. Por ejemplo, ante la amenaza de ser arrestada o asesinada por La Guardia Civil, la naturaleza se fusiona con La Pastora, convirtiéndose así en su mejor aliada.[7] A pesar de que Moreno Nuño afirma que el bosque "es escenario propicio para la representación de la animalización, la barbarie y la otredad que el maquis simboliza" (291), considero que Giménez Bartlett ofrece con *Donde nadie te encuentre* una asociación del entorno natural con un ente vivo que le sirve de refugio a su protagonista ante la hostilidad relacionada con los monstruos-hombres que

habitan fuera de sus parajes. Este personaje identifica a la naturaleza como una parte inherente a su personalidad y como un espacio que le pertenece y al que pertenece ya que nunca cuestionará su sexualidad. Por un lado, las montañas representan un territorio donde nadie la puede encontrar y nadie le puede hacer daño; pero a su vez, las montañas paradójicamente también se convierten en una cárcel que la aprisiona y de la que no tiene escapatoria pues, según se afirma en la novela, tuvo que pasar dos años de su vida oculta y encerrada en sus parajes. La primera intervención que hace la voz narrativa de La Pastora en *Donde nadie te encuentre* destaca esta misma situación opresiva de su realidad en ese espacio supuestamente liberador: "No puedo hablar bien pero ya se me pasará cuando haya hablado más tiempo. Llevo dos años solo y no sé cantar, así que no me he oído la voz en dos años. Cantar era también peligroso porque podían oírme" (47).

En realidad, se puede argumentar que Teresa/Florencio, el personaje de Giménez Bartlett, se refugiaba en las montañas porque nunca consiguió aceptar el rechazo social y el miedo que inspiraba a su alrededor, reacciones provocadas por su supuesto hermafroditismo: "Me tenían miedo porque era solitaria, porque era grande y fuerte, porque tenía la pinta mitad hombre, mitad mujer" (126). Como se observa en esta cita, la misma Pastora reconoce abiertamente su condición de intrusa en la sociedad al hablar de él/ella misma como un ser alienado.[8] Siguiendo estos postulados, debido a su peculiaridad anatómica, el nombre de La Pastora se ha asociado en la imaginación popular con un monstruo; es decir, con una aberración de la naturaleza. Incluso llega a ser definida en las páginas de la novela como "una auténtica psicópata" (143). De hecho, los habitantes de la zona en la que nació la clasifican constantemente en este texto bajo los siguientes rasgos peyorativos: "'monstruo con una larga historia de asesinatos', 'hembra con instintos de hiena', 'asesina con sed patológica de crímenes', 'alimaña sin piedad por la vida humana'" (143-144). De forma semejante, Villar Raso la describe como un espectro o "monstruo mítico por las montañas cortando la respiración de los niños cuando aparecía" (11). Por ello, no extraña que se le atribuyeran crímenes inhumanos mientras vivía de manera clandestina en las montañas. No obstante, su compañero Francisco es el que ejecuta una serie de asesinatos a sangre fría contra mujeres, ancianos e incluso niños, pero este personaje nunca es temido como una figura monstruosa ni en el pueblo ni por la Guardia Civil porque, según ratifica Bezhanova, su violencia es menos amenazante a la sociedad que la subversión del binario genérico que encarna Teresa/Florencio. Curiosamente, si La Pastora real hubiera sido uno de tantos maquis, su vida habría sido silenciada como la de todos los demás integrantes de la guerrilla antifranquista y no habría pasado a la historia, pero su peculiar condición pseudohermafrodita inmediatamente la convierte en una bandolera de las más buscadas por la Guardia Civil.

Resulta significativo que tanto en esta novela como en otras narraciones biográficas, Teresa suele ser descrita como si fuera una fiera. Pero ante la animalización constante a la que se ve sometida, el/la protagonista reivindica sus

cualidades humanas: "yo no soy un lobo ni una bestia y nunca he matado a nadie. ¡Soy una persona y soy un hombre! Miren: llevo pantalones. Aunque a las malas, ahora ya me daría igual ser una mujer. No importa cuando te persiguen como a una bestia. Acabas por no ser ni una mujer ni un hombre: no eres nada" (48).[9] En suma, la leyenda popular la asemeja a un ser abyecto, a una mujer con aspecto hombruno y a una criminal, ya que, como afirma Gilbert Herdt, debido a la naturalización con la que se categoriza el género masculino y femenino en la sociedad, se considera a cualquier género intermedio como algo no natural, invertido o perverso (33-34).

Pese a todo este halo negativo y demonizador que gira en torno a La Pastora, *Donde nadie te encuentre* es una narración que dota de dignidad humana a un personaje cuyo único delito es no encajar en la normativa genérica. Giménez Bartlett reivindica así con su novela que La Pastora tan sólo es un ser solitario, triste y abandonado por la sociedad, tal y como lo reconoce la voz narrativa de su protagonista: "ya sabía que estaría toda la vida sola, que no me casaría con un hombre ni con una mujer, que no tendría hijos porque no puedo, que era demasiado machota para tener amigas, y amiga de los hombres no podía ser" (124). Como se infiere de esta reflexión, el sentimiento de alienación es continuamente enfatizado en las páginas del texto para despertar más simpatía hacia su protagonista. Incluso su compañero Francisco parece estar obsesionado por la soledad que los abruma: "para qué quieres vivir si no tienes casa, ni amigos, ni familiares [...] Somos como endemoniados; nadie quiere nada con nosotros, sólo matarnos. Estar vivo por estar vivo es cosa de animales" (467-68). Este tono tan negativo es muy frecuente en esta novela, lo cual contribuye a un mejor entendimiento por parte del lector de la opresiva situación que experimentaron los integrantes de la guerrilla para sobrevivir en las montañas.

En relación a la supervivencia y a la muerte, Moreno Nuño afirma que "Teresa muere con la guerrilla porque simbólicamente muere como mito cuando el maquis es exterminado" (263). Pese a esta declaración, es sabido que a la muerte de La Pastora, el halo de leyenda en torno a su persona se multiplicó, al igual que los mitos que surgieron acerca de ella. Incluso se podría decir que la novela de Giménez Bartlett "resucita" su vida mediante esta especie de homenaje que realiza la autora, cuya voz narrativa autorial explica que: "A su muerte, la imaginación popular, que siempre había rodeado su figura de leyendas, se disparó en la zona, pensando que había dejado algún tesoro enterrado, perteneciente a los muchos botines de sus atracos" (508-9). Se puede añadir que esta descripción de la iconografía mítica que se creó a su alrededor surgió no sólo a consecuencia de su pseudohermafroditismo, sino también porque los eventos protagonizados por la guerrilla antifranquista han sido ampliamente mitificados en la memoria popular debido al silencio y misterio histórico que los ha rodeado.

Como se ha mencionado antes, el halo de leyenda que envuelve a La Pastora se debe en gran medida a su ambigüedad sexual. Haciendo eco de Butler de nuevo cuando afirma en *Gender Trouble* que el género es una norma que nunca puede ser totalmente internalizada porque es fantasmal e imposible

de corporeizar (179), esta novela documenta que la normativa genérica nunca puede ser totalmente asumida ni aceptada. Incluso la misma voz narrativa de La Pastora ratifica este planteamiento: "cuando tuve más edad sí me sentía hombre, y que todos me vieran como mujer me hacía sufrir. Pero en aquellos años de la primera juventud no quería pensar en eso y no pensaba. Yo era yo y era como era. No podía escoger. A ver si había escogido algo, aunque fuera poca cosa, en toda mi vida. Nada. ¿Iba a escoger la manera en que estaba hecha? " (125). En sus razonamientos, Teresa/Florencio continúa explicándole al lector hasta qué punto tuvo que obedecer y aceptar la regulación de su identidad de género impuesta por su madre desde su más tierna infancia: "Mi madre me dijo que era una mujer y mujer fui, pero todo lo tengo de hombre: la fuerza, la barba, las maneras, la mala leche" (248).

Mediante citas como la anterior, el texto reitera constantemente la performatividad del género, definida por Butler como una repetición de actos asociados con el comportamiento socialmente aceptado: "If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction" (*Gender Trouble* 180). Siguiendo estas pautas, una vez que se integra en el maquis, La Pastora rechaza en público cualquier asociación que pueda haber tenido en su pasado con el género femenino. Por ejemplo, en un determinado episodio en el que le sugieren que se vista de mujer para conseguir alcanzar un dificultoso objetivo, se niega rotundamente a trasvestirse de nuevo: "yo de mujer no me voy a vestir nunca más [...] ¿qué quieres, que me muera disfrazada? Pues no, yo moriré como hombre que soy" (434). Con este tipo de comentarios, *Donde nadie te encuentre* contribuye a que el lector se plantee si realmente es relevante determinar el género de Teresa para aceptarla como persona, ya que su maleabilidad anatómica cuestiona la dicotomía binaria genérica establecida en nuestra sociedad: "nadie sabe, ni sabía entonces, si yo soy un hombre o una mujer. Nací con mis partes mal formadas [...] cuando mi madre me vio por primera vez pensó que sería mejor para mí figurar como mujer. Y mujer fui por mucho tiempo, aunque yo me sentía hombre" (220). La dificultad de categorizar y etiquetar a Teresa/Florencio radica en que su cuerpo no encaja en las nociones tradicionalmente aceptadas de género. Resulta interesante que tan sólo por una pequeña malformación genital, este personaje fuera considerado durante toda su vida un monstruo de la naturaleza al que se le atribuían rasgos tan peligrosos que llegó a suponer una amenaza al orden social establecido, es decir un ser abyecto en el que, según Kristeva, nada resulta familiar, ni siquiera la sombra de una memoria (5).[10]

Esta obsesión por su hibridez sexual es constante en toda la novela y delimita la libertad de agencia de su protagonista, quien vive traumatizada durante toda su existencia debido a su dificultad para asimilar las expectativas genéricas. De hecho, en un determinado capítulo, Teresa llega a sufrir la humillación de

tener que desnudarse para mostrar su sexo a la Guardia Civil. Esta es una de las dos ocasiones en la novela en las que La Pastora reconoce haber llorado desconsoladamente y tras ese atentado contra su dignidad, se refugia de nuevo en la protección que le ofrece la naturaleza para salvarse: "Sólo tenía ganas de llegar a la montaña y estar con los corderos, sola y en paz" (225), de nuevo, donde nadie la pudiera encontrar. Del mismo modo, la segunda vez que muestra su vulnerabilidad también sucede en la soledad proporcionada por las montañas, cuando la Pastora describe la muerte de su compañero y amigo y, por primera vez desde que se une al maquis, se considera una mujer, puesto que en los roles genéricos establecidos los hombres no deben llorar: "¡Qué sola te has quedado, Tereseta, qué sola vas a estar! Entonces me dejé caer de rodillas, me tapé la cara con las manos y me eché a llorar. Era la primera vez que lloraba desde que dejé de ser mujer" (479).

Como es sabido, el concepto de hombres y mujeres como categorías mutuamente excluyentes es algo totalmente artificial que no reconoce las similitudes entre los diversos géneros. Gayle Rubin subraya al respecto que el género es una división socialmente impuesta que no se atiene a la realidad ya que hay más semejanzas entre la dicotomía masculina y femenina de las concebidas normalmente: "Far from being an expression of natural differences, exclusive gender identity is the suppression of natural similarities [...] The division of the sexes has the effect of repressing some of the personality characteristics of virtually everyone, men and women" (40). Es así cómo La Pastora, con su explícita ambigüedad genérica, demuestra la facilidad de cruzar un puente tradicionalmente infranqueable entre estos dos géneros. En este sentido, Butler ratifica que es importante problematizar y retar el sistema binario de género para cuestionar la coherencia de dichas categorías y para transformar y hacer maleable la experiencia social del género: "where the binary system of gender is disputed and challenged, where the coherence of the categories are put into question, and where the very social life of gender turns out to be malleable and transformable" (*Undoing Gender* 216).

En definitiva, tras la lectura de esta novela y de las biografías existentes acerca de Teresa/Florencio Pla Meseguer, es preciso subrayar que La Pastora no fue ni hombre ni mujer, ni héroe ni villano, ni monstruo ni leyenda, sino tan sólo un ser humano socialmente rechazado por ser anatómicamente diferente y no encajar en la normativa genérica binaria establecida. En respuesta a este tipo de restricciones y limitaciones sociales, Butler propone una solución que puede considerarse en cierto modo utópica: "try to imagine a world in which individuals with mixed genital attributes might be accepted and loved without having to transform them into a more socially coherent or normative version of gender" (*Undoing Gender* 64-65). Mientras imaginamos este mundo propuesto por Butler, debemos reiterar que La Pastora fue una persona que vivió sola y murió sola. Con este razonamiento, *Donde nadie te encuentre* se puede interpretar como un homenaje a todas aquellas figuras solitarias, marginadas, alienadas, rechazadas y olvidadas por no ajustarse ni adaptarse a las reglas genéricas proscritas. Ante

esta triste realidad, debemos finalizar esta reflexión con una pregunta ética: ¿Realmente importa la identidad sexual de un individuo?

NOTAS

1. Entre las narrativas que contribuyen a recuperar al maquis del silencio histórico al que fue relegado, destacan por ejemplo *Luna de lobos,* de Julio Llamazares (1985); *Maquis,* de Alfons Cervera (1997); I*nés y la alegría,* de Almudena Grandes (2010); *La noche de los cuatro caminos: Una historia del maquis,* de Andrés Trapiello (2001); *La voz dormida,* de Dulce Chacón (2002) y *Los seres impasibles,* de Antón Castro (1997).
2. Debido a los pronombres masculinos y femeninos con los que se suele denominar a este personaje histórico, en este ensayo se utilizará el femenino genérico por motivos de simplificación y para evitar posibles confusiones argumentativas. En la novela de Giménez Bartlett, se adopta esta misma técnica hasta casi el final de la misma, cuando se arresta a La Pastora y se le procede a hacer una serie de exámenes médicos para reinscribirla oficialmente en el género masculino tradicionalmente aceptado.
3. En la novela hay un epígrafe titulado "Ficción y realidad" en el que se ratifican los datos verídicos de la biografía de Teresa/Florencio Pla Meseguer y se reconoce explícitamente la ayuda obtenida por el libro de Calvo, *La Pastora. Del monte al mito.* La voz narrativa de Giménez Bartlett explica en esta página que: "Todos los episodios que narra el personaje de La Pastora en su monólogo pertenecen a su biografía real. Del mismo modo, los hechos de otras partes de la novela donde éste interviene son también auténticos" (497).
4. Hay algunos estudios relevantes sobre la biografía de este miembro del maquis. Véase la biografía novelada que se titula *La Pastora: El maqui hermafrodita* de Manuel Villar Raso (1978), o el estudio periodístico de José Calvo, *La Pastora: Del monte al mito* (2009). Por otro lado, todos los titulares de los periódicos que hablan de La Pastora se suelen caracterizar por un marcado sensacionalismo. Por ejemplo, *El Mundo* del 19 de febrero de 2011 afirma: "Entre dos sexos, el horror y la leyenda". Igualmente, *El Periódico Mediterráneo* del 5 de marzo de 2011 habla de ella con estas palabras: "una vida de mitos y realidades". Asimismo, *El Heraldo* del 8 de enero de 2011 dice: "La Pastora fue una leyenda viva en el Maestrazgo".
5. Este silencio fue triple. Como explica Moreno Nuño, en primer lugar, se debió a la política franquista que pretendía ocultar y desacreditar cualquier tipo de movimiento subversivo. En segundo lugar, el mismo Partido Comunista prefirió silenciar las prácticas estalinistas de la guerrilla. Finalmente, en la Transición a la democracia no interesaba recordar un pasado sangriento que no se podía incorporar en el pacto de olvido característico del consenso pacífico de esos años (233-236).
6. Olga Bezhanova, en su estudio de *Donde nadie te encuentre*, propone una tesis muy original al afirmar que, como La Pastora no puede internalizar ningún género establecido ni se identifica por completo con ningún lado del conflicto, su cuerpo se convierte en un símbolo que representa un territorio dividido entre dos fuerzas políticas opuestas que no le permiten descubrir su verdadera identidad: "As a symbol of the Spanish body politic that is torn between competing forces neither of which allows her to be who she is, La Pastora gives Giménez Bartlett an opportunity to explore the problematic nature of a discourse that leaves no space for anything but 'Two Spains' at war with each other" (artículo en prensa en *Hispanófila*).
7. Ésta constituiría una de las principales diferencias con *Luna de Lobos*, novela en la que la naturaleza aparece representada como un monstruo de condiciones extremadamente adversas en las que resulta prácticamente imposible sobrevivir. Sonja Herpoel identifica las imágenes negativas del entorno natural que se muestran en la novela de Llamazares y las define como "naturaleza mutilada" (103).
8. Se podría incluir la teoría de la abyección de Julia Kristeva para analizar esta novela. Según Kristeva, lo abyecto es algo intolerable e impensable que no se puede integrar a la sociedad al

asociarse con una amenaza al sistema que perturba la identidad y el orden y no respeta límites ni reglas establecidas. Para Kristeva, lo abyecto destaca por su ambigüedad y su condición "in-between" (4). No obstante, esta mirada a La Pastora desde la perspectiva de lo abyecto relegaría a un segundo plano el enfoque central que se propone este estudio sobre la problematización de la identidad genérica.

9. Esta cita hace eco de la novela de Julio Llamazares *Luna de lobos*, al comparar a su protagonista con los lobos. El paralelismo con el texto de Llamazares resulta sorprendente en algunas ocasiones, como se evidencia en la descripción de uno de sus protagonistas que realiza el narrador de *Luna de lobos*: "un hombre perseguido y solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío" (136).

10. Andrew Hock-soon Ng subraya que la creación en la sociedad de monstruos siempre responde a ansiedades culturales, sociales e históricas y que al corporeizar a tales seres monstruosos, dichas ansiedades se pueden controlar, dominar, examinar, comprender y resolver (5).

OBRAS CITADAS

Aguado Sánchez, Francisco. *El maquis en España.* Madrid: San Martín, 1975. Print.

Bezhanova, Olga. "Intersex, Monstrosity and the Civil War in Alicia Giménez Bartlett's *Donde nadie te encuentre*". *Hispanófila*. Forthcoming.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 1999. Print.

---. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. Print.

Calvo Segarra, José. *La Pastora: Del monte al mito*. Castellón: Antinea, 2009. Print.

Castro, Antón. *Los seres impasibles*. Barcelona: Destino, 1998. Print.

Cervera, Alfons. *Maquis*. Madrid: Montesinos, 1997. Print.

Chacón, Dulce. *La voz dormida.* Madrid: Alfaguara, 2002. Print.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction.* Bloomington: Indiana UP, 1987. Print.

Giménez Bartlett, Alicia. *Donde nadie te encuentre.* Barcelona: Destino, 2011. Print.

---. Página Web Oficial. http://www.aliciagimenezbartlett.es/. 11/30/2012. Web.

Grandes, Almudena. *Inés y la alegría*. Barcelona: Andanzas, 2010. Print.

Herdt, Gilbert. "Introduction: Third Sexes and Third Genders". *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History.* New York: Zone Books, 1994. 21-81. Print.

Herpoel, Sonja. "Entre la memoria y la historia: la narrativa de Julio Llamazares". *Romanica Gandensia: La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas.* Vol. XXVII. Ed. Patrick Collard. Genève: Librairie Droz, 1997. 99-110. Print.

Hock-soon Ng, Andrew. *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives: Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Print.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982. Print.
Llamazares, Julio. *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral, 1985. Print.
Moreno-Nuño, Carmen. *Huellas de la Guerra Civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2006. Print.
Nicholson, Linda, ed. *Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York: Routledge, 1997. 27-62. Print.
Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1997. 27-62. Print.
Trapiello, Andrés. *La noche de los cuatro caminos: Una historia del maquis.* Madrid: Aguilar, 2001. Print.
Villar Raso, Manuel. *La Pastora: El maqui hermafrodita*. Bilbao: Albia, 1978. Print.

Los trabajos de la belleza: representaciones literarias de la coqueta en el siglo XIX

Ana María Díaz-Marcos
University of Connecticut

Se atribuyen a las empresarias Helena Rubinstein y Estée Lauder –iconos del mundo de la cosmética– citas muy similares que giran en torno a la idea de que "no hay mujeres feas" sino perezosas o descuidadas. La belleza se ha considerado históricamente una categoría especial de la experiencia de la mujer (Banner 9) a quien se le inculca desde una edad temprana que su capital social deriva de la capacidad para exhibir una apariencia juvenil, saludable y sensual prolongando esas características durante el mayor tiempo posible (Clarke 21). La tradición literaria y artística ofrece múltiples ejemplos de la asociación del sexo

---

Ana María Díaz-Marcos es profesora titular de Literatura Española y Estudios Culturales en la Universidad de Connecticut. Ha publicado numerosos trabajos dedicados a la obra de autoras como Rosario Acuña, Concepción Arenal, Carmen de Burgos y María Rosa Gálvez. Su campo de investigación incluye las escritoras españolas, el teatro y la cultura popular de los siglos XVIII y XIX y los estudios de género. Ha publicado la monografía *La edad de seda* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006) sobre las representaciones de la moda en la literatura española y es editora del ensayo *La casa de muñecas* de Rosario Acuña (Sevilla: Arcibel, 2006) y de una edición digital de la pieza teatral *Un loco hace ciento* de María Rosa Gálvez (Biblioteca Virtual de Andalucía, 2012). Su último libro *Salirse del tiesto: escritoras españolas, feminismo y emancipación* (Oviedo: Arcibel, 2012) examina el surgimiento de una conciencia feminista en España a través de la obra de autoras que ofrecieron imágenes y retratos de una feminidad poco convencional que retaba la ideología prevalente del "ángel del hogar".

femenino con el cuerpo y su adorno imponiendo una visión de la mujer como ser proclive a la vanidad y la rivalidad en materia de apariencia física.[1]

La belleza era un arma de doble filo que ofrecía una paradoja de difícil resolución porque la tradición platónica la asociaba al bien pero muchos moralistas la habían calificado tempranamente como una amenaza por incitar al pecado. Existía además una corriente de pensamiento que vinculaba lo bueno con lo bello rastreable desde los textos clásicos de Platón o Safo de Lesbos. En época más reciente el filósofo alemán Schiller veía en la belleza física el envoltorio de una belleza interior de orden moral y espiritual (4) y el poeta inglés Keats fundía los conceptos de belleza y verdad en su "Oda a una urna griega". Estas premisas se reflejan en el título que Gertrudis Gómez de Avellaneda eligió para su revista femenina *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860): "¿puede *lo bueno* carecer de belleza, y *lo bello* de bondad? Seguramente no. En general nunca deja de ser lo bueno el fondo o base de lo bello, ni deja de ser lo bello esmalte natural de lo bueno" (citado en Sánchez Llama 77). Según esto la virtud se ligaba estrechamente a "lo bello" y este concepto neoplatónico de armonía era prevalente en el XIX, un periodo en que la misma noción de "hermosura" se feminiza con la imposición de un modelo burgués de sobriedad que predica una "renuncia masculina" a los excesos aristocráticos propios del gusto dieciochesco por lo que el varón abandonaba, en cierta medida, su derecho a ser considerado "bello" (Flügel 110) pasando a caracterizarse por la "severa sencillez" de su atuendo (*Nuevo manual* 32). De este modo el hombre burgués se identifica con nociones de productividad expresadas a través de la austeridad y la seriedad de su traje oscuro mientras que la mujer burguesa se vinculaba con ideales reproductivos y de exhibición del poder adquisitivo del marido a través de una apariencia que admitía las exigencias de la moda y el buen gusto. Por esa razón el seguimiento de la moda por parte de la mujer se consideraba una práctica virtuosa pero en el caso del hombre sodía interpretarse como un comportamiento inapropiado.[2] Si a la dama elegante se la describía como "perfección de la mujer, síntesis de lo bueno y de lo bello" (Moreno Godino 295) el dandi, en cambio, se dibuja muchas veces como un parásito afeminado.[3] La moda y la belleza se convierten así en atributos que se consideran específicos y exclusivos de la mujer.

La idea de que lo bello deriva de la bondad interior que trasciende embelleciendo el envoltorio externo estaba bien arraigada pero es necesario subrayar que esa misma belleza que encanta, inspira y enamora también era susceptible de encarnar el peligro y el riesgo y por esa razón se había señalado con frecuencia a la mujer como ser potencialmente destructivo capaz de acarrear todo tipo de desastres: la guerra de Troya, por ejemplo, se narraba como resultado de la funesta hermosura de Helena. Esta doble visión de la belleza como encarnación del bien o del mal colocaba a la mujer en una coyuntura que requería una ardua negociación. La tradición literaria la premiaba y adulaba loando su hermosura pero también se reprimía el exceso de vanidad y se denostaba su "coquetería" por considerarla impía. Belén Altuna ha destacado los problemas que generaba esta visión ambigua de la hermosura: "¿Cómo encajar, de hecho, la idea de que la

belleza es divina y refleja una belleza moral, con la idea de que el cuerpo es pecaminoso, sobre todo el cuerpo de la mujer?" (17). La tradición cristiana, de hecho, entrecruzaba visiones contrapuestas: la belleza espiritual de María (belleza es bondad) y la hermosura corrupta que incitaba a la lujuria (la cortesana o la adúltera). Ya en el siglo III Clemente de Alejandría había propuesto la necesidad de cultivar una "verdadera" belleza basada en "la bondad del alma y la inmortalidad de la carne" (263). Esta idea implicaba un rechazo de la hermosura material y pecaminosa y, por eso mismo, la mujer presumida que se complacía en su físico representaba un atentado contra Dios y una tentación constante para el hombre:

> las mujeres, preocupándose sólo de la belleza externa y dejando de lado la interior, se olvidan de que se adornan como los templos de los egipcios […] Endulzan su carne cual funesta golosina […] por la tarde, como de una madriguera, sale a relucir a la vista de todos su falsa belleza. (263-266)

La coqueta fue un prototipo femenino omnipresente en el imaginario cultural del XIX. Su figura encarnaba los temores que despertaba la mujer vanidosa absorta en aderezar sus encantos físicos. Este personaje fue analizado obsesivamente coincidiendo con toda la controversia europea sobre la "cuestión femenina" y el debate sobre la emancipación de la mujer. No se trataba de un tipo *nuevo* pero sí se sentía como una figura que encarnaba las contradicciones de la modernidad especialmente en cuestiones que atañían a las relaciones entre los sexos. La coquetería femenina entrañaba valores y riesgos añadidos en un mundo cada vez más "sociable" donde las mujeres empezaban a reclamar derechos como la educación y el acceso a las profesiones. Ramón de Navarrete esbozó un retrato costumbrista del personaje rechazando que se tratara de un tipo moderno –idea que defendía presentando todo un catálogo de coquetas históricas– exponiendo que era una "enfermedad" específica del sexo femenino que acarreaba grandes males a la humanidad. La sociedad, según esto, estaba en peligro por el comportamiento y las actitudes coquetas que se estaban generalizando entre las mujeres:

> Si hace cien años […] se hubiese pronunciado la palabra que sirve de epígrafe a este artículo ("coqueta"), se hubieran mirado unos a otros los que la oyeran, demandándose su significación. En el transcurso de un siglo, y quizás mucho menos, se ha vulgarizado de tal modo, que apenas hay quien ignore la acepción que en nuestro idioma tiene […] todos conocen ese epíteto […] ¡Tanto es lo que se repite, y tanto lo que abunda el ser a quien se aplica!. ¿Debemos inferir que el tipo sea moderno? No […] Buscad a la mujer, y hallaréis la coqueta […] de todos los males de la humanidad tiene la culpa la coquetería de las mujeres. Se deduce de aquí que el tipo es antediluviano, aunque el nombre sea moderno e importado de la Francia ("La coqueta" 36).

Es cierto que la palabra "coquetería" se percibía a finales del XVIII como un vocablo nuevo que se había puesto de moda recientemente, como muestra la definición que ofrece Cadalso en 1772: "infinidad de voces que en otros tiempos se usaban [...] se han perdido [...] en cambio, nos ha hecho recibir la señora moda otras voces, que no las entendiera Cervantes [...] como *coqueta*, *tur*, (tour), *detallar* y otras asaz particulares (26)." El escritor cubano Teodoro Guerrero y Pallarés, por su parte, establece una taxonomía de la coqueta como *planta exótica* importada de Francia cuyo comportamiento se siente como una novedad en territorio español estableciendo que es un tipo desconocido, una especie nueva que florece en esa coyuntura histórica:

> He encontrado otra planta, nueva también, y la ofrezco a los horticultores: se llama la coqueta [...] el origen de la coqueta es francés: nació en París y allí tiene su verdadero valor; en cualquiera otra parte pierde mucho y se la considera como *planta exótica*. (171-172)

Según esto la "coquetería" se interpretaba como un fenómeno asociado a la arraigada imagen de la mujer vanidosa pero, al mismo tiempo, como una actitud un tanto "nueva" que respondía a una realidad contemporánea relacionada con la sociabilidad burguesa y con un papel más activo de la mujer en materia de usos amorosos alejados de los ideales de recato palpables en los dramas del Siglo de Oro. En este sentido, es preciso tener en cuenta que multitud de comedias, sainetes y ensayos críticos del siglo XVIII ofrecieron semblanzas de una figura femenina que funciona como antecesora directa de la coqueta, la *petimetra* o *currutaca* que se caracteriza por su vanidad, su gusto por el consumo –especialmente de accesorios importados–, afición a la vida social y una circulación fluida por el ámbito urbano que implica un comportamiento transgresor y una inadaptación al papel de la mujer doméstica, modesta y atenta al código del honor más tradicional (Haidt 34-37). Si la petimetra podía ser muchas veces una mujer casada que recibía los homenajes de un cortejo o admirador[4] la coqueta podía ser cortejada y tontear al mismo tiempo con varios pretendientes, en muchos casos sin llegar a sellar un compromiso. Las "petimetras" dieciochescas dieron así paso al tropo de la "coqueta" que tiene una fuerte presencia en novelas, artículos de costumbres y piezas teatrales del XIX. Su nombre aparece en multitud de obras asociado a discursos marcados por la sociedad de consumo, el ambiente urbano burgués –aunque existan coquetas en provincias y entornos rurales– y el espacio sociable de los salones y los hogares de la clase media donde los modelos de intercambio social al uso barroco habían sido sustituidos hacía ya tiempo por nociones de civilidad, cortesía y buenos modales.

La mujer es su belleza.

Narciso era varón pero, sin embargo, la vanidad y el narcisismo pasaron muy pronto a considerarse atributos femeninos: las mujeres constituían el sexo

bello mientras que los hombres eran el *fuerte* y numerosos textos dan testimonio de estas expectativas a lo largo de la historia. El tratado renacentista *El Cortesano* de Castiglioni (1524) destacaba que la hermosura se hace especialmente necesaria a la dama porque "ciertamente a la mujer que no es hermosa, no podemos decir que no le falta una gran cosa" (281). El filósofo Kant seguía identificando doscientos años después a las mujeres con *lo bello* –y a los hombres con *lo sublime*– apuntando que ellas se caracterizaban por exhibir la "marca de la belleza" por lo que sus méritos deberían ir encaminados a resaltar esa hermosura (35). En el siglo XX esta visión no se había modificado sustancialmente y Julián Marías argumentaba que la belleza otorgaba "sentido" al rostro de la mujer, lo cual implicaba que, por definición, tenía la obligación de presentarse como hermosa simplemente para que se la reconociera como miembro de su sexo:

> La mujer que no intenta ser bella no funciona como mujer, ha dimitido de su condición, se ha rendido, ha abdicado, la ha traicionado –según los casos–; en el mejor de ellos, diremos que la ha sacrificado. Y entonces habría que plantear una pregunta decisiva: ese sacrificio ¿puede ser meritorio? Más aún: ¿es lícito? ¿Se puede sacrificar algo que no es una cosa, sino la más *honda pretensión*? (192, mi énfasis)

Las expectativas culturales impusieron históricamente a la mujer esa "honda pretensión", la obligación de ser hermosa y agradable convirtiéndola en víctima predilecta del *mito de la belleza*,[5] expresión acuñada por Naomi Wolf en los años noventa del siglo pasado. La belleza se asigna así de forma asimétrica al papel femenino mientras que los hombres quedan fuera de esa esfera en tanto que el ideal masculino no se centraba tanto en el atractivo físico como en la fuerza, el talento o la inteligencia: "El hombre puede agradar siendo feo, si sabe hacerse simpático: la belleza del hombre es la inteligencia [...] El hombre ilustrado y fino, si es caballeroso, reúne todos los méritos de su sexo" (Gimeno 1899: 8). La hermosura, a su vez, también implicaba señorío y autoridad al convertirse en un "arma" que otorgaba a la mujer posibilidades de ascenso social y de realización personal. En la sociedad burguesa decimonónica, por ejemplo, la belleza aumentaba significativamente las posibilidades de conseguir un buen enlace matrimonial que ahuyentase el fantasma de la soltería,[6] estado que se consideraba desfavorable para la mujer al colocarla en una difícil situación de dependencia económica que, una vez muertos los padres, la obligaba a buscar apoyo en los miembros varones de la familia pudiendo significar la pobreza y el desamparo más absolutos. En este contexto histórico *el valor de cambio* de la mujer de clase media estaba enormemente vinculado a su presencia física porque –en ausencia de una jugosa dote– su atractivo era el único patrimonio del que disponía para aspirar a un matrimonio ventajoso y adquirir prestigio social. A esta mujer le favorecía mucho, por tanto, esa belleza que servía para atraer pretendientes, conseguir un compromiso y casarse con un buen partido. Existían,

además, ciertas técnicas y actitudes que se consideraban no solo legítimas sino necesarias para realzar los encantos y muchos textos de este período insisten en la necesidad de llevar a cabo una tarea que se percibía como esencialmente femenina: la mujer debía hacerse agradable a los otros y muy especialmente al sexo opuesto. La idea había sido expuesta con toda claridad por autores como Rousseau en su descripción de Sofía, la compañera idónea de Emilio:

> la mujer está hecha especialmente para agradar al hombre; si el hombre debe agradarle a su vez, es una necesidad menos directa, su mérito está en la potencia, agrada por el solo hecho de ser fuerte [...] Si la mujer está hecha para agradar y para ser sometida, debe hacerse agradable para el hombre en lugar de provocarle: la violencia de ella reside en sus encantos; con ellos debe forzarle a él a encontrar su fuerza y a utilizarla. (535)

Según esto la mujer se embellecía y trataba de agradar siguiendo la misma ley natural que incitaba al hombre a ser fuerte y poseerla entrando en un juego que implicaba un principio pasivo y otro activo asociado respectivamente a cada uno de los sexos. Esta obligación de agradar que en un principio se suponía propia de la buena sociedad "civilizada" de ambos sexos fue adquiriendo rasgos de género cada vez más marcados a lo largo del siglo XIX pasando a verse como una tarea y obligación que atañía muy especialmente a la mujer. Así lo dejan entrever autoras como Concepción Gimeno de Flaquer para quien agradar era un arte asociado a la idea de "diplomacia social" (1899: 5) vinculado a ideales de sacrificio y (re)presentación que atañían específicamente a la dama en tanto que ser poético, musa inspiradora y fuerza de armonía social y familiar: "El deseo de agradar, es la coquetería del espíritu [...] Las mujeres que no conocen esta coquetería, carecen moralmente de sexo [...] La mujer es la criatura encargada de despertar el sentimiento de lo bello, la inspiradora de la poesía" (ibíd. 6). Multitud de discursos la incitaban a abrazar fervorosamente el ideal del ángel del hogar, pilar de su familia, maestra de sus hijos, reserva espiritual, fuerza benefactora y guarda de los valores patrios y las tradiciones.[7] Esta visión se vinculaba a un ideal de hermosura que ponía el énfasis en el cultivo de las bellezas interiores por encima de las gracias físicas y por esa razón la mujer debía evitar identificarse con el tipo de la "bonita sin cerebro" pues se consideraba necesario que dispusiera de algún encanto intelectual al tiempo que se le recordaba la necesidad de ser virtuosa. Se la conminaba así a cultivar y acrecentar su atractivo físico sin descuidar por ello otras prendas más duraderas, como expone Pedro Avial en su artículo de costumbres titulado "La bonita... y no más".

> Hay entre nosotros infinidad de mujeres muy bonitas, muy seductoras, muy recomendables por su aspecto exterior, mas en cuyo interior no existe la menor señal de inteligencia, el menor átomo de espíritu, el rastro más insignificante de pensamiento [...] Es necesario ser algo más que hermosa para llenar los fines que la naturaleza marca al bello sexo. (74)

Numerosas escritoras del siglo XIX reflexionaron sobre esta cuestión denunciando la valoración tradicional de la mujer en términos exclusivos de atractivo físico poniendo en evidencia que semejante actitud era una forma de dominación que inmovilizaba a la mujer entrenándola para aspirar exclusivamente a la belleza y rivalizar con las demás por esa cualidad. Gimeno de Flaquer al hablar de la mujer hermosa utiliza un tono crítico de amonestación por considerar que la belleza es una cualidad efímera y no debería suponer nada en sí misma e invita a sus congéneres a cultivar otros valores estableciendo que aquellas que prestan gran atención a su atractivo están poniendo de manifiesto la escasez de otros méritos:

> La mujer hasta hoy no se ha cuidado más que de ser bella para agradar al hombre […] La mujer vale mucho, pero valdrá muchísimo más el día que ella se estime en lo que vale. Debiera haber despertado el amor propio de la mujer al verse considerada como un objeto bello únicamente […] ¿Qué predominio puede tener la mujer en el corazón de un hombre mientras sea admirada solamente por su belleza física? (1877: 104)

Gimeno proponía que la buena apariencia era solamente un don de la naturaleza que no implica ningún esfuerzo personal y por eso mismo advierte que la mujer hermosa debe cultivar su inteligencia dado que "la belleza física no cautiva más que a los hombres frívolos que se pagan de las apariencias y exterioridades; los hombres sensatos se enamoran de la mujer que posee sentimientos elevados, cultura de inteligencia y trato distinguido" (ibíd.103). Este tipo de retórica insiste en devaluar la cotización de la hermosura como *divisa simbólica* (Wolf 21) en el mercado social elevando a un tiempo el valor de los rasgos morales para revelar que la hermosura puede muy bien funcionar como una trampa que aprisiona a la mujer y la convierte en una estatua, un objeto que despierta admiración o pasión pero que es incapaz de inspirar emociones espirituales: "¿Qué puede importarle a una mujer ser encantadora cual una estatua de Praxíteles, Fidias, Dédalo o Lisipo, si cual la estatua no atesora más cualidad que una belleza sorprendente?" (Gimeno 1877: 101). Esta imagen hierática de la estatua clásica parece remitir a la consideración histórica de la mujer como una especie de "hembra mecánica" (Gimeno 1903: 26) que carece de verdadero espíritu y cuyo cuerpo, según denunciaba la escritora Rosario de Acuña, se convertía en "una quisicosa de belleza convencional" (1: 741) porque se le instruía en la necesidad de *engatusar* al hombre a toda costa:

> En cuanto a la juventud femenina, ¿dónde está sino ensimismada en todas las baladíes ocupaciones de una coquetería sexual, avasalladora y exclusiva?... ¿Qué otros cuidados existen para nuestras jóvenes ciudadanas que aquellos que tienden a hermosearlas, a embellecerlas […] si la juvenil inteligencia femenina se cultiva, es para atraer, con mejores armas, las sensualidades del hombre. (2: 1460)

Autoras como Gimeno y Acuña, preocupadas por la situación de la mujer en la sociedad y por avanzar en la consecución de derechos para el sexo, se esforzaron en promover la imagen de una feminidad virtuosa como única forma de belleza duradera sustituyendo el prestigio de la hermosura efímera por cualidades perdurables como la virtud, la moral y el talento para proponer un modelo de belleza más relacionado con las cualidades interiores que con la apariencia física. En este sentido Rosario de Acuña ofrece un prototipo de mujer agrícola cuyo físico exhibe un atractivo natural sin aderezo, marcado por ideales de fortaleza, inteligencia y salud que se identifican con la divinidad y el bien:

> Ya estáis delante del espejo; apenas os fijáis en la imagen que representa; ¡cómo si enfrente veis la imagen hermosísima de Dios! [...] A la vez que vuestros rizos se desatan sobre vuestro cuello, el fuego del día desata los capullos de las flores de vuestro jardín [...] Saldréis de vuestro tocador limpias, sencillas, castas, ágiles, naturales como la imagen prototípica de la hermosura femenina; risueñas al contemplaros libres de la tiranía de las puerilidades vanidosas, del coquetismo irrisorio, de la afección presumida y antipática (1: 652-654)

El prototipo de vigor y sencillez de esta *mujer agrícola* expuesto por Acuña como modelo de feminidad posible que permite la agencia femenina y coloca a la mujer en una posición de compañera del hombre funciona como antítesis del modelo de la coqueta degenerada que se caracteriza por el vacío cerebral, como la propia Acuña expone en su ensayo "Los intermediarios":

> La intermediaria es eminentemente coqueta en todas las pequeñas puerilidades de la vida [...] se confecciona sus gracias físicas delante de su neceser de pinturas [...] necesita pintarse todo lo que se ve [...] presenta una inferioridad de entendimiento, un estado embrionario de comprensión intelectual (3: 218-220)

El énfasis otorgado históricamente a la belleza –aunque implicara tentación y peligro– hizo que la mujer interiorizase esas expectativas dado que la hermosura era también un *requisito* específico de la mujer que perdía mucho cuando esa cualidad estaba ausente y que también tenía mucho que ganar cuando la poseía. El hecho de que se le exigiera agradar con su belleza hacía patente un proceso que la convertía en objeto de goce ante los ojos de quien gozaba en su contemplación. Este hecho fue denunciado una y otra vez por autoras afines al feminismo histórico que criticaron la conversión de la mujer en una "cosa" para el otro, un proceso de deshumanización que la degradaba y convertía en mujer-florero: "¿Por qué debe educarse a la mujer con este deseo de conquista? [...] ¿Se les debe enseñar siempre a agradar? [...] ¿Por qué se les dice a las niñas que parecen ángeles, si no es para rebajarlas como mujeres?" (Wollstonecraft 240-241). La valoración de la mujer en términos exclusivos de atractivo físico la animaba a ser

coqueta y vanidosa al mismo tiempo que se la disciplinaba por su vinculación con lo frívolo, actitud que Concepción Arenal consideraba resultado de una exclusión social que maniataba a la mujer impidiéndole cualquier aspiración a la trascendencia.[8] Estas cuestiones revelan el doble estándar en materia sexual pues, con frecuencia, los mismos textos que criticaban a la mujer por coqueta y vanidosa hacían referencia al hecho de que los hombres sucumbían irremisiblemente a sus encantos. La sociedad que repudiaba la coquetería femenina también homenajeaba a la coqueta como apuntaba Emilia Calé Torres de Quintero en un texto de 1884 rechazando que la culpa fuera exclusiva de la mujer:

> No negaremos, por tanto, que hay mujeres ligeras por naturaleza, que desde sus primeros años presentan las fatales inclinaciones que van formando a la mujer coqueta […] pero lo cierto es que en otras ocasiones la culpa de su coquetismo la tiene esa misma sociedad en que vive […] Mirad […] a la mujer vana que solo habla de modas, de bailes, de conquistas, que sostiene horas y horas una conversación superficial y empalagosa, y veréis como, rodeada de un considerable número de apasionados, es la que más baila en un sarao, la que más obsequios recibe en el paseo […] Nosotros preguntamos a esos mismos hombres que condenan el lujo y censuran a la mujer que lo ostenta […] por qué no buscan a la mujer modesta y galantean, en cambio, a las que llevan más costosos atavíos (183).

Esta controversia dio pie a una intensa reflexión cultural y literaria sobre la figura de la coqueta a lo largo del siglo decimonono.

Coqueterías: negociación y represión de la coqueta.

El estudio de la coquetería posee un notable interés para interpretar la negociación de la mujer con su cuerpo, las relaciones entre los sexos y la compleja posición de la burguesa en la sociedad decimonónica. Las múltiples representaciones literarias del personaje ofrecen visiones contrapuestas de la coquetería vista alternativamente como una "plaga moral" (Silva Collas 119), un peligro para el sistema por el derroche de energía que implica una actividad improductiva o una herramienta que permite conseguir marido y mantenerse casta en una sociedad donde su virtud está sometida a perpetuo asedio. Estas visiones conflictivas muestran análisis opuestos y perspectivas dispares en torno a una actividad femenina que implica conceptos relacionados con la libido, la voluntad y el deseo femeninos. En este sentido muchos autores escribieron textos con la intención de moralizar a la coqueta y eligieron darle un escarmiento, otros optaron por defender al sexo de esos ataques afirmando que "no todas son coquetas" –como establece Cosca Vayo desde el mismo subtítulo de su obra teatral de 1827– con objeto de neutralizar la crítica generalizada contra las mujeres y algunos ofrecieron un sofisticado análisis de las motivaciones y significación de la coquetería femenina.

Los textos que aludían a la necesidad de casar o doblegar a la coqueta generalmente la acusaban de ser fría o de no tener corazón en tanto que se negaban a entregárselo a otro. A ella le estaba permitido gozar del acto de la seducción como un juego lúdico en el que los hombres caían rendidos a sus pies mientras intentaban arrancarle un "sí" que les era negado. Estas obras asumían que era preciso domar a la coqueta y así actúa, por ejemplo, el personaje de Don Valentín, "enemigo declarado de las coquetas" (16) en la comedia de Ventura de la Vega en la que todos los protagonistas masculinos se empeñan en que la coqueta Clara debe decidirse y conceder su mano inmediatamente a alguno de sus pretendientes. Don Valentín decide tomarse la justicia por su mano y "curar" a la joven viuda casándola con su amigo Enrique para lo que recurre a la táctica de secuestrarla en casa de éste con el fin de invertir los papeles y convertirle en tirano para lo que recomienda encarecidamente que la maltrate: "Muéstrate implacable: procura humillarla, herir su vanidad [...] duro con ella, inflexible! Cada palabra tuya debe ser una cantárida que la levante vejiga [...] para llegar a ponerlas sensibles es preciso desollarlas" (29-30). Esto refleja el esfuerzo por hacer a la coqueta productiva, casarla, forzarla a asumir la tarea de producir hijos e incorporarla a un escenario familiar donde se canalicen su energía y su deseo. Sin embargo, la coquetería no era un asunto que permitiera lecturas sencillas como ejemplifica el hecho de que la propia Clara ofrezca una explicación de su actitud como un escudo que permite a la mujer mantenerse casta y defender su honra ante la urgencia sexual masculina:

> Me propuse que mi cabeza fuera la defensa de mi corazón, y lo que llaman ustedes coquetería ha sido la salvaguarda de una conducta en la que la maledicencia no ha podido tachar lo más mínimo [...] Así es como defendemos nuestra espirante libertad de la invasión del amor, y gracias si la lucha se dilata y nos da tiempo para conocer a fondo al hombre que se ha hecho dueño de nuestro corazón. (43)

Autoras como Pilar Sinués o Gimeno de Flaquer establecieron una diferencia que resulta crucial para entender la representación de la coqueta. Esta distinción pasa por separar radicalmente una *coquetería* femenina positiva y necesaria para la mujer que tiene que ver con el "deseo constante de agradar" (citado en Sánchez Llama 182) y un *coquetismo* indeseable en el que está impreso el sello de "la astucia y la falsedad" (ibíd. 184), es decir, una coquetería benigna y natural vinculada a la necesidad de presentarse ante los otros como se espera de ella y un coquetismo maligno y pecaminoso que supone artificio y actuación y es "el que da a la mujer el odioso nombre de coqueta" (ibíd.). Esta sutil distinción muestra que el *ten con ten* se volvía peculiarmente complejo en materia de usos amorosos. La mujer debía ser bella y cuidar de ese encanto que le garantizaba la admiración de aquellos a quienes agradaba pero evitando ser percibida como una vanidosa. La coquetería ingenua se interpretaba como un esfuerzo en hacer méritos para agradar a los otros, como sugería Celnart en su *Manual para*

las señoras (1827): "las mujeres de nuestro tiempo no son coquetas en el deshonroso sentido de la palabra: ellas quieren agradar, pero por medios inocentes y con motivos honrosos" (VIII). En cambio, si esa coquetería llegaba en algún punto a excederse y rayar en el coquetismo (era una actuación premeditada y ensayada y no un acto inocente y "natural") se volvía inmoral e intolerable. Gimeno de Flaquer identificaba la *coquetería* con ideales de sencillez e inocencia a los que oponía esta idea de "mascarada" y actuación implícita en el *coquetismo* que se relacionaba con el artificio, el engaño y la falta de autenticidad. Para esta autora la coqueta está poseída por un afán de coquetismo que se asocia con la figura masculina, colonizadora y destructora del *conquistador* ya que "ambos destruyen, aniquilan, devastan y siembran por todas partes el llanto, la desesperación y el luto" (1887: 261). Este símbolo del conquistador es llamativo y representa el afán de dominación a través de una metáfora colonialista y patriarcal para denunciar que ese modelo es inapropiado para la mujer. A su vez, el doctor Zalona, personaje de una novela de Gimeno, utiliza una metáfora bélica para describir el coquetismo como un arma inapropiada que permite a la mujer mantenerse fría mientras siembra víctimas a su alrededor. El doctor ofrece una visión "científica" del corazón de la coqueta como *espejo ustorio*[9] que "atrae hacia su foco todos los rayos del sol, abrasando cuantos objetos se le presentan delante, la coqueta atrae hacia sí todos los rayos del sentimientos sin encenderse ella jamás" (1890: 93-94). Esa misma frialdad e incapacidad de amar justifica que la protagonista, Margarita, purgue al final de sus días su pecado convirtiéndose en una mártir que puede servir de modelo para otras aquejadas de la misma *manía*.

Para autores como Antonio Pirala, en cambio, la coquetería era una actividad positiva vinculada al deseo de encontrar marido: "La mujer, cuya vida suele resumirse en un deseo, el de agradar, hace de la coquetería el arma poderosa con que lucha para cumplir su destino [...] ¿podrán condenarse los medios que ponga en juego para cautivar a un marido" (190-91)." En este sentido Pilar Sinués ofrecía una evaluación compleja de la *buena* coquetería (distinta del coquetismo pérfido) subrayando que era una obligación de la mujer hacia su marido, un recurso para mantener la llama del amor y una muestra de delicadeza que se relacionaba con el empeño en no abandonarse tras el matrimonio:

> Consiguen casarse y se creen ya dispensadas de todos esos cuidados que tanto les embellecían [...] La mujer, al perder su coquetería, se hace regañona, disciplente y materialista [...] llega a presentarse ante su esposo, no ya mal vestida, sino hasta sucia y abandonada. Una mujer nunca debe olvidarse de sí misma. No desechéis jamás vuestra coquetería [...] Ella es necesaria a vuestra dicha. Ella además inclina a la virtud. (citado en Sánchez Llama 183-184)

Según esto había una coquetería "buena" encaminada a agradar a los otros, encontrar el amor o mantener el atractivo sexual ante el marido. La "otra" coquetería que tenía que ver con la autosuficiencia, el deseo sin obligaciones, la

voluntad de mantenerse autónoma o el juego de invertir los papeles y ostentar la batuta en la relación eran interpretados como actitudes que había que curar y reconducir hacia el buen sendero, como establece Gimeno al sugerir que el amor cura a la coqueta instándola a enderezarse enamorándose: "Amad, coquetas, para reformar la opinión de los hombres de talento [...] Amad, coquetas, para que vuestra vejez no sea triste y solitaria [...] un verdadero amor puede borrar veinte años de coquetismo" (1887: 271-72).

La cita anterior ilustra una de las tácticas cruciales empleadas para disuadir a la mujer de que siguiera ejecutando las artes de la coquetería: la admonición sobre el deterioro físico y la vejez que son constantes en los textos literarios que abordan esta cuestión. Si la juventud se iguala con la belleza la mujer mayor pierde su potencial para el coqueteo dado que al cumplir años menguaba su capacidad de atraer a los hombres y, por eso mismo, los textos incluyen constantemente esta amenaza con el fin de desengañar a la mujer. En el relato costumbrista de la escritora colombiana Acosta de Samper titulado "Luz y sombra (Cuadros de la vida de la coqueta)", por ejemplo, se ofrece un final edificante pues la protagonista paga sus errores en la vejez marcada por la soledad y el abandono:

> Después de haberse visto adorada en su juventud por cuantos se le acercaban [...] ahora, cuando se encontraba enferma y débil, se veía abandonada [...] No hace mucho que Aureliana murió en Bogotá olvidada y no llorada. En medio de sus sufrimientos, me dicen que todavía hablaba de sus antiguos triunfos y de su belleza [...] ¡Murió como había vivido: sin acordarse de su alma, tal vez ignorando que la tenía (396).

Existe una poderosa carga moral en esta identificación del envejecimiento con la pérdida del atractivo pero, sobre todo, con el desamparo absoluto como destino final para aquellas coquetas que no supieron cultivar otros encantos ni establecieron lazos familiares estrechos no expuestos a la caducidad. El cuadro costumbrista "La Venus caduca" de Roberto Robert muestra idéntico final ejemplar pues la bella envejecida muere también abandonada. El mensaje es transparente: perdida la hermosura y la sensualidad la coqueta es una soberana sin trono que no tiene otros talentos que despierten admiración pues, al no haberse casado ni representado el papel de madre abnegada, todas las dichas de la vejez le están vedadas. Los textos sobre la coqueta tratan de infundir en la mujer el horror a envejecer y perder sus encantos anticipando una vejez marchita y desesperada donde se ve abocada a la exclusión y la muerte. Esta visión se hace muy poderosa, por ejemplo, en el retrato que ofrece Carmen de Burgos en su novela *La mujer fantástica* (1924) de Elena, una mujer bella y excéntrica que vive plenamente dedicada a cuidar y alimentar su hermosura y termina por arruinarse al llegar a la madurez, viéndose privada incluso de la amistad de otras mujeres y condenada a la soledad cuando desaparece "el último destello de juventud, el último lazo que aún le permitía pensar en la vida de agasajo y de galantería a

que estaba acostumbrada" (233). La referencia de Burgos al hecho de que Elena ostenta una "vejez de arlequín" (235) implica que el envejecimiento se asocia con la idea de lo grotesco: una mujer vieja debe esconderse de las miradas ajenas. La mujer virtuosa podrá entonces refugiarse en su familia pero a la coqueta no le queda otra opción que purgar sus culpas. Las narraciones edificantes no hacen sino reforzar ideas negativas en torno a la vejez de la mujer coqueta, que no se identifica con ideales de sabiduría y madurez sino con símbolos de decadencia, ridiculez y muerte social. Algunas coquetas literarias eran plenamente conscientes de esto, como muestra el comentario que hace Margarita, la coqueta protagonista de la novela de Gimeno: "El día en que me vea la primera arruga me suicido [...] la mujer bella es preferible que muera a que envejezca" (1890: 60). Sus palabras ilustran hasta qué punto la identidad se vinculaba a la buena presencia y a la belleza porque cuando la mujer perdía estas cualidades era descartada, se volvía invisible y se la condenaba a desaparecer. La coquetería representaba, en buena medida, una lucha contra el tiempo y un empeño en seguir existiendo.

Cuerpo, narcisismo y economía libidinal.

El primer análisis a fondo de la coquetería desde una perspectiva cultural y filosófica es obra de George Simmel que dedicó un capítulo de su obra *Philosophische Kultur* (1911) al tema de la coquetería. Si muchos autores habían vinculado antes la coquetería con el deseo de la mujer de hacerse agradable Simmel vino a hacer una distinción significativa en esta materia al separar el *medio* de los *fines* pues, existiendo varias estrategias para agradar al otro, la coqueta seleccionaba específicamente aquellas que tenían que ver con un juego de tipo erótico que implicaba actitudes contrapuestas que acrecentaban el deseo:

> Identificar la coquetería con el "afán de agradar" sería confundir el medio adecuado para cierto fin con el deseo de conseguir ese fin [...] lo propio y peculiar de la coquetería consiste en producir el agrado y el deseo por medio de la antítesis y síntesis típicas, ofreciéndose y negándose simultánea y sucesivamente. (11-12)

Un aspecto significativo del planteamiento del filósofo alemán es su énfasis en la idea kantiana de "finalidad sin fin" (36) de forma que la coqueta ejerce su "arte" y se conduce con plena finalidad (encantar, enamorar, seducir) pero rechazando el fin ya que la práctica implica un juego sin resolución. Esta cuestión adquiere una enorme relevancia en tanto que la posición de la mujer en un sistema patriarcal la coloca en una situación precaria, estrechamente vinculada a su cuerpo que funciona como un objeto de consumo o de exhibición. La mujer burguesa ve restringida su capacidad de acción pues se la insta a buscar la felicidad dentro del hogar doméstico. La soltera, por su parte, solamente puede fiar en su dote y en su capacidad para matrimoniar bien y, por eso mismo, queda limitada a su físico que se convierte en un objeto de intercambio y en una herramienta útil:

"Concederse y negarse, he aquí lo que las mujeres pueden hacer plenamente, lo que solo ellas pueden hacer con plenitud" (Simmel 24). El cuerpo constituía el utensilio principal de la coqueta para conseguir una finalidad que podía ser la de agradar, matrimoniar, jugar o, simplemente, articular *su* deseo y ubicarse en un mundo masculino. A este respecto Simone Beauvoir destaca que el cuerpo de la mujer era el *locus* que le permitía toda trascendencia, es decir, la mujer no solo era una situación, un *hacerse*, sino que "era" un hacerse ante los ojos del hombre y sobre el eje de su belleza y esto parecía resaltar una condición más de "objeto" que de "sujeto" pero, al mismo tiempo, implicaba una posición de rebeldía, un deseo de trascendencia erótica y de llevar a cabo su destino, como muestra la compleja dinámica presente en la actuación de las mujeres jóvenes que descubren su potencial sexual:

> La "mujercita", la matrona en ciernes [...] puede también haber adquirido, en su condición de "madrecita", un gusto por la autoridad que la lleve a rebelarse contra el yugo masculino [...] *su cuerpo* se le aparece como dotado de virtudes mágicas; *es un tesoro, un arma*; y está orgullosa de él. Su coquetería, que a menudo había desaparecido durante años de infancia autónoma, resucita [...] Para la joven la trascendencia erótica consiste en habituarse a hacerse la presa. Se convierte en objeto, y se capta como objeto; con frecuencia descubre este nuevo aspecto de su ser: le parece que se desdobla; en lugar de coincidir exactamente consigo misma, he aquí que se pone a existir afuera. (Beauvoir 277-278, mi énfasis)

Ante esta aparente confusión entre condiciones opuestas de sujeto y objeto es preciso aclarar que la coqueta sería un buen ejemplo de cómo el cuerpo femenino puede ser ambos a un tiempo (Young 148). La mujer que es admirada confirma su existencia como "otro" que es apreciado por una mirada externa (acepta así un papel de objeto) pero, al mismo tiempo, esa actitud que la convertía en meta del deseo de los hombres la caracterizaba también como sujeto al convertirla en "alguien" que existía fuera. El cuerpo de la coqueta era eje de su conciencia y también objeto en circulación o, por decirlo de otra forma, se afianzaba como individuo en tanto que agradaba a los hombres con sus encantos porque ese coqueteo (ofrecerse y negarse) le otorgaba cierta libertad y un indudable sabor a dominio pues mientras controlaba el deseo de sus admiradores mantenía siempre el potencial de decir "no". Esta complicada operación implica una visión multiforme del cuerpo como espacio simbólico donde se pueden reproducir pero también subvertir los valores prevalentes constituyendo "un espacio de resistencia y transformación de esos sistemas de significado" (Crawford 95, mi traducción). Esta idea contribuye a explicar por qué la coquetería se interpretaba como una práctica subversiva y de ahí el encono de muchos autores empeñados en enderezar a la coqueta y aplicarle un escarmiento para reconducirla hacia hábitos menos perturbadores para el sistema y la economía sexual.

La coquetería ejemplifica a la perfección la posibilidad de utilizar un cuerpo

vigilado y disciplinado con fines que giraban en torno a ideales de deseo, poder y libertad. Se le pedía a la mujer que se convirtiera en un objeto erótico, que se presentara bella ante el otro y, de esta forma, se la hacía circular y se la constreñía al mismo tiempo manteniéndola en su sitio: ser la mujer bella, quieta y admirada. La coquetería, en cambio, permite un escape de esta situación: la dama que juega a ser el objeto adorado pasa a convertirse en sujeto deseado y puede dar expresión a su libido. La coqueta llevaba las riendas en el intercambio amoroso, posponía indefinidamente la culminación del proceso, simulaba acatar la evolución del cortejo heterosexual pero al mismo tiempo mostraba su independencia. En vez de conformarse con ser el "otro" despojado al que se le niega autonomía y trascendencia (Young 141) la coqueta aspiraba a poseer cierta entidad y derechos concedidos precisamente en función de su papel de *otro* y, mediante la coquetería, trascendía los límites del cuerpo adquiriendo voz e identidad. De hecho, algunos textos que proponen una visión bastante misógina de la coqueta dejan entrever las razones que podían tener los protagonistas masculinos para sentirse intimidados por quien con su actitud, denunciaba la desigualdad sexual, la opresión de la mujer y el doble estándar. Así aparece representada Magdalena, la protagonista de la novela *La coqueta* (1861) del escritor mexicano Nicolás Pizarro:

> si el hombre ofende, perdonarle; si la mujer falta, castigarla. ¿No es esta la ley hecha por ustedes?... Una débil mujer conoce que a todas las mujeres se las engaña, y no se rinde a yugo algunos, ¡coqueta! exclaman todos los ridículos. Una débil mujer se deja llevar del atractivo momentáneo que suele tener algún hombre, y si despierta antes de que a este señor le plazca, si se desencanta antes de que su amo se enfade y la desprecie, ¡falsa! gritan en coro los menguados. (111)

La coqueta, según esto, conseguía "ser" al *verse* adorada en los ojos del pretendiente. A la mujer le estaba negada la "conquista" directa al estilo de Don Juan pero la coquetería le permitía una agencia basada en la misma idea de pasividad y de "dejarse conquistar", con el añadido de que podía prolongar indefinidamente esos preliminares en su favor y de ahí la insistencia de muchos textos en obligarla a que elija un pretendiente, lo acepte, se case y acabe así con esa morosidad improductiva. Mientras se producía y repetía el juego erótico que implicaba volver locos a los admiradores, acumularlos y rechazarlos –como hacen Clara y Margarita en las obras de Ventura de la Vega y Gimeno de Flaquer respectivamente– se ponía en circulación una energía libidinal que resultaba especialmente transgresora. Shannon Bell establece en este sentido una división del cuerpo en dos niveles: como *cuerpo bio-físico* (el aspecto biológico y productivo que también tiene que ver con lo social, laboral e intelectual) y como *cuerpo libidinal*, vinculando el segundo con las energías que pueden romper el orden simbólico que resulta incapaz de contener ese deseo (250). La presencia de esa energía libidinal femenina representaba una amenaza para el sistema burgués y capitalista masculino. La actitud de la coqueta implicaba un placer y un deseo sin

meta que resultaba inquietante para el sistema que la aleccionaba y amonestaba por una conducta problemática que ejemplifica muy bien la idea del conflicto de género (*gender trouble*) definido por Butler en torno a la idea de que existen ciertas identidades de género (la coqueta, en este caso) que no logran adecuarse a las normas de inteligibilidad cultural y por eso mismo, se considera que no deben existir y se las somete repetidamente a examen (24). La coquetería funciona así como una vía posible y una respuesta a la pregunta de Luce Irigaray sobre las posibilidades para el placer de la mujer y el deseo femeninos en una sociedad fuertemente masculinizada donde ésta tiene un "valor de uso" y circula como un objeto de consumo: "¿Cómo puede un objeto de intercambio reclamar su derecho al placer sin salirse del comercio establecido?" (32). La coquetería permitía una posible articulación de ese deseo femenino que despertaba una enorme ansiedad porque el "consumidor" veía peligrar su objeto de goce al trastocarse la posición de la mujer-objeto y volverse tirana del juego amoroso: la *pérfida* coqueta se negaba a doblegarse a los deseos masculinos. Así se manifiesta, por ejemplo, la protagonista de la novela de Gimeno de Flaquer:

> No, no quiero amores, todo lazo es un yugo, cuando me convenga, me casaré por cálculo y seré más feliz que si me casara por amor. Si yo fuera hombre sería anarquista y gritaría enarbolando roja bandera… Déjame gozar […] fuera de la atmósfera de adoración, yo no podría vivir. (1890: 59-60)

Mientras la coqueta, admirada y regalada por los hombres, gozaba de una situación de prestigio que le permitía tener *la sartén por el mango* y salvaguardar su independencia en materia amorosa su actitud se interpretaba como un ataque a la economía *masculina* (burguesa, capitalista y consumista) que buscaba convertirla en ángel y objeto. La coqueta promovía un modelo económico basado en la circulación de una energía libidinal que tenía que ver con ideas relacionadas con el deseo y el exceso femenino: tenía muchos admiradores y pretendientes, derrochaba energía y encantos excitando el amor sin consumarlo. Si la sociedad burguesa decimonónica insistía en la producción y la reproducción adjudicando la obligación de lo primero a los hombres y de lo segundo a las mujeres lo cierto es que la economía libidinal alteraba todo esto: la coqueta ni se casaba ni tenía hijos ni se reproducía, quería divertirse sin comprometerse y evitaba la monotonía. El coqueteo era una forma más de espantar el aburrimiento que permitía la acumulación de admiradores sin intención de decidirse por ninguno, como expone Juana, la protagonista de un juguete cómico de 1849 titulado *El premio de una coqueta* jactándose de su forma de entender las relaciones de pareja frente a otras mujeres fieles a ideales de romanticismo o constancia que se reflejan aquí como un modelo anticuado:

> que tengo a tres en campaña
> y a tres supernumerarios
> para vacantes de plaza

que solo me falta uno
para llenar la semana (…)
y el día entero se pasa
sin el fastidio monótono,
que tiene la que es romántica.
En marchándose el querido
se queda echa una estatua
siempre triste, pensativa,
y si le es infiel se mata
porque no tiene otro tonto
que el mal humor la distraiga (…)
siendo coqueta se logra
entretener el fastidio
que pasa la que es constante
y en la variedad no goza (López-Salgado 2-5)

Es preciso añadir que uno de los rasgos más marcados de la coqueta era su narcisismo y esa idea de autonomía sexual (la libido se vuelve hacia sí misma en vez de volcarse en el otro) planteaba una fuerte resistencia al sistema prevalente basado en la heterosexualidad, la penetración fálica y la reproducción. El hombre quiere penetrar ese *huerto cerrado* para coronar el acto amoroso procreando pero la coqueta, en cambio, articula un tipo de placer autónomo que se demora en los preliminares y no tiene una finalidad clara y, por eso mismo, muchas de estas protagonistas rechazan el compromiso y el matrimonio porque supone una pérdida de libertad o porque no encuentran el ideal al que aspiran[10] impidiendo así que se lleve a cabo la fantasía masculina de la penetración.

La coquetería permitía así la articulación de un deseo femenino autónomo que aparentaba seguir con fidelidad el modelo heterosexual tradicional pero, en realidad, se convertía en una bomba de relojería contra el sistema. A la mujer se le recordaba asiduamente que no tenía otro destino que el matrimonio y esa unión implicaba un estatus dependiente del marido pero, en cambio, la coquetería y el juego amoroso con los pretendientes hacía posible conservar la libertad y ostentar la batuta durante el cortejo. Esto implica que la libido de las coquetas se centraba en la autonomía amorosa de la mujer en vez de fluir hacia prácticas heterosexuales sancionadas: el matrimonio y el sexo destinado a la procreación. Frente a la energía sexual orientada a multiplicar la especie la energía libidinal derrochada en el ejercicio de la coquetería se presentaba como una actividad falta de sustancia. La coquetería no era una actitud socialmente aceptable porque se identificaba con ideales narcisistas de autoerotismo considerados egoístas y característicos de la sexualidad infantil y adolescente por lo que se hacía preciso "crecer" y reconducirla (enamorarse y casarse) para que resultara productiva para la sociedad (Freud *Narcissism* 46). En la novela de Nicolás Pizarro uno de los rechazados protagonistas, Rafael, compara la fascinación de la coqueta con el fruto del jinicuil insistiendo en la idea de que ésta no tiene "sustancia", es un

producto que embriaga y no alimenta y que no es rentable desde el punto de vista de la economía sexual por ser improductivo: "¿Conoces los jinicuiles?... ¿los has comido? Pues ya recordarás que nada hay más suave que el capullo de esta fruta, nada más dulce, y sin embargo, ¿qué cosas es lo que comes de ella? Nada, ¿es verdad? Pues he aquí las coquetas" (82). Una idea similar aparece expuesta por Joaquina Balmaseda en su obra *La mujer sensata* (1882): "La coquetería es semejante a una tierra arenosa que todo lo absorbe y nada produce" (22) aludiendo al consumo de energía por parte de una entidad yerma (la coqueta) que se nutre de fuerza vital sin devolver nada a cambio.

Grunberger ha analizado el narcisismo femenino (característica central de la coqueta) apuntando que para Freud la libido era esencialmente masculina y el único órgano sexual al que se le daba importancia era el pene, de lo que se deriva toda la teoría sobre la "envidia" de la mujer hacia ese órgano. El clítoris, en cambio, es el órgano sexual de la mujer que se identifica con el placer narcisista y solitario (77) y Spivak ha propuesto una lectura del clítoris como símbolo del exceso y el placer femenino que debe ser controlado para que no se trastorne el orden establecido (82). Esta dinámica explica por qué se hacía preciso controlar y moralizar a la coqueta narcisista por el pecado de concentrar en sí misma su libido negándose a asumir una sexualidad productiva. En otras palabras, la coqueta no se deja penetrar por el hombre (rechazo del sistema fálico) y encuentra placer en un juego que tiene mucho que ver consigo misma (el clítoris) y que le permite ensimismarse, volcarse en sí misma: al estar inmersa en su propia belleza su libido se centra en lo individual renunciando a procrear o hacerse útil canalizando la libido del hombre.

Frente a esta actitud, los textos revelan que se deseaba del cuerpo de la coqueta que fuera "verdad" y que respondiera de sus actos casándose o comprometiéndose, respondiendo al deseo masculino y acatando un orden productivo. Si para muchos intelectuales la mujer era un *enigma* y el mismo Freud la consideraba el "continente oscuro" (*Question* 61) que el hombre no podía siquiera atisbar la coqueta complicaba esta situación porque su cuerpo generaba expectativas y error entre los pretendientes que mordían el anzuelo de la hermosura. Se hacía preciso que la coqueta depusiera su actitud dejando que se la descifrara en vez de mostrar una apariencia engañadora que se sentía como mentira o artificio. La idea no era nueva y estaba ya patente en las palabras de Clemente de Alejandría para quien la coquetería estaba "alejada de Dios, del logos y de la caridad" (263). Separarse del "logos" implicaba no aceptar las normas del patriarcado, en este caso fingiendo aceptar el orden de cosas para subvertirlo: la coqueta jugaba a representar el ritual amoroso y nupcial pero, en el fondo, se trataba de una "actuación", una mentira porque, en última instancia, le negaba al hombre aquello que más anhelaba poseer.

NOTAS

1. Así la retrataban numerosos mitos, historias o cuentos tradicionales. En la mitología clásica puede verse este modelo en la narración del juicio de Paris. Los cuentos *Cenicienta* y *Blancanieves* se articulan sobre bases similares. En el relato bíblico se descarga la ira divina sobre las vanidosas mujeres de Sión con el fin de despertar en ellas un sentido de la "vergüenza" ante su cuerpo, su hermosura incitante y su sexualidad: "el Señor afeitará la cabeza de las hijas de Sión, y decalvará Yavé sus frentes [...] Y en vez de perfumes, habrá hediondez; y en vez de cinturón un cordel; y en vez de trenzas, calvicie, y en vez de vestido suntuoso, saco y en vez de hermosura, vergüenza (Isaías 4:4).
2. En este sentido los dandis, *fashionables*, leones o elegantes que protagonizan numerosos textos costumbristas se relacionan con un modelo de masculinidad *inadecuado* y con una apariencia poco viril asociada a un comportamiento improductivo o afeminado: "Lo primero que hace el hombre de *buen tono* [...] en cuanto amanece para él, que no ha de ser antes de las doce del día, es pedir un objeto. En él observa si los bigotes se han desrizado, si el caballo está lacio y descompuesto [...] no es extraño ni sorprendente encontrar dandis que lleven un espejo pegado en la copa del sombrero por su parte interior [...] *El Elegante* es el hermano legítimo de la *Coqueta* [...] más cúmpleme poner en evidencia los demás puntos de contacto que los dos entre sí tienen: ambos son esclavos de la moda, ambos le tributan el más rendido culto, uno y otro tienen iguales deberes, idéntica vida y semejantes ocupaciones (Navarrete, *El elegante* 398-399)
3. Existe toda una genealogía que toma forma en las figuras de los lindos del siglo XVII, los *petimetres* dieciochescos, los *dandis* decimonónicos y los *metrosexuales* del siglo XX, imágenes marcadas por un cuestionamiento de su heterosexualidad y masculinidad, atributos que parecen desvirtuarse por el hecho de que prestan gran atención a su apariencia física y atuendo.
4. Martín Gaite ha analizado la introducción en España de la moda del cortejo en el siglo XVIII. (Cfr. Obras Citadas)
5. Actualmente las estadísticas de operaciones de cirugía estética hablan de un porcentaje de pacientes de sexo femenino que oscila entre el 82 y el 90%. La mujer contemporánea podrá ser una ciudadana activa incorporada plenamente al ámbito profesional pero su vinculación con ideales de hermosura no ha variado apenas.
6. Gimeno de Flaquer describe a la mujer fea como una mártir en una sociedad que valora especialmente la buena presencia y menciona explícitamente el aislamiento y rechazo que podía generar una mujer que no fuera atractiva: "A la fea le está negado el amor [...] no conoce la parte más grata de la vida [...] para la fea el mundo es un caos [...] apura hasta las heces el cáliz de todas las amarguras[...] no conoce el telescopio del amor porque nadie ha tratado de acortar distancias con ella [...] ¡Hombres, apiadáos de la fea aunque no podáis comprender su desgracia en toda su enormidad!" (1889:181-183). La escritora destaca que la mujer bella debe cultivar otros talentos pero su retrato de la fea muestra la alta valoración de los encantos físicos femeninos en este contexto. En el trasfondo de esta negociación campea una visión de la mujer poco agraciada como candidata a quedarse soltera con todas las implicaciones negativas que esto conllevaba.
7. La imagen del *ángel del hogar* y la apología de la domesticidad ha sido analizada en profundidad por Alda Blanco, Nerea Aresti Esteban, Catherine Jagoe y Ana María Díaz Marcos (Cfr. Obras Citadas).
8. Así se expresaba la autora en su ensayo *La mujer del porvenir* (1868): "Otro inconveniente de no levantar el espíritu de la mujer a las cosas grandes es hacerla esclava de las pequeñas. Las minuciosidades inútiles y enojosas, los caprichos, la idolatría de la moda, la vanidad pueril, todo esto viene de que su actividad, su amor propio, tiene que colocarse donde puede, y hallando cerrados los caminos que conducen a altos fines, desciende por senderos tortuosos a perderse en un intrincado laberinto." (59)

9. Espejo cóncavo que tiene el poder de concentrar el calor o los rayos solares sobre su foco. Según la tradición fue utilizado con fines bélicos por Arquímedes que pudo así quemar las velas de los barcos romanos cuando éstos trataban de atacar Siracusa.
10. Resulta significativa la explicación que ofrece Aureliana, protagonista del relato de Acosta de Samper: "He pasado mis días buscando con ahínco el amor, único objeto de la vida de una mujer, pero en su lugar solo he hallado desengaños y vacío. No creas que la coquetería que me tachan, quizás con razón, es el fruto de un corazón pervertido, no lo creas: es que busco en todas partes un ideal que huye de mí incesantemente" (289).

OBRAS CITADAS

Acosta de Samper, Soledad. "Luz y sombra." *Cuadros de la vida de la coqueta en Novelas y cuadros de la vida Sur-Americana*. Gante: Imprenta de Eug. Vanderhaeghen, 1969. 381-396. Print.

Acuña, Rosario. *Obras selectas.* Ed. José Bolado. 5 vols. Oviedo: Krk, 2007. Print.

Alejandría, Clemente de. *El pedagogo*. Madrid: Gredos, 1988. Print.

Altuna Lisazo, Belén. "Ética y estética del bello sexo". *Cuadernos Koré* 1.2 (2010): 14-30. Print.

Arenal, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1884. Print.

Aresti Esteban, Nerea. "El ángel del hogar y sus demonios: ciencia, religión y género en la España del siglo XIX". *Historia Contemporánea* 21 (2000): 363-394. Print.

Avial, Pedro. "La bonita… y no más". *Las españolas pintadas por los españoles.* Ed. Roberto Robert. Madrid: Imprenta J. E. Morete, 1891. 71-77. Print.

Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 1998. Print.

Balmaseda, Joaquina. *La mujer sensata*. Madrid: Imprenta de la Correspondencia, 1882. Print.

Banner, Lois W. *American Beauty*. New York: Alfred A. Knopf, 1983. Print.

Bell, Shanon. "The Political-Libidinal Economy of the Socialist Female Body: Flesh and Blood, Work and Ideas". *Dialectical Anthropology* 15 (1990): 249-258. Print.

Blanco, Alda. *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada, 2001. Print.

Burgos, Carmen de. *La mujer fantástica.* Valencia: Editorial Sempere, 1924. Print.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: New York, 1999. Print.

Cadalso, José de. *Suplemento al papel intitulado los eruditos a la violeta*. Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1772. Print.

Calé Torres de Quintero, Emilia. "La coqueta". *La Ilustración de la Mujer* 23 (1884): 182-1283. Print.

Castiglioni, Baltasar de. *El cortesano*. Barcelona: Bruguera, 1972. Print.

Celnart, Madama. *Manual para las señoras o el arte del tocador, del modista y el pasamanero*. Barcelona: Librería de M. Saurí y Compañía, 1830. Print.
Clarke, Laura Hurd. *Facing Age: Women Growing Older in Anti-Aging Culture*. Lanham: Rowmen & Littlefield, 2011. Print.
Cosca Vayo, *Estanislao de. Amalia, o no todas son coquetas*. Madrid: Impr. De Ildefonso Mompié, 1827. Print.
Crawford. Robert. "A Cultural Account of 'Health': Control, Release and the Social Body". *Issues in the Political Economy of Health Care*. Ed. John McKinlay. New York: Tavistock, 1985. 60-103. Print.
Díaz Marcos, Ana María. *Salirse del tiesto: escritoras españolas, feminismo y emancipación (1861-1923)*. Oviedo: Krk, 2012. Print.
Flügel, John Carl. *The Psychology of Clothes.* London: Hogarth Press, 1930. Print.
Freud, Sigmund. "On Narcissism: an Introduction." *Collected Papers*. Ed. Joan Riviere. Vol. 4. London: Hogarth Press, 1950. 39-59. Print.
---. *The Question of Lay Analysis: an Introduction to Psychoanalysis.* New York: Norton & Company, 1950. Print.
Gimeno de Flaquer, Concepción. *El problema feminista.* Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1903. Print.
---. *¿Culpa o expiación? México*: Ofic. Tip. De la Secretaría de Fomento, 1890. Print.
---. *En el salón y en el tocador*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1899. Print.
---. *La mujer juzgada por una mujer*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. Print.
---. *La mujer española: estudios acerca de su educación*. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1877. Print.
Guerrero y Payarés, Teodoro. *Anatomía del corazón.* Madrid: Imprenta de Luis García, 1857. Print.
Grunberger, Béla "Outline for a Study of Narcissism." *Female Sexuality: New Psychoanalytic Views*. Ed. Janine Chasseguet-Smirgel. Ann Arbor: U of Michigan Press, 1970: 68-83. Print.
Haidt, Rebecca. "Luxury, Consumption and Desire: Theorizing the Petimetra". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 33-50. Print.
Irigaray, Luce. *The Sex Which is Not One*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985. Print.
Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós.* Berkeley: U of California P, 1994. Print.
Kant, Immanuel. *Observations on the Feeling of the Beatutiful and Sublime and Other Writings*. Cambridge: Cambridge UP, 2011. Print.
Keats, John. "Ode on a Grecian Urn." <http://www.poetryfoundation.org/poem/173742> Web.
Lopez-Salgado, Cipriano. *El premio de una coqueta.* Madrid: Imprenta de V. de Lalama, 1849?. Print.
Marías, Julián. *Antropología metafísica: la estructura empírica de la vida humana.* Madrid: Revista de Occidente, 1970. Print.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1987.Print.

Moreno Godino, Florencio. "La elegante". *Las españolas pintadas por los españoles*. Ed. Roberto Robert. Madrid: Imprenta J. E. Morete, 1891. 289-295. Print.

Navarrete, Ramón de. "La coqueta". *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig, 1851. 36-40. Print.

---. "El elegante". *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig, 1851. 397-404. Print.

Nuevo manual de urbanidad, cortesía, decoro y etiqueta o El hombre fino. Madrid: Librería de Hijos de D. J. Cuesta, 1889. Print.

Pirala, Antonio. "Páginas sueltas: La coquetería". *Museo de las familias*. Madrid: Imprenta del establecimiento de Mellado, 1863: 190-192. Print.

Pizarro, Nicolás. *La coqueta*. México: Premiá Editora de Libros, 1982. Print.

Robert, Roberto, "La Venus caduca". *Las españolas pintadas por los españoles*. Ed. Roberto Robert. Madrid: Imprenta J. E. Morete, 1891. Print.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio o de la educación.* Madrid: Alianza, 2001. Print.

Sánchez Llama, Íñigo. *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894).* Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001. Print.

Silva Collas, Micaela. "Reflexiones sobre la coquetería". *La elegancia: boletín del gran tono*. 1846-1847: 119-120. Print.

Schiller, Johann Christoph Frederich Von. *Aesthetical Essays of Frederich Schiller.* Memphis: General Books, 2010. Print.

Simmel, George. *Filosofía de la coquetería*. Filosofía de la moda. Madrid: Revista de Occidente, 1924. Print.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987. Print.

Vega, Ventura de la. *A muerte o a vida o La escuela de coquetas*. Madrid: Imprenta de D. Cipriano López, 1857. Print.

Wolf, Naomi. *The Beauty Myth*. New York: Harper Perennial, 2002. Print.

Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer.* Madrid: Cátedra, 1994. Print.

Young, Iris. Marion. "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality". *Human Studies* 3.2 (1980): 137-156. Print.

Martha Jiménez: Sculpting the Quotidian in Cuba

Flora M. González
Emerson College

In all her works, the Cuban sculptor Martha Jiménez avails herself of multiple traditions: from that of the ceramic artisans of her city, to a more contemporary definition of sculpture creating representations of human groupings that reconceptualize public spaces as lived urban spaces. Her depictions of civil society during the Special Period engage the pathos of human survival as well as the humor of the Cuban *choteo* through the use of seemingly fragile ceramic sculptures.[1] Martha Jiménez studied in the National School of Art in Havana, and in the Superior Institute of the Arts in Camagüey. She has painted and sculpted since 1995. She has shown her work in individual and group shows in France, Spain, the Dominican Republic, Chile, Canada, Turkey and the United States. She received the Cuban biennial prize Amelia Peláez and the UNESCO International

---

Flora M. González's teaching interests include Latin American fiction and non-fiction, the literatures of the Caribbean and feminist writing. She has two scholarly works, *José Donoso's House of Fiction* (Wayne State UP, 1995), and *Guarding Cultural Memory: Afro-Cuban Women in Literature and the Arts* (U of Virginia P, 2006). In collaboration with Rosamond Rosenmeier, she edited and translated In the *Vortex of the Cyclone: Selected Poems by Excilia Saldaña* (UP of Florida, 2002). She is currently at work on a series of essays about Cuban literature and culture. She received her PhD from Yale University in 1982 and was a Fellow at the W.E.B. DuBois Institute at Harvard University in 1997-1998. She has taught at Emerson College in Boston since 1986.

prize for her work in clay in 1998 (see her website in Works Cited). When Martha Jiménez won the commission from the City of Camagüey in the late nineties, she endeavored to represent Cuban identity within a contemporary context. The *Conjunto Escultórico* Plaza del Carmen won the 2003 National Union of Artists and Writers' Prize for Urban Renewal in Cuba. Enrique Milanés León comments on the cultural integrity of the *Conjunto* thus: "At the center of Plaza del Carmen, for a while now, the gossips, robust black women sculpted by the distinguished ceramic artist and sculptor Martha Jiménez, insist on the recurring theme of their 'conversation': " 'we're the Cultural Patrimony of Humanity,' says one to the next, in a language that resembles a poem by our illustrious neighbor, Nicolás Guillén" (*Granma* 8, my translation).

In many of her works Jiménez engages the concept of the carnivalesque as defined by Mikhail Bakhtin with all of its possibilities of oppositional contestation. Her strongest application of the concept of carnival as an event that subverts official doctrines in favor of a celebration of popular culture takes place in the realm of gender, with the feminine figure taking its rightful place in the public arena, no longer being ostracized by patriarchal restrictions of what is proper. For the purpose of my analysis, I turn to Graham Pechey who states that "carnival covers the whole nexus linking discourse with spectacle and gesture and with the signifying possibilities of bodies in space; carnival is (in short) the theatre of history: broadly popular in its context, if exceptional in its occasions" (51). The strength of Martha Jiménez's sculptural proposition lies in her daring to redefine Camagüey's public arena as the only woman ceramicist of note in a province where men have overwhelmed the artistic field. Time and again, by engaging the carnivalesque, she takes on patriarchal, colonial and European concepts of women's bodies and subverts them by infusing in them the vitality of carnival's laughter and irreverence. She is mindful of the city's colonial history and intent on recording the Special Period in all its theatrical significance. With the red clay of the region, she models human shapes of women whose substantial bodies are not afraid to engage in animated popular gestures, particularly during the 1990s economic crisis when the bulk of quotidian responsibilities fell on the backs of women.

The Special Period in Times of Peace and Civic Spaces

The Cuban sociologist Haroldo Dilla contends that when the Fidel Castro government allowed the flow of American dollars into the economy during the Special Period, it also created an inadvertent result, namely the opening of spaces in civil society. After the fall of the Soviet Union in 1991, Cuba lost its Soviet subsidies and consequently fell into a severe economic decline, particularly in the industrial and agricultural sectors. With severe oil shortages came mandatory rationing of electric and water use and the deterioration of public transportation. The population had to resort to riding Chinese bicycles for personal use and tricycles and horse drawn carriages for the delivery of goods. The government

turned to tourism and foreign capital from Canada, Spain, Mexico and Italy, and a double economy began to function, with outsiders having access to goods, services, and hotels with dollars, while Cuban citizens led a meager subsistence in the peso economy. Cubans began to seek dollars through prostitution, the black market, and recently, authorized small private enterprises. In the early nineties, the country experienced an exodus of technicians, artists, and intellectuals to countries like Spain, Mexico and the US (Susan Eckstein 607-622). According to Linda Howe, "With the advent of the Special Period, intellectuals still residing on the island audaciously began to explore the chasm that separated the seedy reality they inhabited from the ideal socialist island depicted in the government's propaganda" (3-4). Haroldo Dilla adds:

> Independent spaces for activities and debates that were unthinkable only a few years earlier appeared, either as a result of the opening to the market or simply as a result of the inability of the old ideological apparatuses to control the whims of thought. A civil society demanding its own space began to emerge in Cuba. ("Civil Society" 651)

In his comprehensive study of Fernando Pérez's film *Suite Habana* (2003), Elliott Young echoes Dilla's statement and applies it to the realm of the arts: "As Cuba opened itself to tourism and experimented with limited forms of capitalist investment and market mechanisms, strict controls over artistic expression also loosened" (34-5). Artists and filmmakers lost a large part of their government subsidies and were encouraged to raise their own funds through the sale of their art and to find international sponsors for their cinematic productions. According to Young, the most direct consequence of that economic shift allowed the arts to turn away from historical and sociological representations of Cuban reality, and concentrate on the more mundane everyday struggles of individual Cubans surviving the scarcity of the Special Period (28). In *Suite Habana,* Fernando Pérez follows the daily activities of several Havana residents of all ages in the context of their family and their experience of holding multiple jobs to make ends meet. In a film where few words are spoken and the sounds of the city predominate, Pérez has been able to shift the emphasis from images of the ruined city of Havana, so prevalent in Tomás Gutiérrez Alea's *Strawberry and Chocolate*, toward the depiction of the dignified, hopeful faces of citizens engaging in the task of survival (Young 38).

Elliott Young emphasizes that Fernando Pérez gives us a vision of Cuban reality that the outsider has difficulty encountering, with outsiders often concentrating almost exclusively on the ruined aspect of the city of Havana (35). Ana María Dopico defines this penchant of viewing only ruins as an archaeological instinct:

> Havana has become synonymous with the photograph in the last seven years, and the journey there seems to demand a photographic eye, an in-

> strumental lens, an archaeological instinct. The gaze of the lens in Havana has accompanied the eye of the market, reflecting the fashionable status and historical exceptionalism of the city as living ruin. (451)

Although there is no denying that the city of Havana, particularly, fell into extreme decay before the city historian Eusebio Leal began to reconstruct its colonial center in the 1990s for the benefit of the tourist industry (see Scarpaci, Segre and Coyula 335-345), visual depictions of the ruined city ignore the citizens who move in and out of those decaying buildings. In one of the recurring scenes in *Suite Habana*, Pérez concentrates on the family who rebuilds their house to improve living conditions. His lens sees the workers moving cement bags in and out of the building, sees the young student coming home for lunch to be served by her grandmother, and sees the older woman serving the workers the required cup of coffee after their meal. Pérez concentrates on the loving gestures between family members as they renovate their house. While in this particular scene the grandmother attends to the domestic chores, thus emphasizing a traditional role often filled by women in society, we also witness the granddaughter, quite concentrated on her homework, a sign that education will allow her to fill a professional role in her future. Men in the film also take on more domestic roles, such as the male doctor who must supplement his income by dressing as a clown and entertaining children at a birthday party. The most endearing portrait of the film is of a father cooking for his down-syndrome child, and teaching him to recognize the constellations in a particularly dark Cuban night. I consider Young's analysis of *Suite Habana* at length because it emphasizes a shift in the visual and cinematographic arts away from depicting the failures of the utopian dreams of Castro's revolution (Gutiérrez Alea) and toward the mundane, filmed by Pérez. In a like manner, Martha Jiménez molds humanity in the clay of the eastern part of the island in Camagüey to emphasize survival through dignified means.

Camagüey's Pottery Tradition

In the city of Camagüey, the painter-sculptor Martha Jiménez welcomed the opportunity to populate her city with sculptural figures and murals that address issues of national identity both in the past, and during a seemingly endless present when citizens faced extreme economic hardship in the early nineties. Camagüey, a city known for its ceramics, has a long tradition of creative potters, based on the colonial tradition of storing water for daily consumption during the province's extended droughts in large earthenware containers made of the region's red clay. One could say that the citizens of Camagüey, living in the sprawling dry plains of the island, have of necessity always prepared for long periods of adversity.

The tradition of storing and distributing water in clay jars of all shapes and sizes during times of scarcity has given birth to sculptures in the red clay that emphasize the rustic nature of pottery making. In his article "Venturas y

desventuras de la cerámica camagüeyana," Pavel Alejandro Barrios traces the development of the province's New Pottery movement, from its early onset in the 1960s to its full expression into the new millennium. According to Barrios, the full spectrum of pottery traditions in the city include the following manifestations: utilitarian ceramics; sculpted ceramics, including its monumental variety; artistic-folkloric ceramics; muralist ceramics; artistic-utilitarian ceramics, and installation ceramics (26).

The movement toward the formalized production of ceramics for artistic rather than utilitarian ends was marked by a series of symposia organized during the last four decades of the twentieth century. The first was celebrated in 1967 and encouraged the production of monumental ceramics (sizes measuring more than two meters in height or width). Ceramicists from the entire country attended, and discussions centered about the role of artistic ceramics in the social and public arena. A second symposium in 1971 also encouraged the production of sculptural ceramics within a social context. These considerations regarding the role of pottery in the public arena mirrored the trend in artistic expression toward a common public good that was driven by Fidel Castro's 1961 speech "Words to the Intellectuals," in which he expected total revolutionary commitment from all artistic producers. Castro's mandate led to a politicizing of culture and to severe cultural purges in the 1970s known as "the gray years." According to Linda S. Howe, writers such as Nancy Morejón and Miguel Barnet managed to negotiate their "personal aesthetics to the shifting policies of the revolutionary government's cultural institutions, with special emphasis on debates about aesthetics, cultural politics, and gender and racial issues" (9). By emphasizing the production of sculptural ceramics within a social context, Camagüey's artistic ceramicists strived to accommodate to the exigencies of the contemporary cultural demands. Martha Jiménez, in particular, turned her attention to the multiethic Cuban population, and to the changing role of women as they moved from the private, to the public sphere. Like Nancy Morejón, who during "the gray years" published critical essays about Nicolás Guillén, his ideas about *mestizaje*, and his attention to Afro-Cuban aesthetic forms, Martha Jiménez creates a sculptural ensemble depicting blacks, whites, and mulattos, all sharing the same urban spaces in a non-hierarchical manner.

Contemporary clay artists include Oscar Rodríguez Lasseria, Nazario Salazar, Miguel Báez (Borroto 40) who fashion extraordinary artistic pieces departing from utilitarian shapes, and Tomás Oliva, Pancho Antigua, Rafael Cuadrado, El Gallego Peláez, Humberto Carranza who create large scale sculptural pieces (Barrios 24-30). Nazario Salazar has turned utilitarian clay vessels into artistic objects in the last three decades. His "containers," as Salazar calls them, come alive as he represents the movement of sugar cane stalks in the wind or the imperceptible motion of buds as they turn into tulips and sunflowers (Exposición personal: *Movimiento*, 2008). Eduardo Albert Santos describes his ceramics thus:

> Sus vasijas . . . parecen erigirse en pleno movimiento ascendente; sugieren el erotismo y el barroquismo de nuestra naturaleza, de nuestro propio modo de andar y gesticular, de las formas específicas de nuestro sensual diálogo con el medio. (19)

His creation of an aesthetics that highlights the natural environment to describe the Cuban character, manages to negotiate a resolution between personal aesthetics and official cultural institutional demands. Like Salazar's "containers," the clay sculptures of Martha Jiménez "suggest the erotic and baroque nature of our natural surroundings, of our own way of walking and gesticulating." But unlike Salazar's work, which remains ensconced in interior spaces, Jiménez's work inhabits both inside (in the case of her small-scale works) and public civic spaces (in the case of her murals and sculptural installations). Her sculptural works favor the human figure, particularly that of every-day feminine figures. In order to confront gender stereotypes of her often sexually provocatively dressed feminine figures, Martha Jiménez engages an aesthetics laden with humor and sarcasm, so that her feminine figures perform an inversion of the stereotype, turning the "slut" into the proud working class woman who dons an attire proper to her domestic chores.

The Urban Scene in the Colonial Center of Camagüey

When the city desired to populate the Plaza del Carmen, one of its most important colonial plazas, with figurative sculptures in the late nineties, Jiménez won the bid to create the *Conjunto Escultórico* de la Plaza del Carmen, a sculptural ensemble representing Cuba's *mestizaje* as well as the citizens' resurrecting of colonial practice of water distribution to citizens, a practice that also reflect the water shortages of the Special Period. At the other end of her ensemble from the water carrier, sits a Spaniard reading the newspaper. Her symbolic sculpture of a kerosene lamp held by a young couple in the *Conjunto* reflect the practice of using such lamps in the 1990s to survive the *apagones*, the frequent loss of electricity as a consequence of extreme oil shortages in the island. At the center of her ensemble, three women from the service sector take a coffee break.

Before going on to introduce Martha Jiménez and her artistic contributions to the city of Camagüey, her work must be placed within a larger context of urban studies of Latin American cities. In her introduction to the collection of essays *City/Art: The Urban Scene in Latin America*, Rebecca E. Biron defines Latin America cities as centers that "bustle with the urgency of a perpetual present," yet "their physical grounding grants them special status as monuments and museums of history" (2). Founded by the Spanish and Portuguese colonizers, Latin American cities "were designed to replicate the Iberian urban model of the central plaza surrounded by administrative buildings, a church or cathedral, and elite residences" with the purpose of centralizing colonial power (13). According to her introduction, the essays in her edited collection argue "that urban arts

shape the imagined space of Latin American cities by also structuring real, lived urban space" (23). The term "urban arts" refers to "creative urban planning as well as both staged and impromptu performances of the ever-evolving survival strategies employed by urban inhabitants" (23).

Placed within the context of Cuban cities responding to the economic crisis of the Special Period, urban planning turned to showcasing the status of their colonial centers "as monuments and museums of history" (Biron 2) for the benefit of a tourist industry that would infuse international hard currency into the country's ailing economy. Although the city of Havana received the bulk of the attention during the late 1990s and beyond, other provincial capitals, such as Camagüey, also began to refashion their historical centers. Tourists flock to the province of Camagüey to explore its pristine barrier reefs, particularly its extensive archipelagos, Los Jardines de la Reina to the south, and Los Jardines del Rey, to the north, then, linger in the narrow streets and colonial plazas of the city. Camagüey, Cuba's third largest city, was founded in 1514 by the Spanish, with the name of Santa María del Puerto Príncipe (see Gómez Consuegra, C. Lourdes). Its city planners anticipated the city's celebration of its 500th anniversary in 2014 by making a pedestrian mall of the main commercial street ending in the Maceo Plaza (see Marcos Tamames Henderson and Martha Hurtado Cardoso). Two hotels now occupy 19th century buildings in the Plaza del Gayo or Plaza de la Solidaridad, where La Soledad, the city's oldest 17th century church resides. The City Historian has drawn a multi-year plan (2007-2030) for the restoration of the colonial city, declared a UNESCO Heritage Site in 2005. There are tentative plans to erect a statue of the city's most famous former inhabitant, Gertrudis Gómez de Avellaneda, 19th century poet and anti-slavery novelist, as well plans to highlight the artistic works of current city artists throughout the city (I am indebted to Martha Jiménez for providing me with this information in 2012). The city has commissioned Martha Jiiménez to produce a two-meter sculpture of a voyeur viewing the globe from the top of a colonial house in the Hostal Santa María in the Plaza del Gallo, a tall sculpture of an old-fashioned sewing machine under which passersby may walk in the Plazoleta de Martí, and three bronze figures of monks that will inhabit the interior patio of the Hotel San Juan de Dios. In this manner, urban planners look to mine the riches of a colonial past, while also "structuring real, lived urban spaces" (Biron 23), where present day citizens benefit from urban renewal rather than being displaced by it.

In his essay "Modelos del desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?," George Yúdice questions whether urban revitalization with the purpose of attracting cultural tourism doesn't favor structural improvement over the interests of the poor populations who inhabit colonial spaces and are displaced or marginalized lest they represent an eyesore in the newly created urban scenes. These "creative cities" tend to favor local private enterprise in alliance with international capital at the expense of their populations. To counteract this tendency, Yúdice cites the example of the city of Bogotá where the government of Antanas Mockus, 1995-1997, created the Program for Civic

Culture concentrating on the coordination of private and public actions to generate a sense of ownership and appropriation of the city (6). In this essay I will argue that through her mural, public sculpture and smaller scale ceramic figures, Martha Jiménez "generates a sense of ownership" of the city by staging "performances of the ever-evolving survival strategies employed by urban inhabitants" (Biron 23), particular to the city of Camagüey during Cuba's Special Period.

Martha Jiménez and her Performances of Civic Survival Strategies

This section of the paper presents how Martha Jiménez's art, representing the nation's hybrid culture, inhabits the public sphere in the eastern Cuban city of Camagüey with human-scale groupings in the Plaza del Carmen. The essay goes on to highlight her participation in the project of multiple ceramic murals in the city, and finally broaches the symbolic nature of several of her small sculptures to represent the role of women in the Special Period. After showcasing her sculptural grouping in La Plaza del Carmen, *Conjunto Escultórico de la Plaza del Carmen* (2002), my analysis will proceed by concentrating on her mural from the *Serie de Ascención* (2004), a ceramic work representing two bike-riders who are about to float up in space, free from the weight of the heavy Chinese-made bicycles that most Cubans use for transportation to get to work. Her series *Mujer Colmena* addresses female prostitution, the *Serie Candil* represents women as the source of light in a period of darkness. Finally, her shopping bag series, *Serie Cuarta Parte del Cuerpo*, depicts daily life in which human beings are trapped in her highly stylized ceramic bags as they attend to the need of feeding their families.

To honor Cuba's *mestizaje*, defined as the integration of Spanish and African heritage on the island, Martha Jiménez populated the Plaza del Carmen with a series of figures cast in hard clay and painted in black, including a couple sitting on a bench, three gossiping women each seated in a *taburete*, a Spanish-style straight leather chair; and two men, each at an extreme of the plaza, one seated on a bench and reading a newspaper, and the other pushing a small cart full of earthenware water jugs. Several oversized planters hold small palm trees. The sculptural ensemble occupies the plaza in front of the Church and Convento del Carmen. The church continues to function as such; the convent is now a museum of the history of the city. The façades of the houses around the square have been renovated by the city historian and painted in the bright colors of 19th century Cuban architecture.

At first sight, the group appears frozen in its representation of the different Cuban types. The water carrier is an Afro-Cuban man who appears to be distributing water to the households in a primordial era; seated on the bench reading the paper is the Spaniard, perhaps the only literate member of the group in Cuba's colonial past. The couple holding an oil lamp could very well be of hybrid origins, immersed in their idyllic encounter. Huddled around a circle, clearly talking loudly and drinking coffee are three scantily clad women wearing aprons who seem to be taking a break from their domestic labor. They sit on leather back chairs,

very common in the province of Camagüey, where the cattle industry was the main source of wealth since the 17th century. All three women wear short, tight skirts and blouses that are quite revealing. Their full-figures recall those of Peter Paul Rubens, with the marked difference that these women are firmly planted on the ground and in full possession of their sensuality. As opposed to the nude feminine figures produced by Rubens clearly for the enjoyment of the male gaze, Jiménez's feminine figures are in command of their eroticism in their gesturing and manner of dress and they seem quite absorbed in their communal bantering. In a conversation with Martha Jiménez about the gossips, she said that she relished sculpting these scantily clad women in front of a former convent. The artist's intent was thus to construct lively figures that would contrast with a now obsolete moral construction of femininity that would confine women inside the walls of a convent.

In Jiménez's analysis of the gesticulating, scantily clad-woman, she points to the inherent sexism in Cuban society that projects a negative moral connotation to women in the service sector. This sexist stereotype harkens back to colonial times when women slaves served the colonial household and became the object of sexual violence by the hand of the master, and were viewed as hypersexual beings impossible to resist. In Jiménez's depictions of women from the service sector, she points to a new society in which the class status of the service sector no longer equals moral depravity.

Unlike the two men and the couple who seem to be frozen in time, the three women are quite animated, as if caught in mid sentence. The most centrally located of the group holds a coffee cup in her right hand that seems about to spill its contents, the woman is so immersed in her conversation. Her left hand stands at the level of the face, open in the symbolic gesture of transmitting a bit of gossip to the other woman who leans forward to hear better. Because of the tilting cup and the gossiping gesture, the frozen figures appear to acquire a life of their own, and the entire sculptural complex can then be interpreted in the present, rather than in the past. Although the figure of "the gossips" may have been interpreted as pejorative in a society marked by class and gender differences, in revolutionary Cuba where the official news sources forbid dissent, the role of "the gossips" becomes central in distributing information not sanctioned by the government. Jiménez reinterprets women's so called mindless banter, effectively turning it into a liberating activity.

Based on a bit of information from a poster on the façade of the church, the sculptures of the men represent actual people in the city of Camagüey. In fact, the water carrier worked for the convent for many years and now appears in a photograph next to his own sculpture. The cart that he pushes bears the popular saying that "Si tomas agua de tinajón te quedas en Camagüey." During the Special Period, most of the infrastructure had broken down in the city, so that only the most recently constructed houses had running water. Water trucks started pumping water into water cisterns. The houses in the colonial sector of the city, which had huge colonial water containers in their interior patios, often

held water for themselves and their neighbors. For many in the city, water was received in buckets and in smaller earthenware jugs just like the ones the carrier pushes around. During the Special Period lights also went out often so oil lamps became a thing of the present. One could walk around the city during a black out and encounter people on their stoops holding oil lamps and visiting with friends. Without fans or air conditioners, sitting indoors became unbearable during the summer, so doors and windows were opened to let the night breezes flow.

Even though the figures occupy a public arena, they all represent domestic actions that usually take place in a private rather than in a public arena: drinking coffee and gossiping, transferring water for daily chores such as bathing, cooking, etc, reading the newspaper and courting a sweetheart. The figures also gather together people from different walks of life, including the intellectual, the working class laborer, the young lovers, and the women from the service sector.

With this sculptural ensemble, Martha Jiménez has been able to represent what she calls *lo nuestro*, in national and provincial terms. Because the symbol of the city is the earthenware jug, the tinajón, the water carrier invites all passersby to either remain in the city or to bring home a miniature clay jug in remembrance. This sculptural complex also speaks both of the colonial past when the Cuban population was defined through racial mixing, and, of the present of the Special Period, when in times of adversity, the people of the city of Camagüey responded with the vigor, perseverance and grace that according to Jiménez characterize the inhabitants of her city. In her book on contemporary public sculpture, Harriet F. Senie, speaks of "the expanded definition of sculpture in the later twentieth century from individual object to a complex that creates and defines a site" (39). With the *Conjunto Escultórico de la Plaza del Carmen*, Martha Jiménez has redefined a Spanish colonial plaza with its church, convent, and formerly privileged residences by welcoming into the space of the plaza all of its citizens, whether they be black, white, of mixed race, of the privileged class (the reader), of the working class (the gossips and water carrier) or of younger generations (the loving couple). Furthermore, with their scant attire and their animated chatter, the gossips add a carnivalesque note to the scene as they counterbalance the sobriety of the religious architectural buildings around them. Because the ensemble includes empty chairs and benches where people are invited to sit, rest, or engage in social banter, it encourages a sense of ownership of a civic space that was formerly defined as an open plaza where automobiles and bicycles traversed. Because the historian of the city (whose office is housed in this plaza) has reproduced posters with the sculptural ensemble for distribution throughout the city and for the consumption of tourists, the Plaza del Carmen and Martha Jiménez's public sculptural complex has come to be identified with the city itself. *Senderos* 5 (2006), the city journal published by the historian of Camagüey, includes a full-page photograph of Plaza del Carmen, prominently featuring Jiménez's ensemble. It describes the plaza as: "[la] arquitectura y el carácter sencillo y afable de sus moradores, convierten al lugar en un obsequio para los sentidos, en una típica evocación del Camagüey" (30). Originally cast in hard clay that was painted

in black and began to fade, the sculptural ensemble was recast in bronze in 2011, perhaps in anticipation of the city's 500th anniversary.

Like her sculptural ensemble, Jiménez's mural from the 2004 *Serie de Ascención*, ironically depicts bike-riders rising above their reality of scarce urban public transportation during the Special Period. The heavy Chinese-made bicycles imported by the thousands by the Cuban government to compensate for lack of gasoline to run city buses, became a burden for people riding to and from work, particularly in the heat of the semitropical island, so Martha Jiménez appropriately fashions a large mural to bicycle riders on the road that crosses the island from west to east, the Carretera Central. In the mural at the Parque Longitudinal, a harlequin couple appears floating off two wheels and a handlebar against a celestial background. The riders resemble circus acrobats. He wears green and black harlequin pants and is bare-chested, his red hair tied in dreadlocks ending in colorful beads. She wears an aqua halter dress with a flower-pattern in greens, whites and blacks. Her legs are covered with black stockings held up with a garter belt, uncovered because her dress is blown by the wind. She reaches out to him, her pinkish arm meeting his dark skinned one. This depiction of the encounter of the African and European races in Cuba represents a reversal of enforced miscegenation, which was the consequence of a white man raping his female slave during colonial times, and later a *mulata's* attempt at climbing the social ladder by marrying a white man (fictionalized by Cirilo Villaverde in his 19th century Cuban foundational novel, *Cecilia Valdés*). Although in present-day Cuban society, racist attitudes endure, particularly in the constitution of families across racial lines, with this mural, Martha Jiménez attempts to counteract such social resistance to intermarriage by suggesting that a white woman is capable of transcending racist stereotypes of the black man as a threat to the purity of the white race.

Jiménez has designed the mural with broken ceramic tiles, reminiscent of Antoni Gaudí's Parque Güell in Barcelona. Like Gaudí's park designs, Jiménez's is highly decorative and whimsical. At each side of the riders who occupy the center of the piece, are colorful renditions of the sun, the stars and pink clouds. The movement of the human bodies toward each other parallel that of the stars, placing them in a celestial realm, yet at the bottom of the mural stands the heavy bicycle. The bodies' ascension toward a kiss places love at the center of people's daily lives as they survive their heavy burden. The flight of the figures toward love recalls Marc Chagall's *Birthday* (1915) with two lovers floating off the floor, the man uplifted as he kisses her. The immensity of the figures occupying the back wall of a park with a large fountain also points to Michaelangelo's scene of the creation of man in the Sistine Chapel, with God the father reaching out to touch the finger of Adam so as to impart him life. In Jiménez's mural, however, there is no god-like flight toward creation, rather, she integrates the larger Michaelangelo gesture with that of Chagal's very human lightness of being propelled by the power of love in the birthday couple. Like in Chagall's *Peasant Life* (1925), in Jiménez's mural humans rise above their burdensome daily labor

through the power of the imagination, here signified by the harlequin Picasso-like figures.

While it would be difficult to ignore the reference to European masters in this piece, they must be placed in the context of Jiménez's carnivalesque playful restaging of European art's grand gestures. Even though the figures of the bike riders are larger than life, their circus-like appearance place them in the register of play, rather than in serious contemplation of the astral spheres they inhabit. In her essay "Re-Locating the Black Female Body," Ajuan Maria Mance defines play as "above all else, the recuperation of the prerogative and power to create and re-create meaning; it is rooted in the writer's reassertion of ownership, so that play becomes a way of reclaiming" (130). With this mural Martha Jiménez reclaims the grand gestures of European masters to describe the quotidian reality of riding heavy Chinese bicycles in the full heat of the Caribbean sun. Most importantly, the artist reinterprets the nation's historical pairing between a white European man and an African slave woman so that it's clear that the staging of the romantic encounter between a white woman and a black man privileges personal choice over historical determination. Finally, with this mural, Jiménez provides an alternative to the many revolutionary slogans that appear in billboards along the Carretera Central, giving actual riders a sense of ownership of their civic spaces as they see their lives reflected in a whimsical manner.

Martha Jiménez carries her harlequin theme over to the shopping bag series, *Serie Cuarta Parte del Cuerpo*, creating characters embedded into empty rudimentary red clay bags (60 X 45 cm). This series has been exhibited in Jiménez's one-woman shows, but individual pieces have been acquired by individual collectors. In the one, a female figure wearing a mask and seated on the side of the bag holds her arms above her chest in a gesture of patience and self-condolence. The mask symbolizes the depersonalizing task of standing in line for hours, waiting for daily food necessities, which often are out stock by the time the person arrives at the front of the line. In another shopping bag, Jiménez places a crowd of people sitting on the edge and falling into the cavity of the bag *Jaba Multitud*. Here one of the figures, a balding man, holds on to the edge of the bag as if drowning, his feet protruding from the inside. During the Special Period, older members of the population stood in day long lines while others in the family worked and attended school. The figures in this bag portray human beings in competition for few resources, as if parodying the depictions of Hieronymus Bosch in *Garden of Earthly Delights*.

Martha Jiménez employs humor and sarcasm to address the most nefarious consequence of the Cuban government's decision to develop tourism during the Special Period, prostitution. The subject of women's prostitution as a survival mechanism during the early 1990s has been thoroughly explored by fiction writers, an excellent example being Daína Chaviano's *El hombre, la hembra y el hambre* (Planeta 1998), a work which won the Azorín Prize in Spain for best novel (see Amalia L. Cabezas on the subject of prostitution in Cuba and the Dominican Republic). True to her desire to represent national themes through

material, quotidian objects, Jiménez takes a rusted oil lamp, removes the glass, and sculpts a squatting imp-like female figure with one hand on her hips, the other reaching for her sex. Her lips are puckered as if awaiting a kiss, her eyes closed as if immersed in the throes of desire. Woman's sexuality thus compensates for the lack of light in Cuban nights, as the island suffered scheduled electrical interruptions during the early 1990s. In a highly stylized piece called *For Sale* (63 X 25 cm., 1998), Jiménez places an odalisque-like figure on a platter, with a fork holding a sliced pomegranate on her thigh. At each end of the platter, stand small male figurines, the closest acts as a voyeur, the other, holds a slingshot aimed at the reclining nude. By presenting the male figures in a diminutive manner, Jiménez pokes fun at the little man who fashions himself as a David facing Goliath in the battle of the sexes. She recalls Goya's *Nude Maja* yet she displays the voluptuousness of the Caribbean woman, with large breasts and she is highly decorated with rings and necklaces. *For Sale* clearly accuses those in power of the debasement of women who feel the pressure of feeding their family by bartering their bodies. This sculpture won the Amelia Peláez 5th Biennial Prize for a Work in Ceramics (1998).

Contrary to these two works that critique the debasement of women, Martha Jiménez produces a *Serie Candil,* portraying women as the source of light that encourages survival during times of scarcity. In *Con Amor* (*Candil* 11) the artist constructs an oil lamp with a large handle out of red clay. In the place of a wick and flame there appears a hand holding wings. The body of the oil lamp (the cup) shows the face and bodice of a woman in flight (her hair is blown back) on one side, and her legs and feet extended on the other. The woman appears as a guide moving forward, much like a ship's figurehead, surviving darkness in a mythical gesture. In this piece in particular, Jiménez's refusal to glaze her red clay piece aligns her with the tradition of ceramic artists from Camagüey who have created an aesthetics firmly rooted on the Cuban soil. Yet her feminine figure soars, defiant above the quotidian gesture of lighting an oil lamp, as she personifies the forces of light and wind. With *Con Amor*, Jiménez equates woman with earth, wind and fire.

According to Cuban critic Luis Álvarez Álvarez, the feminine figure in Martha Jiménez "se atreve al juego difícil de hacer poesía y narración sin palabras." Here Álvarez aptly describes conceptual art, which reached its pinnacle during the 1980s, 1990s and beyond when artists such as Sandra Ramos, Carlos Estévez, Elsa Mora, Roberto Fabelo and others transformed the landscape of Cuban art. Cuban critic Gerardo Mosquera, describing the 1980s artistic generation states: "One important element is the weight of the conceptual. Even when a work is found at the opposite pole from conceptualism, it usually possesses discursive, analytical elements or a reflective dimension" ("The Infinite Island" 26). He goes on to explain:

Starting in the middle of the 1980s, an unusual phenomenon occurred in

> the visual arts—without stepping beyond its own province—when the work took on the role of assemblies as well as the totally controlled mass medias as it converted itself into a space for expressing problems of ordinary people. (27)

Subsequent to the 1980s, conceptual art "contained a profound cultural critique" (27). In the works analyzed here, Martha Jiménez stages ordinary events in people's lives during a particularly painful historical moment by focusing on the vitalizing force of laughter and the parodying aspect of the carnivalesque. Her theatre of history includes "performances of the ever-evolving survival strategies employed by urban inhabitants" (Biron 23). In doing so she transcends the restrictive mandates of colonial and revolutionary society that would prescribe a heroic mode to artistic endeavors. Clay figure by clay figure Martha Jiménez has found a way to open up critical spaces in Cuban civil society with her art, daring to present a "profound cultural critique" of the role of women in contemporary Cuba.

NOTES

1. This paper could not have been written without the generosity of Martha Jiménez who throughout the years has made her work easily available to me, during my multiple visits to Camagüey, and during our encounters at international conferences. She has granted permission for the printing of the images that accompany this article. I must also thank Nazario Salazar for providing me with catalogues from his ceramic shows, and finally, to Jaquelinne Caballero for helping me with my research, making available to me several journals showcasing the city's ceramic tradition and its urban renewal.

My appreciation also goes to Luis Álvarez Álvarez and Olga García Yero who made the manuscript of "La perenne luz" available to me before its publication in 2013.

IMAGE 1 (P. 94)

IMAGE 2 (P. 99)

IMAGE 3 (P. 98)

IMAGE 4 (P. 98)

Se pueden ver las imágenes en color en www.wku.edu/modernlanguages/ambitos/f2013/

IMAGE 5 (P. 99)

IMAGE 6 (P. 97)

IMAGE 7 (P. 99)

IMAGE 8 (P. 94)

WORKS CITED

Álvarez Álvarez, Luis. "Martha Jiménez: luz propia densamente carnal." *Antenas* 10 (May-August 2003): 43-46. Print.

Barrios, Pavel Alejandro. "Venturas y desventuras de la cerámica camagüeyana." *Antenas* 23 (January-April 2008): 24-30. Print.

Biron, Rebecca E. ed. *City/Art: The Urban Scene in Latin America*. Durham and London: Duke UP, 2009. Print.

Boroto Trujillo, María Antonia. "Juego y fiesta del barro." *Antenas* 10 (May-August 2003): 39-42. Print.

Cabezas, Amalia L. "Between Love and Money: Sex, Tourism, and Citizenship in Cuba and the Dominican Republic." *Signs* 29.4 (Summer 2004): 9877-1015. Web. 18 June 2012.

Dilla, Haroldo. "Civil Society." *The Cuba Reader: History, Culture, Politics.* Eds. Aviva Chomsky, Barry Carr and Pamela Maria Smorkaloff. Durham: Duke UP, 2003. 650-59. Print.

Dopico, Ana María. "Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba." *Neplanta* 3 (2002): 451-93. Web. 29 August 2012.

Eckstein, Susan. "From Communist Solidarity to Communist Solitary." *The Cuba Reader: History, Culture, Politics.* Eds. Chomsky, Aviva, Barry Carr and Pamela Maria Smorkaloff. Durham and London: Duke UP, 2003. 607-622. Print.

Gómez Consuegra, C. Lourdes. "Camaguey, Urbanismo y Arquitectura: Santa María del Puerto Príncipe, una excepción a la regla". *La luz perenne: La cultura en Puerto Príncipe (1514-1898).* Eds. Álvarez Álvarez, Luis, Olga García Yero and Elda Cento Gómez. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013. Print.

Howe, Linda S. *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists After the Revolution*. Madison: The U of Wisconsin P, 2004. Print.

Hurtado Cardoso, Martha. "La imagen renovada de la calle Maceo." *Senderos* 11 (July-Dec. 2011): 30-32. Print.

Jiménez, Martha Petrona. www:martha-jimenez.es. Web. 25 May 2013.

Jiménez, Martha. Personal Interview. 23 Feb. 2012.

Mange, Ajuan María. "Relocating the Black Female Subject: The Landscape of the Body in the Poems of Lucille Clifton." *Recovering the Black Female Body: Self-Representations by African American Women.* Eds. Michael Bennett and Vanessa D. Dickerson. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 2001. 123-140. Print.

Milanés León, Enrique. *Granma* 44.194. [Havana, Cuba] 14 August 2008:8. Print.

Mosquera, Gerardo. "The Infinite Island: Introduction to New Cuban Art." *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island*. New York: Arizona State University Art Museum and Delano Greenidge Editions, 1999. 23-29. Print.

Pechey, Graham. "On the borders of Bakhtin: dialogisation, decolonization." *Bakhtin and Cultural Theory. Eds. Ken Hirschkop and David Sheperd.* Manchester and New York: Manchester UP, 1989. 39-67. Print.

Pérez, Fernando, dir. *Suite Habana*. Havana: ICAIC/Wanda Films, 2003. Film.
Salazar, Nazario. *Exposición Personal: Movimientos.* Galería Fidelio Ponce de León. Feb. 2008. Print.
Santos, Eduardo Albert. "Nazario Salazar Martínez: Artista multifacético y camagüeyano eficaz." *Senderos* 11 (July-Dec. 2011): 15-23. Print.
Scarpaci, Joseph L., Roberto Segre & Mario Coyula. *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. Revised Edition. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 2002. Print.

Senderos 5 (July-Dec. 2006): 30. Print.
Senie, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*. New York: Oxford UP, 1992. Print.
Tamames Henderson, Marcos. "El paseo más auténtico del Camagüey." *Senderos* 11 (July-Dec. 2011): 9-14. Print.
Young, Elliott. "Between the Market and a Hard Place: Fernando Pérez's Suite Habana in a Post-utopian Cuba." *Cuban Studies* 38 (2007): 26-49. Print.
Yúdice, George. "Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?" *Alteridades* 18.36 (July-Dec. 2008). Web. 29 August, 2012.

Diálogos entre la oralidad y la escritura: Chus Pato, Olga Novo, Yolanda Castaño y la construcción de una tradición literaria escrita en gallego

María A. Rey López
Metropolitan State University of Denver

Con la publicación de *Cantares gallegos* (1863), Rosalía de Castro marca un hito en la historia de la lengua y literatura gallegas a la vez que se convierte en "la voz inaugural de la literatura gallega contemporánea" (González Fernández 99). La obra de esta escritora surge de un vacío literario, en ausencia de modelos en gallego inmediatos y sin una gramática normativa oficial de la lengua.[1] Como consecuencia, se podría emplear el término "huérfano" para referirse al gallego y explicar la fuerte influencia ejercida sobre él por el castellano. La misma Rosalía da cuenta de semejante encrucijada lingüística cuando explica en el Prólogo cómo se ve obligada a recurrir a la variante hablada del gallego de la zona donde habita: "Sin gramática nin regras de ningunha clas o lector atopará moitas veces faltas de ortografía, xiros que disoarán ós oídos dun purista; pro ó menos, e para disculpar en algo estes defectos, puxen o maior coidado en reprodusir o verdadeiro esprito do noso pobo, e penso que o conseguín en algo…" (20).[2]

María A. Rey-López es profesora de lengua y literatura española en Metropolitan State University of Denver, donde lleva impartiendo clases desde el 2001. Recibió la licenciatura en Filología Hispánica de la Universidad de Santiago de Compostela, y el doctorado en Literatura Comparada de la Universidad de Colorado en Boulder. Sus intereses académicos incluyen el Siglo de Oro español y la literatura gallega contemporánea, así como la investigación relacionada con la pedagogía y metodología pertinente al aprendizaje del español como segunda lengua.

Con todo, Rosalía se convierte en un clásico que trasciende las barreras de la literatura para alcanzar proporciones cuasi míticas y erigirse en todo un icono cultural. Rosalía es símbolo de Galicia, la madre, "a naiciña", "a santiña", conocida por la familiaridad del primer nombre por el que se la llama, una referencia cultural omnipresente para el pueblo gallego.[3] Sin embargo, como "madre" de una tradición literaria, o quizás debido a ello, Rosalía proyecta una sombra que amenaza a la construcción de una tradición literaria escrita en gallego. Así, por ejemplo, su último poemario, *En las orillas del Sar* (1884), su voz madura, la culminación de su trayectoria como escritora será compuesto en castellano. Además, la manera en que en su obra convergen oralidad y cultura escrita plantea fuertes desafíos desde un punto de vista literario. A través de sus poemas, Rosalía forjó una imagen artística bien definida de la región gallega, su gente y su cultura: un paisaje verde recorrido por ríos con el mar como telón de fondo, la lluvia como ingrediente obligado, "a morriña" como estado anímico natural, y un pueblo de gente humilde, sufrida, callada y trabajadora. De esta manera, con su obra se ha creado un factor, que aquí llamaremos "galleguidad", marca de identidad gallega, que se ha acabado imponiendo como criterio de evaluación e interpretación de otros textos y autores gallegos, en los cuales consciente o inconscientemente el horizonte de expectativas del lector busca tales elementos.

Tanto la lengua como el mencionado motivo de la "galleguidad" (íntimamente relacionado a la idea de oralidad y a la cultura oral) imponen unas limitaciones claras a la consolidación de una tradición escrita en Galicia ya que generaciones contemporáneas de poetas han entablado unas relaciones tensas, cuando no contradictorias, entre el legado rosaliano y la necesidad de liberarse de él para poder así crear una voz individual original y propia.

Para ilustrar esta situación el presente ensayo analizará el caso de tres poetas gallegas (Chus Pato, Olga Novo, y Yolanda Castaño), para dejar entrever el diálogo que entablan a través de sus versos tanto con Rosalía como con una cultura como la gallega con rastros inminentes de oralidad. El trabajo se centrará en una obra representativa de cada una de ellas: *Charenton* (2004) de Chus Pato, *A cousa vermella* (2004) de Olga Novo, y *O libro da egoísta* (2006) de Yolanda Castaño. La selección de estas voces femeninas se debe a diversos factores: la coexistencia de su actividad pública y literaria, o el hecho de que todas ellas compartan una formación similar ya que las tres han realizado estudios universitarios específicamente en el campo de las humanidades (Chus Pato estudió Geografía e Historia, mientras que Olga Novo es licenciada en Filología Gallega y Yolanda Castaño en Filología Hispánica). Estos factores de selección, que podrían caber bajo lo tangencial o anecdótico son vistos aquí como fundamentales porque estamos ante unas escritoras educadas en el ámbito de la literatura, lo que las separa drásticamente de cualquier tipo de literatura oral así como de los mecanismos del pensamiento pertinentes a tales culturas. De hecho, la intertextualidad quizás sea el elemento más destacado que todas ellas poseen en común, como prueba de que su producción poética implica una inmersión indudable en la literatura escrita y la escritura. Básicamente estas escritoras se sienten en deuda con Rosalía de

Castro, al mismo tiempo que buscan romper con este legado para poder encontrar su propia voz literaria que las aleje de la voz colectiva de todo un pueblo y de un estereotipado componente de "galleguidad". A pesar de estos intentos conscientes de ruptura, no siempre lo consiguen dejando sus versos intuir huellas de una oralidad, colectividad, y "galleguidad" que no hacen más que mostrar cómo la tradición literaria gallega está todavía en proceso de formación.

En su libro *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Walter Ong expone el significado del término hebreo "dabar" a la hora de desarrollar algunos aspectos de lo que denomina "psicodinámicas de la oralidad":

> Para cualquiera que tenga una idea de lo que son las palabras en una cultura oral primaria, o en una cultura no muy distante de la oralidad primaria, no resulta sorprendente que el término hebreo *dabar* signifique 'palabra' y 'suceso'. Malinowski ha comprobado que entre los pueblos 'primitivos' (orales) la lengua es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento. [...] Tampoco resulta asombroso que los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideren que las palabras poseen un gran poder. (39)

Es decir, las palabras son "acontecimientos, hechos". Precisamente es este concepto de "dabar" visto como palabra y acción el que constituye la piedra angular de *Charenton* (2004) libro de poemas de Chus Pato, nacida en Orense en 1955. Este libro, visto como la culminación de la trayectoria poética de dicha escritora, no es más que una máquina lingüística que genera no solo palabras sino también realidades. Bastaría con atender a la definición que aparece en la portada de su libro para entender este concepto:

> *Charenton* é un mecanismo de captura: flexibiliza as fronteiras entre o "real" (que non existe, e que si existe) e a ficción (que sempre existe) nunha dirección inversa ao habitual e a ficción tórnase realidad nos impactos do idioma. Charenton é tamén un fluído de fugas ou reflexión sobre fragmentos textuais e políticos do noso pasado e presente. Charenton inventa o que non coincide; concibe o poema como unha máquina lingüística de liberdade.[4]

Estamos, por lo tanto, ante palabras que se articulan simultáneamente como poder y acción. El poder de originar mundos, de nombrar por primera vez desde la nada conforman la verdadera aventura poética de Chus Pato, una aventura que aparece íntimamente ligada a un impulso oral, ya que adopta la función adánica de proveer a la realidad de nombres: "Los pueblos orales comúnmente consideran que los nombres (una clase de palabras) confieren poder sobre las cosas. [...] Primero que nada, los nombres efectivamente dan poder a los seres humanos sobre lo que están nominando" (Ong 39).

El deseo de esta poeta es empezar de cero aunque para conseguirlo tenga que huir de la comunicación, ya que el de Chus Pato es un universo escrito cuyo resultado es el hermetismo (Susana González lo denominará "hermetismo rupturista" (79). El producto será un texto posmoderno. Chus Pato rompe con los discursos impuestos y heredados (en su caso con la tradición oral y el modelo rosaliano) mientras experimenta con las fronteras entre distintos géneros literarios (su libro contiene prosa, verso y diálogos que lo aproximan al teatro). En *Charenton*, se advierte la ruptura de la sintaxis y gramática, la fragmentación y la técnica de collage; se trata de una colección poética pero al mismo tiempo de un diccionario, un manifiesto político, y una declaración feminista. De esta forma, su libro ilustra la imposibilidad de componer un discurso lógicamente articulado, que al final acaba mostrándose como un texto esquizofrénico. *Charenton* muestra el esfuerzo por parte de la poeta de definir la lengua escrita y sus cualidades, y más concretamente su necesidad de explorar la oposición entre lenguaje privado /interior (palabra escrita) vs. lenguaje social/colectivo (palabra oral), como se aprecia en los siguientes versos:

*
unha voz interna, escoitamos esa voz particular; agardamos
ordes, agardamos instruccións desa voz interior

pero unha voz adentrada componse de todos os textos
escritos, lidos por eses ollos-voz, de todo o que levamos
falado, de todo o que non é verbal (audíbel)

agardamos ordes, é así cómo escribimos? […]

**
alguén máis ca min podería sentir esta dor?
é privada a linguaxe na que expresamos os nosos sentimentos?
é privada a lingua na que escribo? […] (55)[5]

Con todo y a pesar de este cuestionamiento, se percibe cierta añoranza (o una sutil envidia) por una tradición oral en la cual Chus Pato ya no se siente ni a gusto ni cómoda:

cando afirmo

"eles, os meus antepasad@s tiveron casa (idioma, territorio)
souberon as voces para significar calquera/todo accidente
na topografía"
e sosteño
"eu non ocupo a terra igual que os meus antepasados, non

coñezo os nomes (idioma-territorio) non son un bosque,
unha árbore, un cultivo" [...] (14)[6]

La oralidad pertenece al pasado, forma parte de una edad dorada ida para siempre, una especie de paraíso perdido:

CLOTO: Orfeo, era poeta?
LAQUESIS: si, pero non sabía escribir, era un poeta oral
(o paraíso, ese lugar de poetas ágrafos) (73)[7]

La oralidad se confunde en estos versos con una dimensión socio-política[8] ya que la escritora es consciente de ser forjadora de una tradición literaria escrita en lengua gallega. Al sentir la ausencia de tal tradición, la poeta no se limita a revivir una vieja tradición que se ha visto truncada sino que emprende la proteica tarea de fabricar una tradición totalmente nueva desligada del pasado:

o meu traballo versa sobre
a lingua de orixe ou sobre a lingua de orixe perdida
o territorio ou a ausencia de territorio
a historia ou a construción posíbel da historia
a identidade ou unha identidade imposíbel
a estructura de clases e os segmentos de clase
o consciente e o inconsciente [...] (123)[9]

Rosalía ha dejado de ser un modelo válido para Chus Pato pues los escritos rosalianos han sido asimilados, institucionalizados por la cultura oficial, travestidos, y consecuentemente sus versos ya no pueden ser vistos como vehículo de una voz femenina:

[...] **MANADA**
pois todo texto fundacional-político (non se interprete fundacional como texto sobre a orixe) de autoría feminina é
inmediatamente vir-ado a varón ou barbas que lle saen
e terán que lle saír a Rosalía [...] (94)[10]

Por esta razón, Chus Pato precisa construir una máquina lingüística, *Charenton*, la cual no se inserte en ningún discurso, historia, espacio ni tiempo, y que sobrepase las limitaciones sexuales para poder así desdoblar una libertad hermafrodita. Semejante misión no la puede realizar en castellano, solo la lengua gallega resulta legítima, pasando así a ocupar un lugar estelar en el panorama literario gallego actual, como claramente expone la escritora y crítica María do Cebreiro: "La autora ha inaugurado y presidido una línea poética de resonancias míticas en la que conviven vigorosamente el deseo de innovación expresiva, la preocupación política y la conciencia de género" (227).

Sin embargo, habría que matizar que su uso del gallego no responde estrictamente a razones políticas o ideológicas, sino más bien a la promesa, al potencial y a la capacidad de supervivencia que acarrea el escribir en esta lengua. En una entrevista reciente realizada por Hasier Larretxea con motivo del Día del Libro, la escritora reflexiona sobre todos estos temas afirmando:

> El poema dice lo que puede existir y aún no ha nacido, lo que ya es pasado y se esfuerza por su vida que ya es póstuma, imposibilidad de morir, entonces un ángel viene desde ese futuro y cruza la mirada con otro que llega desde lo que ya no es y fue y en ese cruce y durante un instante, que es el mínimo y el máximo que un pensamiento o un sensible puede soportar se vive un presente una vida precaria como toda vida y brota una palabra que reclama ese futuro y en ella vibra lo que ya no es y es entonces como un poema construye lo inexistente y lo ofrenda para ese instante que es un don y un presente en el lenguaje.

En el caso de Olga Novo, su uso del gallego es un asunto de reivindicación nacional además de un medio literario o de autobúsqueda. Esta poeta, nacida en Vilarmao (Pobra do Brollón) en 1975, es miembro del grupo que se conoce como "as poetas da vangarda",[11] "xeneración dos noventa", o "escritoras do Milenio". El estudioso Xavier Frías Conde combina todas estas ideas al establecer la categoría literaria de "Poesía vanguardista femenina gallega del fin del Milenio" (198). Para esta joven escritora, Galicia solo es concebible en gallego y el gallego es la única lengua que ha usado en sus escritos. En sus versos, se articula de nuevo el deseo adánico de nombrar así como de comprender el presente volviendo a los orígenes. En su caso, este anhelo se consigue de dos maneras, a través de la sexualidad y a través de la referencia poética recurrente a su historia familiar o a sus antepasados.

En lo que se refiere al primer punto, la sexualidad, sus poemas encierran un erotismo y sensualidad descarnados que parecen rozar lo instintivo o primitivo. La misma escritora reconoce esta obsesión personal en el libro *A cousa vermella* (2004), donde la sexualidad, el acto de escribir y el cuerpo femenino resultan inseparables, como lo demuestran los versos del poema "Extáticas":

> [...] si
> son tan obscena porque escribo por ti e por instinto.
> son lasciva acaso porque fago pontes de cordón umbilical
> acaso porque levo en carne viva un a un tódolos versos
> porque me doen máis co sal cristalizado nos músculos vulvares [...] (91-2)[12]

Una vez que se ha llevado a cabo la identificación entre el yo poético y su poesía, surge la urgencia de poner nombre a la experiencia. No es más que la función adánica inherente a las culturas orales, o con una huella oral fuertemente marcada, la necesidad de nombrar el universo o de crear un lenguaje capaz de

originar un nuevo mundo. "Estou aprendendo a ladrar" (78) nos dirá Olga Novo convirtiendo esta necesidad en materia poética. Es un aprendizaje personal que refleja al mismo tiempo el de toda la cultura gallega y que se ajusta a la característica de estar "cerca del mundo humano vital", la cual Walter Ong propone como definitoria de las culturas con marca oral:

> [...] las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata de los seres humanos. Una cultura caligráfica (de escritura) y, aún más, una cultura tipográfica (de impresión) pueden apartar y en cierto modo incluso desnaturalizar al hombre [...] (48)

Por eso, en *A cousa vermella*, la indagación de la palabra poética exacta está siempre provista de un contexto de acción humana. En el poema "29 DE XANEIRO DO 2002", la acción de "aprender a ladrar" se confunde con la tradición literaria extranjera, con el cuerpo femenino del yo poético, con su origen biológico (su madre), con un atavismo tanto genético (sus predecesores) como cultural, o bien con los animales y herramientas de trabajo del entorno vital de su pueblo. Confluencia de tradiciones que formalmente se expresan con el fracaso de la sintaxis y ortografía:

> 29 DE XANEIRO DO 2002
>
> querida mamá: estou aprendendo a ladrar.
>
> une saison en enfer. repite comigo une -saison-en-enfer.
>
> trinta xeracións de meu analfabetas eu
> estou aprendendo a ladrar.
> marcar un nunca territorio coa epiglote
> coma un cadelo coma un can de palleiro
> escadelearme ata volver en min en can entón pronuncio
> Walt Walt
> Walt Whitman mamá.
>
> estou aprendendo a ladrar.
> póñome de cu pró sol agárrome a unha aixada e
> tento imitar o son do cuco do cuco de cu pró sol entón
> a miña gorxa esprémese de dor
> e oulan coma nunca os futuros posibles que nos fan esbombar as veas
> coma una pota de leite na lareira. [...]

querida mamá: estou aprendendo a ladrar

Alguén me ve abríndome a queixada ata que a fendo e digo xa
xa ladro ou coma o can non non
coma Camille Claudel coma Camille Claudel coma Camille Claudel
coma Camille mamá no mármore
coma Camille
coma Walt Whitman Walter Benjamín vou mama
vou deica ti
vou eu vou
outa
outa
ouh... (78-79)[13]

De estos versos transpira el reconocimiento de la ausencia de una tradición literaria autóctona en la que poder integrarse, ausencia que se identifica con la reflexión personal de una saga familiar. Los poemas de Olga Novo carecen de sentido si no se tiene en cuenta que esta escritora proviene de una aldea del interior de Galicia, de una comunidad rural. Los versos dedicados a sus padres, a su hermano, a sus tíos y otros familiares, ilustran la necesidad de encontrar una justificación para el vacío literario que la escritora se propone romper:

A APERTA (oración de descanso para a tía Lola)
[...] lava roupa
de dezaseis irmáns
frega louza de dezaseis irmáns
ara un leiro de trinta e seis tataravós
deixa que a parta un lóstrego en mil anacos
para darse de comer ós pobres
coce unha e outra vez as miñas verbas con cachos de touciño
pela patacas e patacas para os meus versos e [...] (70)[14]

A la vez estos poemas dejan traslucir lo esencial que es para la voz poética el encontrar un interlocutor, aspecto que nos lleva de nuevo a las culturas orales y a la tensión que existe en estas escritoras entre oralidad y escritura. Recuérdese que Walter Ong define la presencia de un interlocutor como otra característica inherente a las culturas orales cuando explica: "Un interlocutor resulta virtualmente esencial: es difícil hablar con uno mismo durante horas sin interrupción. En una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación" (40).

Una vez que la voz poética se transforma en la divulgadora de la épica familiar, resulta razonable el que el yo poético trascienda a un yo colectivo. En el poema titulado "Vilarmao" (el nombre de la aldea de la escritora) dedicado a su

hermano, la voz poética se dirige inicialmente a una segunda persona ("Quizais non desexes volver se che asaen as pedras ós camiños" (83)/ "Quizás no desees volver si te salen las piedras a los caminos"), a la cual intenta explicarle lo difícil que le resulta el volver a su pueblo natal. Al final del poema, la segunda persona pasa a una primera persona, quien se autojustifica ante su hermano:

> quizais non desexe volver se me asaen as pedras ós camiños
> pero enténdeme ti
> é que eu levo toda unha aldea contra as cordas vocais
> para este canto. (85)[15]

Como consecuencia de este cambio de perspectiva, la poeta introduce en sus versos el elemento que podría entenderse como su mayor deuda con la cultura oral de la que proviene, la dimensión homeostática, la necesidad de contextualizar el significado, de enmarcarlo en un "aquí" y "ahora": "Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial, y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada" (52). La coherencia, el sentido de sus versos se adquiere al aproximar la palabra poética a un escenario vital y operativo; lo que posee sentido es lo que se puede ver, palpar, aquello con lo que se puede trabajar. Los momentos metapoéticos en Olga Novo presentan esa cualidad, el poema está hecho de la tierra, de la aldea, de las herramientas de trabajo, del alimento, tal y como lo indica el mundo creado en su poema "COSMOGONIA":

> [...] eu pai eu non teño corpo para un campo excesivo de herba retroñada
> nin para o chorro de auga que abres entre as penas.
> con qué inflexión de voz podo eu abrir un rego
> No medio dun campazo. [...]
>
> por ti aprendin a turrar por un poema como por un becerro
> cando se lle ven as patas [...] (53)[16]

En otro de sus poemas, "Gnose", la voz poética se sabe perdida e intenta buscar el camino en términos inminentemente prácticos relacionados con las labores del campo, como seguir el rastro que deja un tractor. Asimismo, la única sabiduría que impera en este ámbito es la de los conocimientos concretos que se refieren a la cría de animales:

> SEI que me perdín.
>
> e agora no medio do carreiro
> tento seguir o regueiro de estrume caendo do tractor:

o fedor grandioso que me viu nacer e alimenta esta visión
e as paredes desta casa.
pero cara ónde me oriento é un misterio. [...]

e hai que saber tamén se un animal sangra polo corno hai que saber

se metendo a man ata un tercio do bandullo dunha vaca ten cría
ou non a ten.
se un poema anda ó boi
cánto tempo tardará en xestar un xato rubio do país.
hai que sabelo. [...] (75)[17]

En conclusión, estos versos formulan de nuevo lo imprescindible que es para Olga Novo el poder traducir su experiencia literaria de escritora al mundo rural en el que se crio, lo que nos recuerda de nuevo los estudios de Walter Ong relacionados con la oralidad: "Las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencias situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital" (55). Por lo tanto, la sexualidad en sus poemas adquiere un nuevo significado al convertirse en su deseo de dar a luz a la palabra-verba que en lengua gallega pueda abarcar la totalidad de su realidad.

La formación de un "yo" universal, el erotismo, la sexualidad, y la escritura del cuerpo son elementos recurrentes en la poesía de la tercera y última de las poetas incluidas en este ensayo, Yolanda Castaño. Nacida en Santiago de Compostela en 1977, esta escritora es integrante, al igual que Olga Novo, del grupo de las "poetas da vangarda". Según las periodistas Ana Abelenda y Sandra Faginas, uno de los rasgos sobre los que descansa la unidad de este grupo literario de mujeres es su deseo de "consolidar una voz individual distinguible". [18] Como ya se ha visto anteriormente, en Olga Novo esta voz individual retorna atávicamente a la aldea donde nació. En Yolanda Castaño, esta voz individual es compulsivamente egocéntrica hasta el punto de fabricar un reino poético en el cual una Yolanda ficticia ejerce el papel de una especie de diosa. Precisamente uno de sus libros lleva por título *O libro da egoísta* (2003) dedicado en primer lugar "A miña vida" ("A mi vida") y en segundo lugar "ós que a poboan" ("a los que la pueblan"). Constituye este libro un mundo poético hermético donde la poesía, en el sentido más tradicional, alterna con cartas que la poeta se dirige a sí misma, con poemas dialogados (o pequeñas obras teatrales) y con reflexiones de un diario. En un libro anterior, *Vivimos no ciclo das Erofonías* (1998) (diario de su despertar sexual), Yolanda Castaño ya se había presentado como una especie de diosa adolescente de proporciones cuasi míticas que la llevaban a inventar la palabra "yolandalatría" como eje de un mundo y de una religión en la que se hacía llamar "a Cristiana":

Son a Cristiana.

Hoxe dicíanme que as cousas escuras son cousas terribles.
Tacho as liñas, pecho os libros, teño dereito a un exército.
Desexo mecelos, os nomes brutais que me dabas, mecelos de novo.
Xuntos deixamos caer as nosas diplomaturas co mundo.

Cándo calarán.
O meu nome é Cristiana. (47)[19]

Como demuestran estos versos, Yolanda Castaño es una escritora que pertenece a un mundo literario y habita la escritura. La oralidad desaparece de su producción poética igual que la preocupación por articular la palabra escrita en gallego desaparece de su obra. En este sentido, en un reportaje realizado por Abelenda y Faginas para el periódico regional *La Voz de Galicia*, Yolanda Castaño declara que su objetivo es distanciarse de la anticipada imagen de mujer gallega escritora, de la cual se espera que posea un perfil de "sindicato labriego" y orgullosamente manifiesta, hablando en nombre del grupo que el gallego es el lenguaje literario en el que han escogido escribir.[20] Yolanda Castaño es un perfecto ejemplo de la escritora profesional, por eso, lo que llama la atención es el hecho de que una vez que la tradición escrita se ha confirmado, esta poeta reinvierta el proceso, lanzándose desesperadamente a la búsqueda de la oralidad, gravitando hacia la palabra hablada.

Con esta suerte de contradicción, se llega a una segunda característica del "grupo da vangarda": la democratización de la poesía y su acercamiento a los lectores. De hecho muchas de estas escritoras son ávidas usuarias de la tecnología participando en las redes sociales o en la formación de blogs, grupos o páginas web, así como dirigiendo programas televisivos. La presentación de *O libro da egoísta* fue precisamente un vídeo donde la autora se encontraba perdida en un bosque, historia que se acompañaba de música y lectura de versos. Ya antes había grabado Yolanda Castaño un CD, *Endémica* (2000), en el cual la poeta cantaba y leía sus versos. A pesar de su total adherencia al mundo escrito, Yolanda Castaño es consciente del valor intrínseco a la poesía oral (valor que bien cifra su máxima: "mais vale un poema botado nunca taberna que esculpido nunca lápida"/ "más vale un poema tirado en una taberna que esculpido en una lápida"). La oralidad es fundamental para crear comunidades: "Puesto que, en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos" (Ong 77). Al respecto, Lupa Gómez, otra escritora integrante del mismo grupo ha indicado que los recitales y la lectura de poemas constituyen una parte necesaria de un proceso literario que se inicia con la escritura y finaliza con la transmisión oral.[21]

Como continuación de este fenómeno, hay que tener en cuenta que durante los años noventa, Galicia ha experimentado una explosión que se podría tildar de febril de recitales poéticos. Estas escritoras constituyen la versión moderna del "segrel" medieval, no del trovador ni del juglar, pero del "segrel", el trovador profesional que recibía remuneración por la representación de sus composiciones, una figura que coincidentemente pertenece a un momento originario de esplendor de la literatura gallega.

Quizás el hecho de desembocar en la oralidad no sea más que una consecuencia natural de ser gallegas inmersas en una cultura que muestra profundas huellas de oralidad. Y no se puede olvidar que Yolanda Castaño escribe en gallego porque este es el lenguaje literario que conscientemente ha escogido, lo que llevaría a plantearse de si el uso del gallego en esta escritora es una máscara, un gesto literario, el resultado natural de su bilingüismo, o su forma personal de enfrentarse a una tradición literaria en castellano pero traducida al gallego. Probablemente haya que recurrir a todos estos factores para poder explicar una situación tan compleja. Con todo, es revelador el que en *O libro da egoísta*, después de la dedicatoria, se incluya una breve cita de otra escritora gallega, Estíbaliz Espinosa, que reza: "Non en van o seu nome comeza por yo" ("No en vanos su nombre comienza por yo"). Por supuesto, se está refiriendo a la primera sílaba del nombre de Yolanda, pero "yo" es el pronombre personal de primera persona en castellano, no en gallego (que sería "eu").

Como conclusión de este breve repaso de tres voces femeninas gallegas, resulta innegable la existencia en la actualidad de una tradición literaria escrita en lengua gallega. A pesar de ello, es difícil afirmar que los dilemas planteados en la obra de Rosalía de Castro hayan sido completamente resueltos. En primer lugar, el que se refiere al lenguaje literario escogido, gallego vs. castellano: ¿es el uso del gallego un resultado natural de su condición de ser gallegas, una decisión política-nacionalista, se trata de una opción personal de afirmación de identidad, es una máscara literaria?[22] En segundo lugar, sigue estando presente el tema de la "galleguidad", la expectativa de encontrar un sentimiento o imagen colectiva de Galicia y su tierra en las obras escritas en gallego o por gallegos. En tercer lugar, la dicotomía de lírica vs. prosa, que conlleva cierta presunción de que la poesía es el género literario más adecuado a la lengua gallega, el cual se identifica con frecuencia a una voz femenina. Aunque, por supuesto, sea una dicotomía muy debatible hoy en día, también resulta significativo el hecho de que Galicia haya experimentado en los últimos años un auténtico "boom" de mujeres poetas como, por ejemplo, María do Cebreiro, Ana Romani, Lupe Gómez, Lucía Novas, Antía Otero, Rosa Enríquez, Estíbaliz Espinosa, Enma Cruceiro, Emma Pedreira, Lucía Aldao, Maite Dono, Olalla Cociña, Elvira Riveiro, por mencionar algunas.

Todavía es muy pronto para percibir cómo estas escritoras modelarán la escena literaria gallega y cómo seguirán entablando el complicado diálogo con la oralidad. Quizás, volviendo al estudio de Walter Ong, la cultura gallega sea una de esas culturas a caballo entre la oralidad y escritura reteniendo un "alto residuo de oralidad" aunque conozca, dependa y viva en la escritura. Esto último

no haría más que demostrar que la historia ni olvida ni perdona y que Galicia está hecha de oralidad a pesar de la lengua en la que se escriba, como parece intuir la misma Yolanda Castaño cuando abre uno de sus poemas con el siguiente verso: "A historia demóstranos que a memoria sempre castiga co seu fol impertinente" (la historia nos demuestra que la memoria siempre castiga con su fuelle" (2000 31).

NOTES

1. Recuérdese que desde la Edad Media, el gallego había prácticamente desaparecido como lengua literaria escrita. A grandes rasgos se suelen distinguir los siguientes periodos en el pasado de la lengua y literatura gallega: 1. "A Escola galego-portuguesa" (S. XIII-XV) cuando el gallego alcanza el estatus de lenguaje poético y se usa en la lírica de las cortes de Castilla, León, y Portugal. 2. El "Periodo del Gallego Medio" literariamente conocido como "Os Séculos Escuros" ya que el gallego está casi ausente del ámbito literario. 3. "Gallego Moderno" que se inicia literariamente con "O Rexurdimento", que en el S. XIX inicia la rehabilitación del gallego como lengua literaria (siendo Rosalía de Castro figura clave de este momento), tendencia que continuará durante el S. XX (a pesar del paréntesis o retroceso que supuso la Dictadura franquista para el avance de la lengua gallega) y el S. XXI. Para una información detallada sobre el tema, consúltese la historia de literatura gallega elaborada por Carlos Bernárdez, et alii, *Literatura galega. Século XX;* por AnxoTarrío, *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica;* por Dolores Vilavedra, *Historia da literatura galega* y por Varela Jácome, *Historia de la literatura gallega.*
2. "Sin gramática ni reglas de ninguna clase el lector encontrará muchas veces faltas de ortografía, giros que les sonarán mal a los oídos de un purista; pero al menos, y para disculpar en algo estos defectos, puse el mayor cuidado posible a la hora de reproducir el espíritu de nuestro pueblo y pienso que en cierta manera lo conseguí…" Traducción mía. A partir de ahora todas las traducciones del gallego serán mías, con ellas busco que al lector no familiarizado con el gallego se le facilite la lectura del artículo siendo las traducciones lo más fieles posibles al original y sin tener en cuenta criterios estéticos o de fluidez lingüística.
3. Rosalía de Castro se ha convertido en referencia cultural obligada en Galicia, como lo reflejan el gran número de restaurantes, cafeterías, hoteles, oficinas y otros servicios que llevan su nombre, o el hecho de que su rostro se encuentre en camisetas, tazas, tarjetas, o libretas. Rosalía es símbolo de libertad, y madre de la patria gallega, y su casa en Padrón una especie de santuario al que siguen volviendo emigrantes gallegos retornados.
4. "Charenton es un mecanismo de captura: flexibiliza las fronteras entre lo "real" (que no existe y que sí existe) y la ficción (que siempre existe) en una dirección inversa a lo habitual y la ficción se vuelve realidad en los impactos del idioma. Charenton es también un fluido de fugas o reflexión sobre fragmentos textuales y políticos de nuestro pasado y presente. Charenton inventa lo que no coincide; concibe el poema como una máquina lingüística de libertad".
5. Reproduzco en la versión original gallega, la forma y disposición tipográfica dispuesta por la autora en todos los poemas citados. "*/Una voz interna, escuchamos esa voz particular; aguardamos/órdenes, aguardamos instrucciones de esa voz interior/pero una voz internalizada se compone de todos los textos/escritos, leídos por esos ojos-voz, de todo lo que llevamos/hablado, de todo lo que no es verbal (audible)/aguardamos órdenes, ¿es así cómo escribimos? […]/**/¿alguien que no fuera yo podría sentir este dolor?/¿es privado el lenguaje en el que expresamos nuestros sentimientos?/¿es privado el lenguaje en el que escribo?"
6. "cuando afirmo/ 'ellos, mis antepasad@s tuvieron casa (idioma, territorio)/ supieron las voces para significar cualquier/todo accidente/ de la topografía'/ y sostengo/ 'yo no ocupo

la tierra igual que mis antepasados, no/ conozco los nombres (idioma-territorio) no soy un bosque,/ un árbol, un cultivo'".

7. "CLOTO: Orfeo, ¿era poeta?/ LAQUESIS: sí, pero no sabía escribir, era un poeta oral/ (el paraíso, ese lugar de poetas ágrafos)".

8. Significativos resultan los siguientes versos donde la voz poética se transforma en Moisés adoptando el papel de fundadora, líder de un nuevo pueblo, de una nueva tierra, de un nuevo idioma: "é certo que vostede desexa ser Moisés?/ -ben, o que si é verdade é que ante min ábrese a posibilidade/ de conducir ao meu pobo a través do Sinaí" (46) ("¿es cierto que usted desea ser Moisés?/ -bien, lo que sí es verdad es que ante mí se abre la posibilidad/ de conducir a mi pueblo a través del Sinaí").

9. "mi trabajo versa sobre/ la lengua de origen o sobre la lengua de origen perdida/ el territorio o la ausencia de territorio/ la historia o la construcción posible de la historia/ la identidad o una identidad imposible/ la estructura de clases y los segmentos de clase/ lo consciente y lo inconsciente".

10. "MANADA/ pues todo texto fundacional-político (no se interprete fundacional como texto sobre los orígenes) de autoría femenina es inmediatamente convertido en varón o barbas que le salen y tendrán que salirle a Rosalía".

11. En el artículo de Ana Abelenda y Sandra Faginas, "As poetas da vangarda", aparecido en *La Voz de Galicia* (8 de septiembre, 2006) no se entrevista a Olga Novo, pero se hace una mención, como ausente, a esta poeta en la parte final del reportaje.

12. "sí/ soy tan obscena porque escribo por ti y por instinto./ soy lasciva acaso porque hago puentes de cordón umbilical/ acaso porque llevo en carne viva uno a uno todos los versos/ porque me duelen más que sal cristalizada en los músculos vulvares".

13. "29 DE ENERO DE 2002./ querida mamá: estoy aprendiendo a ladrar./ une saison en enfer. repite conmigo une-saison-en-enfer./ treinta generaciones mías analfabetas yo/ estoy aprendiendo a ladrar./ marcar un nunca territorio con la epiglotis/ como un perro pequeño como un perro sin raza/ emperrarme hasta volver en mí en can entonces pronuncio/ Walt Walt/ Walt Whitman mamá./ estoy aprendiendo a ladrar./ me pongo de culo al sol me agarro a una azada e/ intento imitar el sonido del cuco del cuco de culo al sol entonces/ mi garganta se exprime de dolor/ y aúllan como nunca los futuros posibles que nos hacen/ bombear las venas/ como un cazo de leche en el lar/ [...]/querida mamá: estoy aprendiendo a ladrar./ Alguien me ve abriéndome la quijada hasta hendirla y digo ya/ ya ladro o como el perro no no/ como Camille Claudel como Camille Claudel como Camille/ Claudel/ como Camille mamá en el mármol/ como Camille/ como Walt Whitman Walter Benjamin voy mamá/ voy / voy hacia ti/ voy yo voy/ alta/ alta/ ouh...".

14. "EL ABRAZO (oración de descanso para la tía Lola)/ [...]/ lava la ropa/ de dieciséis hermanos/ friega la loza de dieciséis hermanos/ ara una finca de treinta y seis tatarabuelos/ deja que la parta un rayo en mil trozos/ para darse de comer a los pobres/ cuece una y otra vez mis palabras con cachos de tocino/ pela patatas y patatas par mis versos y [...]".

15. "quizás no desee volver si me salen las piedras a los caminos/ pero entiéndeme tú/ es que yo llevo toda una aldea contra las cuerdas vocales/ para este canto".

16. "yo padre yo no tengo cuerpo para un campo excesivo de/ hierba retoñada/ ni para el chorro de agua que abres entre las peñas/ con qué inflexión de voz puedo yo abrir un canal de riego/ en el medio de un campazo./ por ti aprendí a tirar de un poema como de un/ becerro/ cuando se le ven las patas".

17. "Sé que me perdí/ y ahora en el medio del sendero/ intento seguir el reguero de estiércol cayendo del tractor:/ el hedor grandioso que me vio nacer y alimenta esta visión/ y las paredes de esta casa./ pero hacia donde me oriento es un misterio./ [...]/ y hay que saber también si un animal sangra por el cuerno hay/ que saber/ si metiendo la mano hasta un tercio del bandullo de una vaca/ tiene cría/ o no la tiene. Si un poema anda al buey/ cuánto tiempo tardará en gestar un ternero rubio del país./ Hay que saberlo".

18. Todas las referencias y citas que se dan a continuación sobre este grupo provienen del reportaje de Ana Abelenda y Sandra Faginas, "As poetas da vangarda" aparecido en *La Voz de Galicia* (8 de septiembre, 2006). El texto aparece reproducido por el Centro de documentación da AELG (Asociación de Escritores e Escritoras en Lingua Galega) y está disponible

en el siguiente enlace: http://www.aelg.org/Centrodoc/GetParatextById.do;jsessionid=0CF3DE03077FC23010E3A6F501A17A30?id=paratext932. Un comentario y resumen del artículo realizado por Alfredo Ferreiro, con interesantes contribuciones en los comentarios por parte de la poeta Estíbaliz Espinosa, se encuentra en http://olevantadordeminas.blogaliza.org/2006/09/14/as-poetisas-da-vangarda/?postcomment=true.

19. "Soy la Cristiana/ Hoy me decían que las cosas oscuras son cosas terribles./ Tacho las líneas, cierro los libros, tengo derecho a un ejército./ Deseo mecerlos, los nombres brutales que me dabas, mecerlos de/ nuevo./ Juntos dejamos caer nuestras diplomaturas con el mundo./ Cuándo callarán./ Mi nombre es Cristiana".
20. Véase nota 18.
21. Véase nota 19.

OBRAS CITADAS

Abelenda, Ana, y Sandra Faginas. "As poetas da vangarda". *La Voz de Galicia.* Santiago de Compostela, 8 de septiembre, 2006. www.aelg.org/Centrodoc/GetParatextById.do;jsessionid=0CF3DE03077FC23010E3A6F501A17A30?id=paratext932. Web.

Bernárdez, Carlos L. et al. *Literatura galega. Século XX.* Vigo: A Nosa Terra, 2001. Print.

Castaño, Yolanda. *O libro da egoísta. 2003*. Vigo: Editorial Galaxia, 2004. Print.

---. *Vivimos no ciclo das erofanías. Edénica.* A Coruña: Edicións Espiral Maior Poesía, 2000. Print.

Castro, Rosalía de. *Poesías*. Vigo: Edicións do Patronato Rosalía de Castro. Artes Gráficas Galicia, 1982. Print.

Ferreiro, Alfredo. "As poetisas da vangarda". *Blog O levantador de minas*. Source. olevantadordeminas.blogaliza.org/2006/09/14/as-poetisas-da-vangarda/?postcomment=true. Web.

Frías Conde, Xavier. "La poesía gallega de vanguardia: hoy más que nunca en las manos de las mujeres". *Actas Poesía última 2006*. Cádiz: Fundación Rafael Alberti, 2006: 196-204. Print. Reedición en poesiagalega.org. www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/823.vangarda/?postcomment=true. Web.

González Fernández, Helena (2009). "La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro". *Lectora: revista de dones i textualitat*. Universitat de Barcelona, 15 (2009): 99-115. Web.

González, Susana. "Chus Pato o el hermetismo rupturista". *Madrygal*. Vol. 5 (2002):73-80. Print.

Larretxea, Hasier. "Chus Pato: 'Lo contemporáneo vive en las fronteras". *Entrevista en Koult. Revista de actualidad cultural,* 23 de abril 2013. www.koult.es/2013/04/chus-pato-lo-contemporaneo-vive-en-las-fronteras. Web.

Novo, Olga. *A cousa vermella*. Vigo: Edicións Espiral Maior Poesía, 2004. Print.

Ong, Walter J. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Print.

Pato, Chus. *Charenton*. Vigo: Edicións Xeráis de Galicia, 2004. Print.

Rábade Villar, María do Cebreiro. "Chus Pato: m-Talá, Vigo, Xerais, 2000". *Lectora: revista de dones i textualitat*. Universitat de Barcelona, Núm. 7 (2001): pp. 227-228. Web.

Tarrío, Anxo. Literatura galega. *Aportacións a unha historia crítica.* Vigo: Xerais, 1994. Print.

Varela Jácome, Benito. *Historia de la literatura gallega.* Santiago de Compostela: Porto y Cía. Editores, 1951. Print.

Vilavedra, Dolores. *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia, 1999. Print.

Decapitaciones poderosas: "para-espacios" surrealistas y poder de gestión feminista

Carla Manzoni
University of Minnesota

The Laugh of Medusa, de Hélène Cixous, constituye la revisión feminista del enunciado freudiano que equipara la decapitación mítica a la castración femenina. Denunciando la práctica hegemónica para coartar la formación subjetiva de la mujer, este texto se erige como el punto de partida de un importante corpus feminista que analiza la relación entre la decapitación y el poder de gestión de la mujer. Es así que la intelectual pide a las mujeres hacer el intento de entrar en el orden simbólico desde lo personal y lo colectivo. Insistiendo que "woman must write woman" (Cixous 887), Cixous propone escribir como acto individual para que se produzca así la recuperación del cuerpo y, como gesto colectivo, para hacer uso de la oportunidad de finalmente ser representada.

Carla Manzoni es estudiante de Doctorado en la Universidad de Minnesota. Obtuvo una maestría en Literatura, Cultura y Lingüística Luso-Española de la misma universidad en 2010 y tiene estudios previos en Relaciones Públicas en la Universidad Argentina de la Empresa y gestión de la Comunicación en la Universidad Austral (maestría con tesis pendiente). Ha trabajado en el ámbito audiovisual como productora de TV, en festivales y distribución de cine, colaborando para medios escritos. Sus proyectos han ganado competitivas becas como Harold Leonard Memorial Fellowship in Film Studies (2011-2012) y Compton International Fellowship (2012-2013). En 2013 ha publicado su artículo "Buenos Aires / Zobeide: las mujeres en el cine de Kohon (1950-1961) en *Letras Femeninas* así como una reseña de libro en *Historical Journal of Film, Radio and Television.*

El tiempo ha pasado, y varias de las expectativas de Cixous pueden considerarse cumplidas por el cine argentino contemporáneo. Se puede hablar hoy de una "escritura" cinematográfica para mujeres hecha por mujeres, embebida de una tradición que incluye a mujeres, sobre todo teniendo en cuenta que las influencias indudables de la renovación cinematográfica argentina de fin de milenio, Nuevo Cine Argentino (NCA), son dos mujeres, María Luisa Bemberg y Lita Stantic . La primera con una decena de films entre 1971 y 1997 y la segunda como directora y productora desde 1972, y cuya injerencia más adelante presupone en sí misma uno de los motores más poderosos que hace que el fenómeno del NCA se produzca en Argentina. Como resultado de esto, podría señalarse la representatividad de género en las producciones post-1995, ya que, por ejemplo, de acuerdo a María Eugenia Miranda en el 2005 el 21% de las películas argentinas estrenadas en el país fueron hechas por mujeres. Este número representa un cambio radical ya que el relevo de cineastas argentinos editado por Jorge Abel Martín en 1987 contempla sólo seis mujeres en ciento setenta y siete realizadores, lo que representa un pobrísimo 3% de mujeres en el quehacer cinematográfico local.

Sin embargo, el mero hecho de que una mujer escriba, no significa que el resultado sea una prosa de mujer que representa su situación como tal. Cixous detalla esto recalcando la influencia del discurso hegemónico masculino en la producción escrituraria de la mujer. Por ello es habitual encontrar trabajos realizados por mujeres que tanto oscurecen la situación de género o reproducen la representación clásica (típicamente como sensitiva, intuitiva, soñadora) no sólo porque el discurso del hombre ha hecho que las mujeres fueran sus propias enemigas, tomando las palabras de la intelectual, sino porque la escritura en sí ha perpetuado la represión de la mujer.

Dado esto, la escritura de la mujer siempre ha funcionado dentro del discurso del hombre, motivo por el cual tanto Cixous como Teresa De Lauretis proponen la redefinición de los códigos en función de llevar a cabo una estrategia discursiva que aspire a la representación de la mujer. Aunque de Lauretis reconoce que quien define el código o contexto es quien tiene el poder, ella también sugiere que esto no debería excluir al interlocutor de ejercer la potestad de resistir. Es decir que aquel que acepta los códigos o contextos impuestos por el poder (no sólo los mandatos, sino la tradición y costumbres) es quien abdica la posibilidad de redefinirlos.

El modo sugerido por ambas pensadoras para resistir es posicionarse fuera del discurso hegemónico, desde dentro, dislocándose (en el sentido de "displace") escribiendo o leyendo "against the grain" (De Lauretis 8). En este sentido, Cixous insiste: "it is time to dislocate this ´within´ to explode it, turn it around, and seize it; to make it hers, containing it, taking it in her own mouth, biting that tongue with her very own teeth to invent for herself a language to get inside of"(Cixous 887).

Así como las estrategias de lectura y escritura funcionan como resistencia cultural, también la misma reformulación de la decapitación puede ser otra

estrategia discursiva de resistencia. Reflexionando sobre esto me pregunto ¿puede pensarse la decapitación como un intento de conferirle a la mujer poder de gestión? ¿es posible que un auto-degollamiento permita a la mujer tener "un cuarto propio" (tomando las ideas de Virginia Woolf, referencia recurrente del análisis de De Lauretis)?

Este ensayo propone relacionar la decapitación con el trabajo de Lucrecia Martel posterior a 2008. Particularmente, me concentro en la película *La mujer sin cabeza* (2008), puesta en diálogo con lo posterior —constituido por tres cortometrajes de 2010 y 2011 pertenecientes a diferentes subgéneros. De este modo, el largometraje de ficción se mixtura con *Pescados* (2010), un video de trance para Notodofilmfest, festival de cortometrajes en línea; *Nueva Argyrópolis* (2010), ficción que participa de la convocatoria oficial por el bicentenario de la Republica Argentina y, finalmente, *Muta* (2011), un film publicitario realizado para la firma Miu Miu. El diálogo que establezco entre estos cuatro audiovisuales multi-formes se inspira en las la teoría de *collage* e ideas de *Cine expandido* (1970) de Gene Youngblood, las cuales relacionan el video, el cine y las computadoras y analizan la estética audiovisual desde la no-narratividad.

Con esto sugiero que Martel abre el juego a múltiples modalidades audiovisuales en un ensamblaje de fragmentos que —en diálogo— parecerían superponerse, completarse y cuestionarse. Leyendo los films como conjunto reconozco en esta producción reciente una serie de ejercicios multi-mediáticos y multi-pantallas que articulan "nuestro propio cuarto" en un espacio alternativo (que llamaré "para-espacio"), en el cual la mujer puede ejercitar su poder de gestión. La ruptura necesaria para dislocar el "within" radicaría entonces en la auto-decapitación.

Lucrecia Martel, cineasta

Martel es reconocida en la escena cinematográfica como parte del NCA de fines de la década de 1990; sobre todo, a partir de su cortometraje *Rey muerto* (1995), perteneciente a la compilación *Historias breves*[1], fomentada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina, e identificada como punto de partida de esta renovación estética. Este corto narra resistencia de género al contar la historia de una mujer víctima de violencia familiar quien decide enfrentar al marido. A partir del mismo, la directora devela lo que se volverá un estilo internacionalmente aclamado, el cual explora la problemática de la mujer mediante composiciones fílmicas complejas.

Los tres largometrajes, tanto los multi-laureados *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) como *La mujer sin cabeza* (2008) —considerado por varios uno de los mejores films de la década del mundo— han sido leídos complementariamente; como si se tratara de un corpus, o una trilogía. Claramente hay razones para estos vínculos ya que, al igual que en los primeros dos largometrajes, el tercer film en largo, continúa un estilo de narrativas múltiples, sugerencias sensoriales, uso no tradicional de foco y desincronizaciones entre la imagen y sonido. Como

recuerda Cécile François, Martel insiste en los espacios fragmentados, mediante rápidos desplazamientos de cámara, el encuadre movedizo, la cámara en mano, la no definición de los personajes ni las relaciones interpersonales entre ellos y la inclusión en el espacio diegético de situaciones que suceden fuera de cámara. Los ecos entre las tres piezas se dan —entre otras cosas— por medio de actores repetidos e imágenes, situaciones y atmósferas similares. Además, las tres películas de la directora se localizan en Salta, una provincia del Noroeste Argentino, con altas proporciones de población aborigen, fuerte presencia religiosa y cuyas tradiciones y dinámicas sociales cuasi feudales denotan un alto grado de conservadurismo en el intento de preservar el *status quo*. Estas problemáticas penetran cada uno de los tres films.

Sin embargo, *La mujer sin cabeza* también propone una ruptura con los largometrajes anteriores. Si *La ciénaga* y *La niña santa* articulan estas complejas narrativas para focalizarse en el micro-cosmos familiar; *La mujer sin cabeza*, en cambio, plantea la necesidad de escindirse de la red de relaciones político-sanguíneas. Debido esto, en los dos primeros largometrajes, la trama se concentra en la interacción de grupos familiares y sociales, y especialmente las relaciones inter-generacionales, de género y de clase; en lugar de seguir a determinados personajes, favoreciendo la identificación con un protagonista. Precisamente, la tercera producción propone una variación al narrar estas relaciones concentrándose de modo casi obsesivo en el personaje principal, una mujer, Vero. Para ello, en este tercer film, Martel hiperboliza todas las técnicas antedichas, las cuales —sumadas al *Cinemascope*— llevan la fragmentación y el hipnotismo a un extremo. Consecuentemente, las fisuras parecen propagarse a tal punto que el relato se pone en suspenso para dejar lugar a otro tipo de exploración estética, altamente sensorial, *espacializada* y de trance. Así, la separación sucesiva entre el personaje principal y lo que la rodea fomenta una introspección tal que todo vínculo con el grupo se ve cortado. Los lazos interpersonales aquí se narran exclusivamente por medio del quiebre.

En lo formal, *La mujer sin cabeza* profundiza esta escisión de la trilogía al sugerir un gesto de retorno al cortometraje citado de 1995, *Rey muerto*. Esta pieza germinal de Martel funciona de modo similar al largometraje de 2008 ya que la heroína introspectiva reacciona por medio del recuerdo y la imaginación. Asimismo, *Rey muerto* desmenuza la temporalidad en una confusión de pasado y futuro, por medio de indefinidos *flashbacks*/ensoñaciones/deseos/sueños cancelando toda progresión lineal. Con una estética de video-clip musical, el corto experimenta con variadas modalidades audiovisuales recurriendo a artilugios artísticos que recuerdan tanto a las telenovelas y al amarillismo televisivo, como a los *otros* cinematográficos, las películas B, los westerns y las películas de terror.

El corpus híbrido de Martel

La mujer sin cabeza es un largometraje de ficción que narra la historia de Vero, una mujer que cree atropellar a un niño en la ruta. Aunque frena por unos

segundos y duda sobre qué hacer, finalmente, evita mirar el espejo retrovisor, se pone sus anteojos de sol y continúa manejando. Desde ese momento ella se comporta como si no estuviera presente, como en un sueño, como zombi. El mundo continúa circulando en su derredor pero ella no participa realmente de nada. Manifiesta su preocupación reiteradas veces a su marido y a su primo. Ambos insisten que no se preocupe, "seguro que no es nada" o "atropellaste un perro". Unos días más tarde el cuerpo de un niño es encontrado en un canal al borde de la ruta. Vero continúa desconectada del mundo. La película concluye con una reunión familiar, donde ella se encuentra sociable nuevamente, como si nada hubiera sucedido.

A lo largo del film percibimos dos fenómenos en paralelo. Por un lado, una red de hombres se encarga de borrar los rastros del accidente. Por el otro, la mujer en su desconexión pareciera asumir parcialmente su responsabilidad, mediante la sugerencia de espectros, la enunciación constante del fuera de campo cinematográfico y la narración en capas que transgrede el significado de los elementos que van apareciendo en el relato.

Pescados es un cortometraje especialmente realizado dentro del contexto de la octava edición de *Notodofilmfest.com*, un festival que propone el descubrimiento y difusión de nuevo talento por medio de internet con el objetivo de ser exhibido en ese medio. Esta pieza no fílmica se encuentra realizada con cámara digital y posee un importante trabajo de postproducción. Con una trama confusa y un formato que recuerda más a una video-instalación que a una película, la narración se inicia con la imagen de la ruta vista desde dentro de un auto en funcionamiento. El camino muta a un estanque atestado de peces koi. El sonido de trance, una muy compleja pieza de Juana Molina con música y murmullos, editada por María Onis, presenta la estética del *loop* generando una sensación hipnótica. Los susurros fluctúan entre lo comprensible y lo incomprensible, desde lo auditivo y desde lo visual ya que aparecen textos en pantalla por medio de un subtitulado.

Nueva Argyrópolis es uno de los veinticinco cortometrajes que conforman el proyecto cinematográfico del bicentenario de Argentina denominado *25 miradas-200 minutos* (2010). A pesar de su fundamento colectivo, siendo este descripto por sus organizadores como "un mosaico compuesto a partir de la libertad creativa y estética de cada uno de los cineastas que participan", su distribución termina recuperando la génesis individual y el sello de autor de cada cortometraje. Separados de su comunidad original, los cortos se han difundido mayormente por medio de la exhibición en salas de cine (antes de las películas) y vía Internet. De este modo, el acceso al público se da a partir del fragmento. Con ello, *Nueva Argyrópolis* representa dos posturas al unísono. Primeramente reverbera en su otredad, ya sea "des-cinematizada" como un video de Youtube o encarnando la incorporación de aquello marginal dentro de la experiencia tradicional de ir a cine, forzando así una especie de "ventana" accesoria al acto selectivo de elegir un film y mirarlo en la soledad del teatro oscuro. Pero también, desmembrado de su comunidad original, el corto funciona como una sinécdoque,

denunciando un todo a través del fragmento. Este "todo" bien puede componerse por los demás cortos del bicentenario, por el resto de la producción de la cineasta o por las miles de interrelaciones que Youtube promueve, dependiendo de cómo el espectador decida contextualizar lo que ve.

La película cuenta la detención por parte de las autoridades de una balsa formada por botellas de agua mineral en tránsito rio abajo. La embarcación ad-hoc, denominada dentro del film como "camalote", intentaría llegar a la cuenca del Río de la Plata donde la sedimentación estaría formando islas, tierra sin dueño, que podrían convertirse en la nueva Nación para aquellos que quedan fuera de Argentina. Al denominar esta película *Nueva Argyrópolis*, Martel propone el negativo del texto colonialista casi homónimo escrito por Domingo Sarmiento, *Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata*, y lo ironiza.

Por último, este trabajo analiza *Muta*, un film publicitario para una marca de indumentaria europea. Este pseudo-*videoclip* casi mudo (no hay diálogos pero abundan los sonidos-ambiente, conversaciones incomprensibles en lengua aborigen o lengua-insecto, y música extradiegética) también produce efectos hipnóticos al relatar las peripecias de un grupo de mujeres mutantes en un barco a la deriva. Las navegantes llevan a cabo una serie de ejercicios y movimientos acompasados que delatan el funcionamiento de una comunidad con propios códigos y lengua así como la asignación de roles. En un momento se enciende una alarma que demarca el peligro de que alguien estaría intentando subir al barco. Solucionado el problema las mujeres se compenetran nuevamente en complejísimos rituales (ejercicios colectivos de movimientos coordinados) hasta que, como por arte de magia, se vuelven libélulas y emprenden vuelo.

El cuarto propio de la decapitada

No dudando en incorporar los conceptos de *collage*, trance y sueño y las manipulaciones de la imagen tendientes a la desorientación o la desarticulación narrativa, las propuestas audiovisuales mencionadas, evocan las vanguardias históricas, tanto por sus recursos estéticos como por sus simbolismos. Cabe recordar que tanto éstas como el feminismo, han intentado "cepillar a contrapelo", con lo cual la lectura complementaria de ambas puede echar luz al tema de la escritura por y para mujeres.

A la vez, dentro de las vanguardias, particularmente el Dada/Surrealismo ha hecho un prolífico ejercicio de sugerir decapitaciones. En lo referente a las vanguardias Latinoamericanas, tal es el caso de, por ejemplo, la pintura *Abaporu* (Tarsila do Amaral, 1928), la cual expone una especie de cabeza atrofiada y un cuerpo con agigantados miembros plantados en la tierra. Las desproporcionadas dimensiones sugieren que el cuerpo -casi como comiéndose el espacio- rebalsa el cuadro. Asimismo, *Susana y el viejo* (Antonio Berni, 1931) exhibe una mujer recostada cuya cabeza ha sido reemplazada al estilo collage por una rubia cabeza de

una imagen publicitaria. Detrás de ella puede verse un viejo espiándola en torno a una puerta.

Del otro lado del Atlántico, Max Ernst crea *Hundred Headless Woman*, el primer *collage*-novela de la historia, en 1929. Una de las imágenes presenta a Germinal en el espacio doméstico, sentada en el suelo, rodeada de hojas dispersas que ha estado leyendo. Germinal devuelve la mirada de modo sostenido, en calma, sonriente. Lleva una cabeza entre sus manos. Si bien podría tratarse de la cabeza de una muñeca, el parecido con Germinal hace pensar en una feliz auto-decapitación. Detrás de una ventana está el padre. El texto acompañante pregona "Germinal, my sister, the hundred headless woman. (In the background, in a cage, the Eternal Father)" (Ernst 61).

Me interesa plantear esta ilustración de Germinal como el reverso (y hasta el reflejo) de la imagen de la escritura automática de André Breton, donde vemos una mujer mirando a través de una ventana con rostro sonriente. Hay un hombre en el primer plano de la imagen con un microscopio y ella está en un plano casi paralelo detrás fijando su vista en el espectador. La representación de la escritura automática no tiene palabras bajadas al papel, sino una lente de aumento como la posibilidad no sólo de mirar —en el sentido de "gaze"— sino de manipulación o deformación.

Dentro del Dada alemán, Hannah Höch propone decapitaciones con contenidos más explícitos de género, como son los casos de *Dada Panorama* (1919) en el cual, se ve el presidente estadounidense Theodore Wilson y Anna von Gierke, flamante política alemana, y la leyenda afirma debajo, "unlimited freedom for H. H" (que bien podría tratarse de Hannah Höch, en carácter autorreferencial como recuerda Brandon Taylor). Puntualmente, Höch utiliza un estilo infantil en sus *collages* cuyos reemplazos o superposiciones tienen el objetivo de deformar y –con ello- escindir la imagen. De acuerdo a Taylor, "(it) function(s) to burlesque a given image by placing the wrong head on the wrong body, reversing or inverting the head, or detaching it altogether" (48). En *Untitled* (1921) la artista continúa con las decapitaciones. En este caso vemos una la bailarina rusa cuya cabeza ha sido reemplazada por un inmenso rostro con mirada pensativa. La bailarina se encuentra superpuesta a otras imágenes, un molde de costura, un hombre que la señala con el dedo, y para nuestro interés audiovisual, se encuentra parada sobre un aparato de música.

Esta resistencia estética sugerida en las decapitaciones vanguardistas nutre la contra-mirada que este escrito propone. Tal lo exhiben los casos expuestos, los degollamientos de la vanguardia histórica no representan un acto de represión sino lo contrario. A diferencia de las versiones anteriores según la propuesta de Cixous y otras, donde las decapitaciones son restrictivas del poder de gestión de la mujer (castrantes), los descabezamientos vanguardistas explorados son autoimpuestos y se dan a modo de resistencia. El objetivo de los mismos no es más que escindirse del discurso hegemónico.

Si bien este artículo no abraza una recuperación total de las vanguardias históricas, sí las invita a modo de "gestos surrealistas". Es decir, no considero

que acceder a este "otro lugar" habitualmente relacionado con el inconsciente produzca respuestas clarificadoras. En cambio, esgrimo que la concepción de este "cuarto propio", al modo de un "para-espacio" similar a aquel ilustrado por el Surrealismo, puede proporcionar la dislocación necesaria para -como mujeres- posicionarnos fuera del discurso dominante, inclusive desde dentro.

De este modo es posible la dislocación necesaria que pregona De Lauretis para poder rehusarse a las formas inscriptas en el discurso hegemónico; en sus palabras, "to refuse the questions as formulated, or to answer deviously (though in its words), even to quote (but against the grain)" (7). Con ello, se retoma también aquello que Cixous denomina "new insurgent writing" (880) mediante el cual la mujer podría llevar a cabo las rupturas y transformaciones indispensables para su auto-representación. En la misma línea, De Lauretis sugiere una resistencia mediante la lectura entre líneas, "reading between signs", o de la relectura a contrapelo, "rereading a text against the grain"(6).

Llamativamente, Martel misma detecta en las fisuras una potencial resistencia cinematográfica a lo normativo. Para la cineasta, estas grietas tienen alto poder narrativo y logran poner en tela de juicio los filtros mediante los cuales el espectador tamiza lo que ve, ya sea la cultura, la educación o los hábitos, que a su vez son todos productos del pensamiento hegemónico imperante. Los artilugios cinematográficos con su poder de desfigurar el modo de percibir del espectador pueden contrarrestar el discurso dominante y, según Martel, es justamente allí donde radica la fuerza, "en esa distorsión para mí, con suerte, entre quien hizo la película y los espectadores puede haber alguna revelación" (Martel 2009).

Breton indica que el mejor modo de entender el pensamiento surrealista es por medio de la imagen de la puerta vaivén (a "swinging door") porque: "all chosen images in Surrealism are, as it were, double jointed: a swinging door, communicating vessels, the convergence of things previously separate and/or contradictory, such as day and night, life and death and so on" (Bradshaw y Dettmar 190). La puerta en movimiento connota una serie de potencialidades aptas para resisitir, como la multiplicación de vistas, la corporización de un margen conectivo y la fragmentación que vincula lo diverso.

La estrategia para desconectarse de formaciones discursivas hegemónicas que este artículo implementa es la articulación de "para-espacios" mediante "gestos surrealistas". Estos "gestos" emulan un espacio-dentro-del-espacio que cumple con fragmentar la lógica lineal y de causa-efecto del relato imperante en las narrativas tradicionales. Desmenuzadas en pequeñas unidades de sentido, éstas a su vez se re-combinan en narrativas hibridas en pleno movimiento vaivén. Esta narración de un espacio intermedio unificador se inspira en las ideas de *collage* y *cine expandido*, mediante las cuales la fragmentación/combinación es un fenómeno dual que sucede en simultáneo.

Estéticamente, los quiebres se narran mediante la insinuación de vidrios/marcos/ventanas/monitores/pantallas. Como en el caso de Germinal y la escritura automática, el marco/vidrio/ventana supone tanto la fractura como el contacto. Ninguna de estas barreras conectivas apela necesariamente a lo translúcido,

claro o transparente, sino que materializa tanto el reflejo o como el borde invisible. A vidrios/marcos/ventanas/monitores/pantallas se les suman el pliegue y la sugerencia del fuera campo como estrategias narrativas para escindir el cuadro. Todo esto define un "meta"-espacio (mi "para-espacio") no secundario sino alternativo y la resistencia así se inscribe dentro mismo del relato. Entonces, el poder de gestión de la mujer puede llevarse a cabo en este ámbito adicional, "*otro*".

En síntesis, por medio de "gestos surrealistas" las decapitaciones proponen fisuras dentro de la narrativa. Estas grietas abren "para-espacios" que funcionan como el epicentro de la resistencia. El acceso a este ámbito alternativo no devela verdades guardadas en lugares recónditos sino que pone en evidencia el funcionamiento de la narrativa hegemónica y su normalización a través de los hábitos y los discursos imperantes en el ambiente. La exposición del modus operandi de la misma logra desmontar su penetración.

"Para-espacios", *collage* y cine expandido

A lo largo de su prosa, Cixous insiste en la noción de otro lugar desde el cual es necesario escribir. Por ejemplo afirma que "now women return from afar", "from 'without'", "from below, from beyond 'culture'" o "such a display of forces on both sides that the struggle has for centuries been immobilized in the trembling equilibrium of a deadlock". Inclusive, la intelectual utiliza la metáfora del "Apartheid" (Cixous 887) como símbolo de la censura a la que la escritura de la mujer ha sido sometida.

La concepción de un área alternativa se alimenta de la teoría del *collage*, evidenciando así el desafío de la representación. Tal como lo recuerda Taylor, éste puede articularse tanto del modo de *papier collés* (*collage* que utiliza la técnica del pegado) o como *papier épingles* (aquel *collage* realizado con alfileres); esta última versión sugiere que la unión de lo diferente se da específicamente en el espacio vacío que se encuentra en medio, en los pliegues. Así los espacios tradicionales son desarticulados y penetrados por otros espacios "meta", "para-espacios", escondidos y marginales. Desarmados y reorganizados, los espacios emergentes en el *collage* ponen en cuestión las distinciones entre línea y volumen, profundidad literal y profundidad percibida, así como borran las divisiones entre arte y artesanía o lo amateur y lo profesional.

El espacio vacío intermedio, como se ha dicho, es sugerido por medio de vidrios/marcos/ventanas/monitores/pantallas. Así, el "para-espacio" ya no sólo puede unir/separar fragmentos estáticos sino también puede referirse a las imágenes en movimiento con lo que a las conceptualizaciones de *collage* también se le suman las exploraciones de cine expandido. Como afirma Yungblood, "multiple-projection lumia art is more significant as a paradigm for an entirely different kind of audio-visual experience, a tribal language that expresses not ideas but a collective group consciousness" (387). Más aún, el autor toma las ideas del manifiesto que en 1965 escribe Stan VanDerBeek, mediante el cual se relaciona

la experiencia multi-pantalla al inconsciente. Específicamente el texto afirma que "(t)he purpose and effect of such image flow (multi-screen)[…] is both to deal with logical understanding and to penetrate to unconscious levels, to reach for the emotional denominator of all men, the nonverbal basis of human life" (citado en Yungblood 387).

Aquellos lugares donde las narraciones se superponen crean un foco inusitado de resistencia, en el ámbito intermedio. Así, lo relatado mediante los puntos de fuga de las diferentes proyecciones, tanto como caleidoscopio y como mise-en-abyme, invita a diálogos intertextuales multi-pantallas entre las diferentes piezas audiovisuales convocadas. En cuanto a la capacidad de resistir estéticamente, el "para-espacio" que emerge al poner en diálogo diferentes modalidades audiovisuales resulta muy poderoso, sobre todo en la posibilidad de abrir el relato a los formatos marginales, por fuera de la industria cinematográfica, a los "otros" audiovisuales.

A la vez, este fenómeno multi-pantalla también pude relacionarse con el *collage* en términos de género, como en caso de las piezas dadaístas de Höch, las cuales, de acuerdo a Taylor, renuncian a la linealidad, la progresión/evolución y la idea de centro, así como al principio organizador del vortex Futurista mediante el cual los elementos circulan centrípetamente, tal es el estilo de dadaístas hombres como Raoul Hausman o el temprano trabajo de John Heartfield. En cambio, continua Taylor, "Höch favours a stabilizing grid which anchors the pictorial elements in an organizing framework of rectangles, sections and planes" (48), donde ninguno adquiere centralidad ni predominancia. Tanto los rectángulos, como los planos y secciones dan la sensación de múltiples pantallas articulando un sentido combinado, fluído, dialógico y fragmentario.

"Para-espacios" y cine expandido en Martel

Específicamente, los "para-espacios" de *La mujer sin cabeza* se narran mediante un fascinante uso de encuadre y de *Cinemascope* con un plano corto, ya que, como insiste Peter Bradshaw, la acción que se desarrolla en la pantalla no es fácil de descifrar, las tomas están encuadradas de tal modo que no resulta claro qué debemos mirar, ni tampoco se entiende lo que resulta importante para la historia y aquello que no, con lo que el espectador se pierde. Bradshaw insiste "you find yourself looking at the top left, and then at the bottom right, and back again". Asimismo, como lo recuerda Jens Andermann, los actores se mueven constantemente saliendo y entrando del foco, no sólo promoviendo la idea del espectro sino sometiendo a un segundo plano a la acción principal. A la vez, la imagen y sonido suelen desincronizarse así como sugieren los sonidos de aquello que se encuentra fuera del campo visual. Este espacio "otro" (fuera de campo), penetra el centro de la composición, alterándola.

Las fragmentaciones estéticas que confunden al espectador terminan resolviéndose a favor de Vero y la separación de la realidad que la bloquea es aquello que paradójicamente le confiere poder de gestión. La parálisis es, por

el contrario, un intento de tomar responsabilidad por lo sucedido porque, tal como afirma Josefina Sartora, a partir del accidente "quizás esté atravesando una súbita lucidez frente al mundo que la rodea" (Sartora, 36). Como esgrime Michael Smith, el uso de compresión de *La mujer sin cabeza* es, inclusive más poderoso que en sus producciones anteriores, y la separación de la realidad que ésta promueve, redunda en efectos positivos y le conceden a Vero un sentido volitivo. Recordando a Scott Foundas, Smith asevera que en la confusión mental "her imagination gets the best of her [...]" (Smith, 2009), lo cual confirma el supuesto de este escrito, respecto de que la decapitación es autoimpuesta y que emana de una búsqueda interior.

En *La mujer sin cabeza*, el "para-espacio" es claramente articulado también por medio de ventanas, vidrios, espejos y piscinas, los cuales materializan la puerta vaivén en constante movimiento y la inmersión que Vero va haciendo en uno y otro espacio, así como sugiere la narración multi-pantallas. Vemos cristales cuando Vero, inmediatamente después del accidente, se pone los anteojos oscuros. También hay ventanillas rodeándola cuando transita la ciudad desde el interior de su auto con los vidrios en alto, sobre todo ella ejercita la apertura y cierre de puertas/ventanas/vidrios al enterarse que el niño ha aparecido muerto, ya que su reacción inmediata es levantar el vidrio de la ventanilla de su auto. Las ventanas/marcos demarcan cuerpos secundarios fuera de foco y los espejos señalan seres marginales en triangulaciones exóticas. Con esto, lo secundario pasa nuevamente a un primer plano, hábilmente reposicionado en el centro de la escena. Hacia el cierre de la película, Vero ingresa a la reunión familiar. Ésta se lleva a cabo en un salón que parece un cubo de cristal, como una pecera. Aunque podemos interpretar este acto como su ingreso definitivo a la retórica hegemónica, también es posible suponer que la puerta vaivén sigue su curso, planteando un final abierto. Esto le permitirá a Vero abandonar el terreno de lo hegemónico en cualquier momento, con lo que siempre podrá regresar a su espacio alternativo y, desde allí, resistir.

Dado esto, leo *Pescados*, como la continuación del film. Martel superpone imágenes por medio de montaje y mediante el sonido. De repente las luces de la ruta vistas tras el vidrio turbio (empañado) del auto se vuelven puntos blanco-gris, amarillos, rojos y negros en pleno movimiento; puntos que luego nadan bajo la forma de peces multicolores. La transformación luego se da en reverso.

El lenguaje (palabras y banda sonora) es incomprensible al principio. Pronto aparece un subtitulado, que intenta esclarecerlo, pero en cuanto las voces comienzan a hacerse comprensibles éstas no necesariamente coinciden con los subtítulos que pueden leerse. Las palabras escritas dicen cosas como "todos éramos autos", "sueño ven", "vamos pescados hora de dormir", "no había perro", "duerman", pero lo que empezamos a entender es "la ruta", "perro no", "lo vi", "lo vi", "lo vi", "todos lo vimos". Estas aseveraciones terminan de articular la relación con *La mujer sin cabeza*, particularmente respecto del tema del accidente, la responsabilidad y la culpa. El subtitulado mentiroso subvierte las convenciones de sentido mediante las cuales el subtítulo siempre esclarecedor,

es una guía para la compresión. Éstos -sumados al *loop* sonoro- develan tanto el proceso manipulativo re-significante de la *post-producción*, como las experimentaciones formales. A la vez, la intervención evidente y la repetición inexacta recuerdan el estilo de una puerta vaivén del surrealismo y las estéticas predominantes en la narrativa de trauma.

En *Nueva Argyrópolis* el "para-espacio" se indica desde comienzo mismo del film por medio de la escisión de la pantalla. El cuadro se divide en dos: por un lado, la niña vestida de rojo y, por otro, los gendarmes uniformados mirando el río. La línea de separación se efectúa aquí por medio de las baldosas del suelo y la composición de la imagen. En la siguiente toma vemos una disposición similar mediante un hombre de espaldas espiando tras el marco de la puerta, el cual funciona como divisor. Del otro lado están los cinco *camalote-nautas* que se encuentran detenidos. Uno de ellos empieza a hablar en lengua aborigen. No puede leerse ningún tipo de subtítulo clarificador; sin embargo, se pone en tela de juicio si es necesario traducir ya que los demás arrestados demuestran haber entendido lo dicho porque ríen. Martel aquí vuelve a subvertir la narrativa hegemónica, al invertir las categorías de "otro"/no-otro", *otroizando* al "no-otro".

Las divisiones espaciales se complejizan más adelante cuando los "para-espacios" son emulados por medio de la computadora. Retomando gráficamente la propuesta de la multiplicidad de pantallas, aparece un video de *Youtube* dentro del recuadro de la máquina, dentro del cuadro de la imagen, produciendo así un espacio "meta", que a su vez continúa multiplicándose al infinito. En el centro de la composición se ve una mujer corporizando la resistencia.

En lo auditivo, también se da un juego de fraccionamientos y de espejos. La mujer en la pantalla habla en idioma aborigen –nuevamente sin subtitulado, lo que sugiere su naturalización, legitimación y comprensión-, a la vez una niña traduce por medio de su hermana menor, quien le habla al oído. Aquí se insinúan ecos inaudibles y superpuestos, así como silencios simulados. La voz que se escucha –intradiegéticamente- es la de la mayor, hasta que un *close-up* hace un primerísimo plano acompañado de sonido. Esto nos permite escuchar los susurros de la niña menor por primera vez. La pequeña, como una especie médium, entiende la lengua de la alteridad y repite –a través de su hermana- las palabras revolucionarias fundacionales: "llevemos el trono a la noble igualdad" (hoy, frase distintiva del Himno Nacional Argentino). La cámara se acerca aún más para que el susurro de la menor se haga audible y claro: "Indígena de indigente. No tengan miedo de moverse, somos invisibles". Esto último que se escucha directamente del susurro de la menor tampoco es traducido.

Finalmente, *Muta* (2011), materializa el "para-espacio" usando el barco en movimiento. La decapitación se sugiere por medio de las tomas ya que nunca se ve la cara de ninguna mujer-insecto, sea por su exuberante cabello, por el ángulo de la cámara o la postura de las mujeres o por las máscaras de oxígeno. Al igual que en *Pescados*, Martel aquí produce manipulaciones evidentes tanto durante el ingreso al barco por la puerta circular como en el incidente de la alarma que suena cuando un hombre intenta abordar el barco. En ambas situaciones la

edición manipula la imagen al acelerarlas o lentificarlas, ya sea agregándole o cortándole cuadros a la toma. Durante la transformación final se superponen las imágenes en juegos geométricos, recordado un caleidoscopio. El "otro" filtra las supuestas imágenes de moda, ya sea al incorporar diversas etnias en las descabezadas, o mediante lengua aborigen *des-otroizada* puesta a la par del contestador en inglés o en los sonidos-ambiente de dudosa comprensión.

El momento de la fuga, como cierre del film, presenta a las mujeres mutadas en libélulas emprendiendo vuelo. El recurso narrativo que Martel elije para la resolución del relato recuerda las palabras de Cixous:

> for us the point is not to take possession in order to internalize or manipulate, but rather to dash and fly [...] flying is a woman´s gesture—flying in language and making it fly. We have all learned the art of flying and its numerous techniques; for centuries we´ve been able to possess anything only by flying. (Cixous 887)

Además de todas las interlocuciones entre las producciones de Martel post-2008 arriba exploradas, cabe mencionar que todos los audiovisuales de este apartado comparten también la paleta de colores *retro*, rojo-negro-amarillo-gris-celeste. Ésta, por multiplicado, fortalece ecos y refracciones fluidas y mutantes, en repeticiones nunca idénticas. A la vez, la insistencia en tonalidades de otras épocas subvierte todo intento de fijarle una temporalidad definida a cada una de las piezas, volviéndolas inestables, autónomas e inagotables.

En una mixtura narrativa y formal, la heterogeneidad que Martel abraza y que este artículo pone en diálogo propone un acercamiento a otras formas de lo visual, más próximas al videoarte y hasta el video juego que al cine. Es probable que en el encuentro de lo distinto radique la alternativa al cine masivo –ése que desde hace un siglo, en movimiento elíptico, produce y reproduce la narrativa hegemónica. Quizás en esta amalgama audiovisual del nuevo milenio, alimentada de lo vanguardista, lo experimental, lo alternativo o lo independiente radique la posibilidad de producir una narrativa "a contrapelo" que finalmente represente a la mujer.

OBRAS CITADAS

25 miradas – 200 minutos. Los cortos del Bicentenario. Sitio Oficial de la Secretaría de Cultura – Presidencia de la Nación. Argentina. Web 18 de Mayo, 2013.

Abel Martín, Jorge. *Cine Argentino: Diccionario de realizadores contemporáneos.* Instituto Nacional de Cinematografía, 1987. Print.

Andermann, Jens. *New Argentine Cinema.* I.B. Tauris. London, 2012. Print.

Bradshaw, David and Kevin J Dettmar. *A companion to modernist literature and culture.* Blackwell Publishing, 2006. Print.

Bradshaw, Peter. "How I lost my head for The Headless Woman." *The Guardian.* Monday 24 November 2008. Web 20 de Mayo, 2013.

Cixous, Hèléne. "*The laugh of the Medusa" (K. Cohen & P. Cohen, Trans). Signs: Journal of women in culture and society.* Vol. 1, Nro. 4. Summer, 1976. The University of Chicago Press. Print.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Semiotics, Feminism, Cinema.* Indiana University Press. Bloomington, 1984. Print.

Ernst, Max. *Hundred Headless Woman.* George Braziller Publisher, 1981. Print.

François, Cécile. *El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad. Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid. *Nro. 43. 2009. Web. 13 de Mayo. 2012.*

La mujer sin cabeza. Dir. Lucrecia Martel. Perf. María Onetto, Claudia Cantero and César Bordón. Aquafilms, El Deseo S.A., R&C Produzioni, Slot Machine, Teodora Film. Argentina, Francia, Italia, España, 2008. Film.

Martel, Lucrecia. Entrevista. Lucrecia Martel por Cynthia Sabat. Septiembre, 19 de 2008. *Liberamedia/Daily Motion.* YouTube. Web. 13 de Mayo. 2012.

Miranda, María Eugenia. *Mujeres cineastas argentinas jóvenes.* Tesina de Grado. Universidad de Buenos Aires, 2006. Artemisa. Web.7 de junio de 2012.

Muta. Dir. Lucrecia Martel. Perf. María Alche, Julia Anderson and Cecilia Barrios. Italia y Argentina, 2011. Film

Nueva Argyrópolis. Dir. Lucrecia Martel. Perf. Ismael Alvarez, Claudia Elizabeth Apaza and Ramón Balcazas. Magma Cine. Argentina, 2010. Film.

Pescados. Dir. Lucrecia Martel. Perf. Juana Molina. España. 2010. Video. Web 20 de Mayo, 2013.

Sartora, Josefina. "Unos y otros en un país desquiciado". *Una década de cine argentino.* Battle, Diego y Lerer, Diego (comp). Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), 2010. Web 15 de Mayo, 2012.

Smith, Michael S. "Lucrecia Martel's Immersive Cinema," *Filmwell,* 31 de Julio, 2009. Web 20 de Mayo, 2013.

Taylor, Brandon. *Collage: The Making of Modern Art.* New York: Thames & Hudson, 2004. Print.

Yungblood, Gene. *Expanded Cinema.* A Dutton Paperback. P. Dutton & Co., New York 1970. Print.

The Opera According to Maria-Mercè Marçal: Intertextuality and Diva Worship in *La passió segons Renée Vivien*[1]

Melissa J. McCarron
The University of Chicago

The writing of Maria-Mercè Marçal (1952-1998), including poetry, essays, and critical commentary, evidences a continual preoccupation with the (in)visibility of the literary lesbian and culminates in the publication of *La passió segons Renée Vivien* (1994). A poetic novel in which a twentieth-century screenwriter, a polyphony of nameless narrators, and the voice of Renée Vivien herself contribute to a kaleidoscopic rendering of the British-born poet, *La passió* embodies *fin de siècle* excess and decadence. The novel approximates the challenge not only of writing the literary lesbian (as represented overtly by Renée Vivien, née Pauline Mary Tarn); but of how to read Sapphic texts[2]; texts frequently understood in terms of their suppression and their position "in the interstices, gaps, and overlaps inherent in literary orders" (Benstock 197). This study explores the problematic of writing a body that has, in many respects, already been deemed

Melissa J. McCarron Is a Postdoctoral Scholar and Lecturer in the Department of Romance Languages at The University of Chicago specializing in twentieth-century and contemporary catalan poetry and narrative. Her research interests include poetics, intertextuality, gender and sexuality studies, ecocriticism, nationalisms, and Spanish poetry published in Castilian, Catalan, Basque, and Galician. She is currently preparing a book manuscript *Genealogies of Excess: Archetypes, Intertextuality, and the Lesbian Body in the Poetry and Prose of Maria-Mercè Marçal (1952-1998).*

absent in light of the intertextual genealogies so characteristic of Marçal's writing.[3] Despite the seemingly limitless nature of these genealogies, a consistent haunting of other texts written by Catalan women in the twentieth-century persists in her poetry and prose. I will examine echoes of Montserrat Roig and Esther Tusquets as a reflection of Marçal's admiration, a form of "diva worship," as her use of the opera (as artistic genre and theatrical space) proves a particularly illuminating lens through which her intertextual project, her challenges in representing a minority sexuality in a minoritized language, and her devotion to the Catalan literary tradition may be more effectively understood. A work by American Impressionist painter Mary Stevenson Cassatt (1844-1926) will serve as a point of departure from which my analysis of Marçal's project to inscribe the lesbian body in the Catalan language will be framed within the opera, which in turn will be contemplated in terms of the larger linguistic challenges facing the literary representation of lesbian desire.

Marçal chose *The Loge* (1882), a portrait belonging to Cassatt's "opera series," to adorn the cover of *La passió.* The work depicts two young debutantes seated in a box at the Paris Opera, with an impersonal sea of gazes reflected behind them. The viewer is presumably seated in front of the women and observes their fixed gazes upon the stage. One of the young women holds a fan to her face, obstructing the lower half and emphasizing her piercing eyes. The other sits regally to her right. The sea of darkness behind them is merely suggestive of the presence of other spectators seated in the balconies. The painting immerses the reader of Marçal's novel within the spatial and artistic frame of the opera, a genre in which questions of performance, gaze, and queer innovations are as present on stage as in the opera hall itself. It is an "excessive medium" (Grover-Friedlander 19) in which extravagant singing voices "approach the limit of the vocally expressible," alluding to the "silence beyond the song" (Joe and Theresa xi). Much like the Sapphic, silence is often the source of artistic tension.[4] Further, opera attracts women, it has been argued, through opening a space that permits the admiration, the "loving" of other women, if only from a distance (Castle 203). The theatricality and opulence of the opera, as introduced via Marçal's pointed choice of cover artwork, mirror the complexities of the poetic portrait of Renée Vivien depicted in the novel.

The alternation between distance and proximity, visibility and invisibility, spectator and spectacle as evoked in Mary Cassatt's painting, is key to exploring Marçal's portrait of Renée Vivien and reflects the effects of the poet's frequent reliance on *mise- en-abyme,* creating an infinite ensemble of frames and reflections (following Pérez and Glenn 156). The kaleidoscopic array of poetic and narrative fragments composing *La passió* conjure infinite contradictions, repetitions, and ambiguities. The private notes and letters of a young doctoral student and filmmaker, Sara T., constitute a contemporary narrative presence throughout the novel and embody not only the potential of the visual (through her preoccupation with her screenplay) but a reflection of the author herself.

The novel's first full chapter, preceded only by a brief "Introit," presents a

sketch of Pauline/Renée's life from her adolescent years to her premature death at age 32. The chapter is dated 1909 and a web of gazings, intertextual echoes, images, and (mis)interpretations introduce the reader to a figure referred to throughout as Pauline Mary Tarn, Paule, Paulette, and Renée Vivien: "Pauline, Paule, Paulette. Segons el dia i el matís" (25). In what follows, "visions" of Pauline/Renée are framed within the recollections of Amédée Moullé[5], which are nested within the narrative fragment in question. Three key moments of gazing articulate the excessive and hypercritical position attained through a perpetual displacement by Marçal's eccentric, lesbian subject.[6] These moments are framed within the spatial and artistic context of the opera and the author's reliance upon and admiration of the Impressionism of Mary Cassatt.

Amédée's first glimpse of Pauline Mary Tarn, the daughter of a family acquaintance, occurs at a formal dinner, where the young girl remains under the strict surveillance of her mother, referred to only as "Madame T." Amédée's wife, "Madame M." is similarly overbearing and mimics Madame T.'s hyper-preoccupation with the act of seeing: "En aquests destrets, Amédée sempre li esquivava la mirada, que sabia severa i imperativa" (24). As Amédée reminisces about their "epistolary relationship" (through the novel's third person narrator), Pauline appears to the reader through letters, verses, and vivid descriptions of photographs. Amédée, a poet himself, aligns his memory of the young Pauline with his nieces, "enriolades i vives com un cuadre de Renoir" (16), conjuring an impressionistic tone through which vivid colors, blurred borders, and ambiguous lines present a visual(ized) portrait of Pauline that foreshadows the narrative space she soon will occupy, however spectrally.

When Madame T. observes what *she* perceives to be a sign of an inappropriate relationship between Amédée and Pauline, she brings her to London, where the young poet's isolation leads to her first failed suicide attempt. They succeed in continuing their secret epistolary dialogue; Amédée hides letters from his wife, and, as requested by Pauline, he continues to write two versions of each letter to her, one which will knowingly be seen by Madame T., the other only by Pauline, manipulating the gazes of the two vigilant women and implicating the reader in a game of surveillance that reinforces the notion of censorship so crucial to understanding the portrayal of not only Renée Vivien, but of the literary lesbian where the content is often as "unconventional" as the form in which it is set forth.[7]

Pauline's overt attempt of self-erasure through her insistence on writing (and re-writing) her letters on joss paper, thereby creating a palimpsestic effect of "overwritten text[8]," and the emergence of visible signs of her anorexia in a photo sent to Amédée, evidence her preoccupation with how she is seen (or made un-seen) by others. Her corporeal obsessions reflect a frequent trope in Marçal's poetry: that of literary art as the "flesh" to a skeletal framework.[9] The predominance of the Catalan word for "sketch" or "outline" (*l'esbós*) throughout the novel is perhaps the most explicit manifestation of the inscription of French feminism and theories of sexual difference in Marçal's *oeuvre*. It reflects

her attempt to inscribe the Sapphic into the Catalan language and to conjure a space for Catalan within Lesbos.[10] In a revealing letter, narrator Sara T. laments the challenge of representing Renée Vivien within her screenplay, which she describes as *l'esbós*:

> És com si el guió que finalment he escrit no fos sinó una còpia dolentíssima, una rèplica llunyana, d'aquell que jo pretenia fer. Un esbós, tal vegada: hi ha a grans trets allò que volia dir, però essencialment incomplet Perquè un guió ja és sempre, en si, un esbós. Així doncs, el meu text no arriba sinó a ser l'esbós d'un esbós. (333)

Sara T.'s letter articulates the futility of her efforts (and perhaps those of the author herself) to capture Vivien within her screenplay, itself an incarnation of *l'esbós*, a mere sketch of what it attempted to represent.

As letter writing has been identified as a discursive trend among twentieth-century Catalan women writers, *La passió* participates in a tradition in which women writing in a minority language "cannot take for granted the existence of an audience or the process of reading, writing, and being read" (Bergmann 26). This inherent risk is notable in Sara T's letter, as it appears at the end of the novel in a section labeled "Papers Privats de Sara T.," suggesting that the letter may have never in fact been sent. Further, the letter-writing of Pauline and Amédée, as well as that of Sara T., highlights the discursive challenges so common to writing by and about lesbians, appropriated by Elizabeth Meese as the "letter" of the Law and the letter "L" in her articulation of "lesbian: writing" (Meese 1997). Monique Wittig's split subject (*j/e* and *m/oi*, for example) (Wittig 1973), and Eve K. Sedgwick's "discursive gaps" (Sedgwick 43) portray them as "borders, spaces and silence... the holes in discourse" (Collecott 12). Marçal's project, though, is most concerned with reading and writing what lies within *l'esbós*, within the narrative fissures, of "reading through layers of significance... and being alert to the play of meaning between a given text and its intertexts" (Collecott 2). The following analysis frames Marçal's greater project of creating intertextual genealogies, such as those conjured by the problematics of letter writing and lesbian desire, and recalls a persistent and subtle presence of Barcelona's famed opera house, the Gran Teatre del Liceu, in twentieth-century Catalan narrative writings by women.

Pauline abruptly ends her epistolary correspondence with Amédée and he does not see her until she returns to Paris years later and makes a sudden appearance in the box shared by Amédée and his family at the Paris Opera (25). The scene places the reader, or perhaps more appropriately, the spectator, within the spatial and scopophilic frame of the opera. Further, the box is a space from which spectators may observe other spectators and in turn, become spectacles themselves. The brief and seemingly inconclusive meeting of Amédée and Pauline serves as a narrative framing mechanism that simultaneously limits and delimits as it constructs a narrative space and enhances the readers' sense of

observing. As many have observed, the *mise-en-scène* of the opera house serves not only as a place in which spectacles were seen, but a place in which spectators went *to be seen*. In contemplating the potential of operatic genre-blending/gender-bending, de Lauretis alludes to the potentiality of the genre and affirms its capability to open a space that "makes a place in it for those who watch it" (*Figures* 123). Much like Marçal's notion of *l'esbós*, the opera provides a space within which the (in)visibility of lesbian desire may not only be openly interrogated, but affirmed. Marçal's blending of genres, spaces, and languages foreshadows and occasions the bending of genders so characteristic of operatic performance.

Amédée's purchase of a book of poetry by Renée Vivien leads to another encounter with the poet. Upon leafing through the collection, he immediately traces the verses to Pauline's letters, and attends a conference on the poet desperate to see her again. The critic presiding over the conference (mis)reads the amorous poems as if they were written by a man and dedicated to a woman, assuming the sex of the ambiguously named Renée to be male.[11] Amédée, on the other hand, perceives the critic's misreading as Pauline's taking her anonymity (and her pseudonym) to the extreme: "Pauline semblava dur el seu anonimat fins al punt de situar els seus versos en boca d'un home. ¿Com, si no, podia explicar-se que tots els poemes d'amor anessin adreçats sense cap mena de dubte a una dona?" (35). He does not read, or rather, "see" her desire for another woman.

The heterosexist (mis)readings of Renée/Pauline's poetry evidence the tendency for the Sapphic to be "vaporized by the forces of heterosexual propriety" (Castle 7). Further, the misinterpretations recall a fundamental characteristic of the opera as artistic genre; that of carnivalesque gender inversion. Cixous recognized the potential of this gender play when she explored the complexities of operatic transvestism, where women may sing as men, sometimes disguised as women, and concluded that "A-man-who-loves-a-woman-as-if-he-were-a-woman has a voice that traverses life, death, walls, sands, superstitions… images, languages, meanings" (101). The seemingly limitless possibilities offered by the opera for women to subvert heteronormative gender roles are not soley based in transvestism; figuratively "wearing trousers" enabled women to "transgress the limits that normally define female identity on the lyric stage" (Blackmer and Smith 5). More significantly perhaps, women, particularly lesbian women, were permitted to openly "look" at other women. Castle articulated the possibilities opened within the opera house when she posed the question "Where else but in the plush darkness of [the opera house] might a respectable woman...have spent...hours staring raptly at another through binoculars?" (202). The opera then, particularly as framed within the opera house or theater, opens a space for Marçal to "stage" the becoming of Renée Vivien.

Like a typical opera spectator, who would seemingly be aware of the gender play of the performers, and like Cixous, the reader of *La passió* is aware that a woman (in this case the poet) has been interpreted to be a man; it is

impossible to suspend knowledge when confronted with what Castle referred to as "uncanny moments of double-drag" (233). The female spectator, reader, or writer observes that "the more dazzingly" the performer "in drag" "pretends, the more completely she fails" leading, perhaps, to a new stage illusion, "that of a woman robustly in love with another woman" (Castle 230). No matter how artfully "true to life" the gesture, the singer in drag fools no one (230). With Butler's reflections on drag's "openness to resignification and re-contextualization" (188) in mind, the "dragging" of Pauline/Renée requires the reader/spectator to openly re-contextualize the multiple frame stories embedded in the narrative and begin to read what has previously been deemed un-writeable, invisible. Epps aptly described the task of reading lesbian desire as "generating a body from a footprint" (323). Following his reading of Riera, then, "tracing a spectral path" through Marçal's encrypted *l'esbós* occasions the becoming of Renée Vivien (323).

At the symposium, Amédée observes Pauline/Renée as an audience member, seated with another woman, American heiress Natalie Clifford Barney. A typical *voyeur,* Amédée fears being seen. He observes the two women as they share mischievous glances while the critic continues his heterosexist interpretations of Vivien's poems. Upon looking at each other, the two young women convulse with laughter and subsequently stand up to leave the crowded venue. As they weave through the crowd, they pass Amédée, seated in the back row. A rosy-cheeked Pauline/Renée does not see him; she directs her eyes forward, lips tightened, restraining an outburst of laughter, preoccupied with Natalie.[12] Natalie, on the other hand,

> li va dedicar al vol una mirada discreta, una fracció de mirada, més aviat, ja que ell només era una part del col.lectiu a qui anava dirigida. Però, segurament, en copsar l'atenció tensa d'ell, va clavar en el seu rostre, per un instant, uns ulls grisos, incisius, acerats, encara travessats per una espurna de rialla, però ja dominadors de la situació. (36)

Amédée as *voyeur* can no longer enjoy looking once his look is detected by Natalie, however subtly. The type meta-desire articulated by Amédée's voyeurism affirms the eroticism that exists between the two bodies he observes in the theater. Paradoxically, Pauline/Renée (much like the figure obscured behind the fan in Cassatt's *The Loge*) remains "unseen" despite being both the subject of the conference and the object of Amédée's desire. Responding to Meese's contention that "writing the lesbian means writing someone who does not yet exist," Epps reminds us that "it is precisely tension between being and becoming that underwrites many lesbian writers' concern with fragmentation and wholeness, recuperation and reinvention, reality and representation" (323). *La passió*'s larger composition, weaving painting, theater, and reading under the auspices of a screenwriter's attempt to recuperate the body of Renée Vivien articulates

this fragmentation and conjures questions of visibility and gaze so illuminated in Cassatt's painting.

Amédée sees Pauline/Renée once more, years later, at Longchamp. She is riding in a covered coach, under the shade of a gray parasol, "abstracted," hidden behind an ornate fan of feathers, "Instal·lada en un luxós cotxe descobert, sota una ombrel·la de seda grisa, es veia abstreta, amb la mirada baixa clavada en el ventall de plomes" (37). At her side this time is a "dama exuberant," gazing at the horses through binoculars (32). Amédée assumes the woman to be a family member of Pauline's, once again misreading the scene. As the woman lowers her binoculars, Amédée immediately recognizes her as the Baroness van Zuylen de Nyevelt, wife of the founder and president of the Auto Club of France. Amédée is an acquaintance of the Baron and in fear of being recognized, he immediately leaves the scene and finds another location from which he may observe the women. Through *his* binoculars, Amédée catches his last glimpse of the young poet who as an adolescent read to him and who so skillfully translated the verses of Sappho into French. The Baroness, through *her* binoculars embodies an active looking, usurping the gaze and posing a threat to Amédée's system of representation. The excessiveness of the buxom, overbearing Baroness echoes that of Natalie Barney as it enables an "eccentric discursive position" outside the heteronormative discursive framework impeding Amédée and the critic from reading Renée Vivien as a woman (de Lauretis 163). When read through the looking glass (a là de Lauretis' *Alice),* ekphrastic intertexts emerge, the most notable being the opera-esque binoculars employed by the Baroness. She conjures the cinematic "woman with glasses" cliché; an image linked with the idea of the female body "as the site of an excessive" and even threatening, desire (Doane 51).[13]

The Loge (1882), chosen by Marçal for the cover, frames the problematic sketched in the narrative, most explicitly embodied by Amédée's moments of seeing, and simultaneously his *not* seeing, Pauline/Renée at the opera house. Pauline/Renée, as alluded in Marçal's choice of painting and as written by Marçal, is at once *framed within* and *excessive to* the operatic. She captures

> the paradox of a being that is at once captive and absent in discourse, constantly spoken of but of itself inaudible or inexpressible, displayed as spectacle and still unrepresented or unrepresentable, invisible yet constituted as the object and the guarantee of vision; a being whose existence and specificity are simultaneously asserted and denied, negated and controlled (*Figures* 151),

not unlike the female body of transvestite opera performers, who present an "eloquent interplay of erotically charged identification and difference" on the stage itself (Blackmer and Smith 5). Off the stage, Pauline/Renée's presence is equally charged.

When Wayne Koestenbaum, a self-proclaimed "opera queen" likened voicing to "coming out," he artfully portrayed the opera as a corporeal journey. He

noted that "when we hear an opera, we are listening...to a story about the body, and the story of a journey: the voyage of 'voice' traveling out from hiddenness into the world. This fable...is also the story of sexuality" (155). As adaptations of theater or opera are also potentially *about* the theatrical, the operatic, the prioritizing of the theatrical in Marçal's depiction of Renée Vivien serves as a reminder of the potential of the opera.[14]

One of *La passió*'s narrators, Sara T., is presented to the reader through a *pastiche* of letters, notes, and private journal entries. She is a filmmaker writing a screenplay in 1984 and her preoccupation with the cinematic further emphasizes the role of the visual and reinforces the notion of theatrical spectatorship. In her work on semiotics and cinema, Mayne argued that the "sweeping of lesbian sexuality and desire under the rug of sisterhood, female friendship, and the...theme of 'the mother-daughter bond' " contributes to the (in)visibility of lesbian desire in cinema, and arguably, other art forms (157). Other scholars have attempted to formulate the lesbian as spectator in terms of a liminal experience, in which what is obvious to the lesbian spectator remains unseen by others (Mayne xvii). An ambiguous epistolary relationship between Sara T. and Chantal lends itself to a like interpretation and in the very least, highlights the possibility of an intense homoerotic relationship between the two women.

When Elizabeth Meese posed the question, "When Virginia looked at Vita, what did she see?" she addressed the problematic of lesbians looking at each other. Meese understood lesbian letter-writing in light of the parallax, which consists of an "apparent change in the position of an object resulting from the change in the direction or position from which it is viewed" (475). The narrative, visual, intertextual, ekphrastic frames employed by Marçal are not limiting; they function simultaneously as limit and horizon. If we, like de Lauretis and others, liken lesbian representation to "its condition of possibility" (*Figures* 53), Marçal's narrative portrait of Renée Vivien recalls yet another work by Cassatt.

In *Reading "Le Figaro"* (1878), Cassatt paints her mother, Katherine Cassatt, seated in an armchair reading a newspaper, which is partially reflected in a mirror. Griselda Pollock articulates Cassatt's maneuver of condensing contradictory images of femininity, maternity and intellectuality:

> the mother is able, but not young or available...The image of the intellectual mother is created by her adult, artistically creative, daughter whose gaze is implied in the space of the studio where together the daughter painted and her mother read. (134)

The work shows one woman, "yet invites us to imagine the presence of the daughter painting her" (136). The artist inscribes herself into her work as its imaginary interlocutor and proves herself to be much more than a woman artist preoccupied with mundane images of women and babies. The viewer at once observes the spectacle (the mother, who is an observer herself as she reads) as well as the artist, who becomes at once spectator (as artist) and spectacle (as

another woman viewer present in the room). Cassatt captures questions of gaze in these intimate scenes similar to those explored in her opera series.[15] We are reminded of these questions by Katherine Cassatt's choice of newspaper, whose title evokes, if not Mozart's operatic version of *La nozze de Figaro*, a theatrical spectacle with its own Spanish echoes.

It is twice noted by the narrator that Amédée is an avid reader of *Le Figaro* ("Era el seu diari favorit" [41]); it is in this newspaper that he learns of the poetry conference and later, of the death of Renée Vivien. Notably, Amédée as character is only identified as Amédée M. Though the expert Vivien scholar may presume him to be Amédée Moullé, Marçal's suppression of his last name throughout the novel, and emphasis on the initial "M." is suggestive of Amédée's role in "composing" Renée Vivien. This blurring of nominal lines is a rather common trope in both Marçal and Vivien, and serves to reinforce, however subtly, the operatic frame of the narrative.

One character remains in the shadows of the text even more explicitly than Renée Vivien. Carmen, the Spanish servant of Amédée, appears as she hands Amédée his daily copy of *Le Figaro.* Carmen is the name chosen by Amédée; he notes that she is the first servant he has named himself. Amédée is certain that the Spanish girl has never heard of Mérimée or Bizet ("ni potser d'Emma Calvé[16]" [41]), subtly noting that it is in fact the opera *Carmen* that inspired his choice. As Carmen brings him his daily newspaper, the timid young servant voices her continued preoccupation with the events unfolding in her country. Since the events of July 1909's Setmana Tràgica in Barcelona, she continues to worry about "una ciutat on ni tan sols no vivia la seva família" (32). Like Marçal, who throughout the remainder of the novel, writes through a contemporary character-narrator, filmmaker Sara T., Carmen identifies with a city that does not (literally) house her family[17].

If we, following de Lauretis in her work on semiotics and cinema, explore strategies of writing and reading as forms of resistance (*Alice* 7), it becomes clear that the only way to attain a position *outside* of a dominant discourse is to displace oneself *within* it. Sara T. is the most explicit manifestation of the Marçal's project to investigate the life and art of Renée Vivien. In the case of Carmen, however, Marçal appears to be acknowledging her authorial presence by *displacing* herself within a discourse in which she has already *placed* herself, presumably as Sara T. De Lauretis also speaks of a certain "deviousness" (*Alice* 7), which is arguably articulated by Marçal's choice of name for Carmen, which at once strengthens the frame of the opera and echoes her own authorial presence through anagram. The obligatory personal article in Catalan, "la," prefixed to "Carmen," makes this possible ("M-a-r-ç-a-l" is embedded within l-a-C- a-r-m-[e-n]). As Pauline/Renée is contrasted with her assertive gaze appropriating lovers, Marçal opens a space for the lesbian spectator/reader to partake "in the act of cataloging, of pastiche and recombination," and in the simultaneous work of "decoding[18]" (Mayne xx).

Amédée's inability to interpret the overt eroticism of Pauline's relationships with women, and further, viewers of Cassatt's paintings who often stop short of interpreting her female subjects in terms of their sexuality, remind us that the conventions of seeing remain "partially anchored or contained by a frame of visibility that is still heterosexual" (Frye quoted in *Figures* 67). In exploring the role of the opera in these problematics of visibility, I hope to point out that the opera also serves as a frame within which Marçal's devotion to the Catalan literary tradition is particularly, though subtly, evident.

Marçal, like Vivien, witnessed a critical overshadowing of the lesbian content of her own poetry. She chose to publish exclusively in Catalan, further marginalizing her work and limiting her audience. This positions us to liken de Lauretis's conceptual system of heterosexuality to the linguistic minoritization so crucial to the author's political consciousness.[19] Though Marçal and others have been defined and studied in light of their "double" minoritization,[20] the portrayal of marginalized sexualities requires a more complex navigation of minority subjectivities than simply "woman" and "Catalan," though these are often the most relevant to the North American literary critic. Further, the challenge of reading these voices necessitates an acknowledgment of Marçal as an enthusiastic reader of others and ardent critic of heteronormative connotations of female-female relationships. This is precisely where Marçal's genealogies, particularly her references to fellow Catalan writers, become most relevant.

The opera according to Pauline Mary Tarn, Renée Vivien, Mary Cassatt, and Maria-Mercè Marçal, as presented in Marçal's polyphonic novel, alludes to and engages with the Catalan literary canon and its simultaneous neglect of and dependence upon a number of woman authors who themselves have found the opera a useful genre and space within which to situate feminine subjectivity. The opera, particularly as it is embodied by Barcelona's iconic Gran Teatre del Liceu, has played a unique role in the writing of Esther Tusquets and Montserrat Roig, two of Catalonia's best known writers of the twentieth-century.

Throughout her *oeuvre*, the Gran Teatre del Liceu serves as the cultural nexus of one of Tusquets' central critiques, the Catalan *bourgeoisie*. For Tusquets, "ningún otro teatro de ópera del mundo, por importancia que revista en el ámbito de su ciudad, tenga el caracter simbólico del Liceo" (*Habíamos ganado la guerra* 157). The Liceu was of great personal significance for Tusquets and she acknowledged that despite the critical image she constructed of the Catalan aristocracy (to which she belonged), the Liceu was a beloved constant in her life: "En ningún otro lugar recupero tan íntegro mi pasado, ninguno está tan lleno de recuerdos" (*Habíamos* 159).

The Liceu figures into her fiction, albeit as an abstracted, theatrical space in which the author interrogates the space's capacity for representing (in)visibility. *El mismo mar de todos los veranos* (1978), for example, is regarded as the first explicit depiction of erotic lesbian desire in Peninsular Spanish literature. The poetic novel portrays an affair between a privileged, yet disillusioned, professor and a young student. Much like Tusquets, the protagonist of *El mismo mar*,

"E.," belongs to the Catalan aristocracy and views the Liceu as a type of personal "temple." She brings her young lover to a performance and the two women remain "invisibles, al mismo centro del espectáculo" (134). The invisibility of the two lovers while they observe the performance is echoed by Marçal's portrayal of Pauline/Renée and Natalie at the Paris Opera. Barcelona's architectural landmarks frequently figured into Marçal's writing and Tusquets' privileging of the Liceu was certainly read by Marçal.[21]

Montserrat Roig's *L'òpera quotidiana* (1982) is a polyphonic narrative for which the formal structure of the opera serves as organizing metaphor.[22] The novel's frequent shifting of narrators creates an ambiguity in determining the novel's principal "performers." The characters of *L'òpera* represent various factions of those marginalized by Catalonia's *haute bourgeoisie*: an aging widow, a retired butcher, a senile invalid, an uneducated maid. In "casting" characters such as Horaci Duc, Senyora Miralpeix, Mari Cruz, and Senyora Altafulla as prominent players in *L'òpera*, the author enables a voicing of characters (supernumeraries, if you will) who are typically relegated to societal and spatial margins. The novel is ensconced within the urban confines of Barcelona and domestic and public spaces are implicated in the author's exploration of theatricality, sexuality, and marginality. Notably, a café located in the shadows of the Gran Teatre del Liceu and the Rambla (portrayed as a theatrical space in its own right) stages some of the more sexually charged and nuanced moments shared between two of the protagonists. The novel problematizes nostalgia (the delirium of Senyora Altafulla), linguistic normalization (Horaci Duc's troubling fetishization of the immigrant women he attempts to "mold" into perfect Catalans, conjuring echoes of Shaw's Pygmalion), and solitude, culminating in Mari Cruz's provocative linguistic appropriation that enables her sexual becoming. Roig's operatic journey through discourses surrounding Catalan national identity reflect a consistent preoccupation with performance throughout her fictional and journalistic *oeuvre*.

Marçal's embedding of the Catalan literary tradition within ekphrastic views of the opera may be understood as an act of deference, in line with what Castle provocatively described as "lesbian diva worship": She noted that for lesbian listeners of opera, "the diva's passion is a mirror: a fluid silvery form in which desire itself can...be recognized. By the liberating way that *she* desires – by the bold ardor of her own 'homovocal exaltation'" the operatic subject becomes a "collective emblem," a "poignant token of homoerotic possibility" (237), "so moved by the act of giving voice to her pleasure, revealing herself, without shame or self-censoring, as a fan of other women" (235), Marçal performs her devotion, through the tragedy of Renée Vivien's *passió.*

Marçal understood her intertextual project as a profound effort to "combat oblivion." Her appropriation of the opera as envisioned by other Catalan women writers and captured in Cassatt's painting constitutes an "erotic luxury," a "conflation of female voices" (Blackmer and Smith 1). As a genre, the opera is constantly aspiring towards the limits of vocal expression, the limits of meaning:

the voice(s) is heard under the constant threat of the loss of voice (Grover-Friedlander 22). As an "excessive medium," it enables Marçal to write her intertextual *homage* as one that requires decoding. Many have described opera in terms of its independence from language, as a complication of communication in silence; my framing of Marçal's intertextual project within the opera reflects the silence related to not only to the literary lesbian, but to Barcelona according to Montserrat Roig and Esther Tusquets.

Marçal's framing of Renée Vivien within the opera not only affirms her intertextual project to bring light to woman artists that have been overlooked, excluded, or misinterpreted. She presents a nuanced portrait of Renée Vivien that embraces, even celebrates, the tension of reading the unwritten, the unwritable, of attempting to conjure a portrait of a figure who has been described as a "screen" upon which other project their own "imaginaries."[23] In opening a narrative, poetic space, within the Catalan language, within *l'esbós*, for contemplating the depiction of the lesbian body, Marçal embeds her own authorial voice as a reader, more importantly an admirer, even a lover, of other women. The operatic staging of her "coming out" through subtle allusions, as an admirer of some of the most significant woman writers of twentieth-century Spain, enables the "diva's" passion to function as a mirror —evoking perhaps the Gran Teatre del Liceu's *Saló dels miralls*. *La passió* becomes then, "a collective emblem: a poignant, often thrilling token of homoerotic possibility" (Castle 237). With this, new strategies of reading, or "listening to" the voices embedded in such genealogies are required. De Lauretis notes that reading the eccentric subject results in a "flowering" of possibility: "If the lesbian sees the woman, the woman may see the lesbian seeing her… The woman, feeling herself seen, may learn that she *can be* seen; she may also be able to know that a woman can see, that is, author perception" (*Figures* 67). In "coming out" through her intertextual genealogies, Marçal provides a theatrical, performative lens through which renewed readings of Catalan literature contribute to a complex web of gazings that shapes, within the conceptual space of the opera and the linguistic space of *l'esbós*, a space of contradictions in need of affirmation rather than resolution, a space that enables the reader to read from the "outside" and the lesbian reader to read herself.

NOTES

1. The title of Marçal's novel serves as an overt example of her intertextual project as it echoes *A paixão segundo G.H.* ("The Passion According to G.H.") by Clarice Lispector, a novel that similarly confronts patriarchal language and the dissolution of the limits of the gendered self. Both authors re-appropriate the biblical, corporal agony of the Christian "Passion" as positive, productive forces of desire rooted in the female, or, in the case of Marçal, the becoming-lesbian body.
2. See Collecott 1990, Zimmerman 1993, and Stimpson 1997.
3. In a study of what he termed "lesbian virtuality" in the work of Catalan author Carme Riera, Brad Epps affirms the paradox of writing lesbian desire as "never-written" and notes

that "reading and writing lesbianism in Catalan is to confront… the ever greater translational problems that arise in the intersection of a minor language and a minor sexuality: problems of intelligibility, of visibility, to an established majority" (335).

4. See Marks 1979.

5. Moullé was a middle aged Parisian amateur poet who maintained a largely epistolary relationship with Pauline Tarn/Renée Vivien.

6. Following de Lauretis, the eccentric subject occupies "a position attained through… displacement across boundaries between sociosexual identities and communities, between bodies and discourses" (182).

7. See Epps 1995.

8. See Collecott 1999 on H.D.

9. In multiple texts, Marçal has likened poetry to an ordering of chaos, a skeleton to her "medusa" and writing to "una activitat vertebradora" (Ibarz 21). She understood poetry as a corporally generated process; "el meu esquelet intern, la meva manera de dir-me a mi mateixa, d'ordenar provisionalment amb la paraula el caos que l'imprevist desencadena" (21). The symbol of the medusa is further complicated within the context of the Castilian and Catalan languages, understood both as a proper name, Medusa, "dona monstre, el femení indomenyat, salvatge i perillós" (Ibarz164) and medusa, or jellyfish, a symbolically pure, hydrostatic organism. The concept works as a singular, notoriously corporal and dangerous mythical figure and anonymous plurality. In *Desglaç*, Marçal borrows the image of a "medusa dessossada" from Sylvia Plath, drawing a contrast between two versions of the same concept, seemingly acknowledging the ambiguity of the word within her own corpus.

10. Elsewhere I have noted that much of Vivien and H.D.'s recuperative efforts concerned place, particularly in terms of Lesbos, the island representative of exile from the "native language of desire" (Gubar 52). Though the poets' spatial concerns are often discussed in terms of the marginalized and exile, I have argued that subversion of limits, spatial and linguistic, lend a structure from which her poetic voice can contemplate, explore, and embrace eccentricity (following de Lauretis 2007). In Marçal this is one of the more important facets of Lesbos as she, through *l'esbós*, equates poetry with the body and evokes the possibility of recuperating the flesh of the "disembodied muse" (Marks 1979), aligning corporeal and linguistic obstacle.

11. "es va adonar que feia un elogi entusiasta… i, acte seguit, que pressuposava que aquell llibre era d'autor masculí" (35).

12. "Mirava endavant, com per esquivar els esguards, i tenia la boca enrigidida per l'esforç de control. No l'havia vist, n'estava segur" (36).

13. *At the Opera* (1878) "confirms that Cassatt was... experimenting with angles of vision, scale, and composition to produce a distilled, and synthesized painting rather than some swiftly brushed record of a transient impression" (Pollock 141). A woman, seen in profile, holds her opera glasses to her eyes and "looks across the viewer's line of vision in a determined action" (Pollock 144). She adamantly ignores the viewer's gaze, which "finds itself confronted instead with a sketchily painted man, peering from his box...at the woman [in the box in whose space the viewer is putatively placed]" (144). The viewer of the painting is seeing others see (the woman, the man, as well as the remaining sea of spectators) and simultaneously, is seen by the woman and the man. In addition to echoing the narrative fragment in question, the painting highlights one of the more social functions of the opera house.

14. Following Bazin, Stern affirms that "the transposition of a piece of theater to cinema is possible only on the condition that it does not cause people to forget but rather to safe guard the theatricality of the *oeuvre*" (Stern 42).

15. See Pollock 1999.

16. Calvé is evoked again later in the text when Natalie Barney hires her to sing outside Pauline/Renée's window. Marie F., a maid to Renée later in her life, succeeds in echoing the figure of Carmen (Amedée's timid, Catalan maid) as well as the opera when she notes "Jo no hi entenc gens d'òpera, però tothom n'havia sentit a parlar, de <<Carmen>>. Doncs ella

17. mateixa en persona" (313).

18. Marçal, though born within the city confines of Barcelona, spent her childhood outside the city and frequently alludes to conflicting notions of birthplace, enhancing the mirror effect of her writing and the spectral presence of the city in the text.

19. Further ambiguity arises with the name of Pauline/Renée's maid, Marie F. In addition to providing another overt echo of her own name, the author embeds a number of references that harken back to her earlier contemplations of naming as read in her poetry. Marie F., for example, notes that she has always loved the sea: "Sempre m'ha agradat el mar" and that she prefers to travel by boat, not train, "perquè sóc de marina y dec portar l'aigua salada a la sang" (306-307). Marçal had previously contemplated her own name in terms of *mar* (sea) and *sal* (salt). The first sestina of *Terra de mai*, "Solstici," for example, includes a subtle alignment of "mar" and "sal" in a characteristic trope of inscribing her name into her poetry, in this case, inscribing it into an erotic encounter between two women (*La germana* 12).

20. The *divisa* of Marçal's first published collection, *Cau de llunes* ("Lair of Moons") (1977), alludes to the young poet's emerging political conciousness: "A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, de classe baixa i nació oprimida. I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel" (15).

21. See McNerney and Enríquez de Salamanca 1994.

22. *Terra de mai*, Marçal's collection of erotic sestinas, the first poetic collection published in Catalan to deal expressly with lesbian desire, echoes J.M. Barrie's "Neverland" and most likely an intentional conjuring of Tusquets' famed epigraph "… y Wendy creció".

23. An "overture" by Senyora Miralpeix is followed by narrative duets, cavatinas, recitatives, an intermezzo, and a chorus.

24. "Renée ha estat un d'aquells personatges mítics que funcionen com una pantalla: tothom hi projecta el propi imaginari" (44-45).

WORKS CITED

Benstock, Shari. "Expatriate Sapphic Modernism: Entering Literary History." Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions. Ed. Karla Jay and Joanne Glasgow. New York: New York UP, 1990. 183-203. Print.

Bergmann, Emilie L. "Letters and Diaries as Narrative Strategies in Contemporary Catalan Women's Writing." Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America: Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature. Ed. Luis T. González-del-Valle. Boulder: Society for Spanish and Spanish-American Studies, 1991. 19-28. Print.

Blackmer, Corinne E. and Patricia J. Smith, eds. En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera. New York: Columbia UP, 1995. Print.

Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990. Print.

Castle, Terry. The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture. New York: Columbia UP, 1993. Print.

Cixous, Helene. "Tancredi Continues." Trans. Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle, Susan Sellers. Ed. Deborah Jenson. "Coming to Writing" and Other Essays. Cambridge: Harvard UP, 1991. 78-103. Print.

Collecott, Diana. "What Is Not Said: A Study in Textual Inversion." Textual Practice 4.2 (1990): 236-58. Print.

---. *H.D. and Sapphic Modernism: 1910-1950. Cambridge: Cambridge UP, 1999. Print.*
De Lauretis, Teresa. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
---. Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory. Urbana: University of Illinois Press, 2007. Print.
Doane, Mary Ann. Femmes fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis. New York: Routledge, 1991. Print.
Epps, Bradley. "Sexual Virtuality: Lesbianism, Loss and Deliverance in Carme Riera's 'Te deix, amor, la mar com a penyora'." ¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings. Ed. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 317-345. Print.
Grover-Friedlander, Michal. Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera. Princeton: Princeton UP, 2005. Print.
Gubar, Susan. "Sapphistries." Signs 10 (1984): 43-62. Print.
Ibarz, Mercè, Ed. Maria-Mercè Marçal: Sota el signe del drac (Proses 1985-1997). Barcelona: Edicions Proa, 2004. Print.
Joe, Jeongwon and Rose Theresa, Eds. Between Opera and Cinema. London: Routledge, 2002. Print.
Koestenbaum, Wayne. The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire. New York: Poseidon Press, 1993. Print.
Marçal, Maria-Mercè. Cau de llunes. Barcelona: Edicions Proa, 1977. Print.
---. La germana, l'estrangera (1981-1984). Barcelona: Edicions 62, 1985. Print.
---. La passió segons Renée Vivien. Barcelona: Columna-Proa, 1994. Print.
Marks, Elaine. "Lesbian Intertextuality." Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts / Critical Texts. Eds. George Stambolian and Elaine Marks. Ithaca: Cornell UP, 1979. Print.
Mayne, Judith. Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. Print.
McNerney, Kathleen and Cristina Enriquez de Salamanca, eds. Double Minorities of Spain: A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries. New York: Modern Language Association of America, 1994. Print.
Meese, Elizabeth. "When Virginia Looked at Vita, What Did She See; Or, Lesbian: Feminist: Woman -What's the Differ(e/a)nce?" Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1997. 467-481. Print.
Pérez, Janet and Kathleen Glenn, eds. Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas. Newark: University of Delaware Press, 2005. Print.
Pollock, Griselda. Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London: Routledge, 1999. Print.
Roig, Montserrat. L'òpera quotidiana. Barcelona: Planeta, 1982. Print.
Sabadell-Nieto, Joana. "El eroticismo de la subjetividad: escritura, mirada y deseo en las flâneuses del cambio del siglo." Políticas del deseo: literatura y cine. Ed. Marta Segarra. Barcelona: Icaria, 2007. 119-143. Print.

Sedgwick, Eve Kosofsky. Epistemology of the Closet. Berkeley: University of California Press, 1990. Print.

Stern, Lesley. "The Tales of Hoffmann: An Instance of the Operatic." Between Opera and Cinema. Eds. Jeongwon Joe and Rose Theresa. London: Routledge, 2002. 39-58. Print.

Stimpson, Catharine R. "Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English." Classics in Lesbian Studies. Ed. Esther D. Rothblum. New York: Harrington Park Press, 1997. 177-94. Print.

Tusquets, Esther. El mismo mar de todos los veranos. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978. Print.

---. Habíamos ganado la guerra. Barcelona: Bolsillo Zeta, 2008. Print.

Wittig, Monique. The Lesbian Body. Trans. David Le Vay. Boston: Beacon Press, 1986. Print.

Zimmerman, Bonnie. "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism." Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism. Ed. Susan J. Wolfe and Julia Penélope. Cambridge: Blackwell, 1993. 33-54. Print.

The *chica rara* as Observer in Concha Alós's *Los cien pájaros*

Debra J. Ochoa
Trinity University San Antonio, TX

Concha Alós (1925–2011), born eleven years before the outbreak of the Spanish Civil War (1936–1939), witnessed the three-year conflict and its devastating aftermath first-hand. Similar to other writers of her generation, she captured *los años de hambre* of the 1940s in her first novel, *Los enanos* (1962), and delved into the depiction of gender inequality during the Franco era (1939–1975).[1] However, despite the publication of eight novels and a collection of short stories, she received limited critical attention until the last decades of the twentieth century.[2] The previous absence of scholarship about Alós's work may have been caused by disparaging comments that earlier literary critics made about what they considered inappropriate language and subject matter for a woman writer (F. Rodríguez 20).[3] This study aims to contribute to the increased interest in Concha Alós and distinguishes itself from existent criticism by examining how the protagonist of *Los cien pájaros,* Cristina, can be understood through Carmen

Debra J. Ochoa is Assistant Professor of Spanish at Trinity University in San Antonio, TX where she teaches language, culture, and literature. Some of Dr. Ochoa's forthcoming articles include "Dialogism and Chronotope in Carmen Martín Gaite's New York Texts" (*Hispanic Journal*) and "Routes/Roots and Intercultural Encounters in Luisa Castro's *Viajes con mi padre* (*Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*). Additionally, Dr. Ochoa's work appears in internationally recognized journals including *Letras femeninas, Letras hispanas,* and *Romanitas*.

Martín Gaite's (1925–2000) concept of the *chica rara* ("strange girl"), a literary trope that appeares in many novels written by Spanish women during the Franco era.

Martín Gaite, in addition to her extensive body of fiction, published several essay collections in which she analyzes both Spanish and world literature, thus emphasizing the importance of both historic and contemporary Spanish literature, particularly the work of Spanish women writers within international letters. Because scholars have only recently begun to "excavate" Alós's writing, it is imperative that her work be contextualized according to Martín Gaite's definition of the *chica rara* to see what specific contribution Alós makes to this well-established tradition. A consideration of such a concept avoids what Roberta Johnson calls the "foreign occupation" of Spanish feminist criticism, which occurs when Hispanists exclusively rely on American, British, or French literary theories to support their analyses ("Spanish Feminist Theory" 17). Nino Kebadze opines that the corpus of neglected works by Spanish women writers "is not necessarily an index of some inherent inadequacy of the texts . . . but rather a possible failure of existing interpretative models," and she encourages critics to use Martín Gaite's term *chica rara* as a critical tool (80). The novels of many postwar Spanish women writers are difficult to categorize because they are "neither low enough to appeal to popular culture studies nor literary enough to be considered high art" (Brownlow and Kronik 17). However, if we apply Martín Gaite's term *chica rara* as an "interpretive model," we can analyze *Los cien pájaros* within an appropriate historical context to better understand Alós's writing.[4]

Martín Gaite first coined the term *chica rara* to describe the protagonist of Carmen Laforet's novel *Nada* (1945)—young Andrea, who sets off for Barcelona to study at the local university. Andrea is a "precedente literario" that Ana María Matute, Dolores Medio, Mercè Rodoreda, and Martín Gaite herself emulate in their writing ("La chica rara" 99-103). In Martín Gaite's *Entre visillos* (1958), Natalia's "strangeness" results from her questioning of "las normas de convivencia habituales" that no other character appears to evaluate (100). Martín Gaite explains that in postwar Salamancan society people used the word *rara* to describe any young woman who exhibited disinterest in clothes or suitors: "De las chicas poco sociables o displicentes, que no se ponían a dar saltos de alegría cuando las invitaban a un 'guateque', descuidaban su arreglo personal y se aburrían hablando de novios y de trapos se decía que eran 'raras', que tenían 'un carácter raro'" ("En busca de cobijo" 38). Martín Gaite appropriates the meaning of the word *rara* by removing it from its historically pejorative connotation and utilizes it to celebrate autonomous female characters created by Spanish women during the postwar era.

Martín Gaite delineates three main characteristics of the *chica rara* that empower her to reject traditions that would otherwise limit a young woman to a future of domestic duties. First, the *chica rara* functions as a witness to her surroundings; she gleans much of her education and maturity from interpretations of her environment ("La chica rara" 94). Second, the *chica rara* resists confinement

within the home and seeks exterior spaces that possess "una función catártica" (96); urban settings provide an escape from dominating family members and function "para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo" (101). This type of character values her solitude while exploring her environs, despite warnings that the city poses a threat to a young woman's virtue. A third characteristic is that, because of her orphanhood, the *chica rara* exercises certain freedoms that would otherwise be denied to her. An initial comparison between Alós's Cristina in *Los cien pájaros* and the *chica rara* model reveals that the protagonist's "strangeness" results largely from her role as a witness who, like Andrea in *Nada,* evaluates her surroundings and the people with whom she interacts. However, Cristina differs from the other "strange girls" because she is the daughter of a former prostitute, and the novel's details about the protagonist's first sexual experience further distinguish Alós's *Los cien pájaros* from Laforet's *Nada* and Martín Gaite's *Entre visillos*.

Los cien pájaros narrates several months in the life of Cristina, an eighteen-year-old woman who, like Andrea in Laforet's *Nada,* has high expectations about her future. She initially expresses great enthusiasm about tutoring Mina Muñoz, a young girl from a wealthy family. Cristina hopes to benefit from working for the Muñoz family, but she soon realizes that although she has access to their world, she remains tied to her economic class. During the hours she spends tutoring, she befriends her student's older brother, José María, and a relationship between them soon develops. This older man seduces the naive Cristina, whom he intends to keep as a mistress. Although she at first falls victim to her lover, Cristina soon recovers and makes plans to pursue a degree in education despite her pregnancy. When contemplating the decisions she must make, she reflects on her mother's favorite saying: "Vale más pájaro en mano que ciento volando" (246). For Cristina, opting for the *pájaro en mano* would be to accept salvation in the form of a marriage proposal from a friend of her stepfather. But she refuses this "solution" and leaves her hometown of Castellón de la Plana for Barcelona: "Hacia el futuro, en busca de los cien pájaros" (247). Although it would have been very unlikely for a young, pregnant woman to live on her own during the Franco era (J. Pérez, *Contemporary* 111), Alós's depiction of an independent, strong-willed character who rejects domestic conformity remains significant because the character reminds readers of the possibilities available to women. Francisca López observes that by creating a career-minded character, Alós problematizes the patriarchy: "[E]l mito de la necesidad de dependencia femenina es uno de los que más abiertamente subvierte la novela" (84). During the Franco era, society saw a woman who prioritized education and employment as a person who "ostensibly betray[ed] her very nature" (Kebadze 61). Thus from the onset of the novel, Alós creates a "strange" protagonist even before she enters into taboo subjects.

The controversial topics of prostitution and sexuality in *Los cien pájaros* raise questions of how Alós avoided censorship.[5] Patricia O'Byrne observes that Francoist censors did not oppose all taboo subjects if the "perpetrator was

adequately punished and ostracized" (205). During the dictatorship, becoming pregnant outside of marriage would have been interpreted as a form of punishment, and one can speculate that the censors permitted the publication of this novel to warn female readers against the dangers of breaking religious doctrine. Furthermore, in a novel such as *Los cien pájaros* that focuses on the working class, the censors may not have seen Cristina's moral standing as a threat because they only esteemed the "correct" portrayal of the upper classes.[6]

While Alós benefited from her focus on an economically disadvantaged protagonist, the time period in which she wrote further facilitated her ability to publish. By the beginning of the 1960s, the regime had relaxed its censorship laws; this fact, combined with the efforts of preceding writers, who had already published social criticisms, allowed Alós to more directly examine the injustices suffered by women during the Franco era (G. J. Pérez, "Determinantes" 229). Such conditions helped Alós; as a result, she produced a more condemnatory depiction of the *chica rara* than many of her contemporaries. Alós uses mirrors and a photograph to underscore Cristina's role as witness in *Los cien pájaros*.

In *Los cien pájaros*, Cristina primarily notices gender and social inequalities, and she compares her family's financial struggles to the Muñozes' wealth and privilege. Such awareness may be based on Alós's personal hardships, which she weaves into her early novels.[7] Based on the biographical information that exists on Alós, we can infer that Cristina's desire to become a teacher came from the author's own work experiences. Like Laforet and Martín Gaite, Alós incorporates many autobiographical elements into her writing. However, Cristina's more humble upbringing distinguishes her from the other "strange girls." The setting of the novel, Castellón de la Plana, does not possess the caché traditionally associated with large urban centers such as Barcelona, the setting of Laforet's *Nada*, or the university city of Salamanca, the setting of Martín Gaite's *Entre visillos*.[8] Although *Nada* takes place soon after the end of the Spanish Civil War, the affluent characters Ena and Pons make evident that life remains comfortable for certain classes. In *Entre visillos*, Martín Gaite focuses on the routine diversions of young men and women and does not address the struggles that Alós chooses to examine in *Los cien pájaros*. Another difference involves the portrayal of the *chica rara*'s parents; while Laforet's Andrea and Martín Gaite's Natalia lost at least one parent, Cristina's mother Julia is alive and has a significant role in the narrative. Julia became pregnant with Cristina by an anonymous man while working as a prostitute, and Cristina's status as an illegitimate child causes her to suffer more than Natalia and Andrea.

The experiences of Cristina's mother, Julia, exemplify the economic strife of the postwar *años de hambre*, which often made it necessary for women to work as prostitutes. Prostitution, an institution that the regime did not abolish until 1956 (Morcillo 90), seventeen years after Franco's rise to power, went against Spain's National Catholicism, the product of the Francoist blending of Falangist doctrine and religious dogma, which legitimized patriarchal control over women (Arkinstall 48). Helen Graham states that the incongruity between

Franco's promotion of Catholicism and prostitution speaks to the "complex, conflictive, and plural" lives of women during the early postwar years (182). Women became victims of the country's sexist justification that if men did not have access to prostitutes "they would defile the pure and chaste bodies of their fiancées—True Catholic Women and the future mothers of the New Spain" (Morcillo 92). As a result, the government condoned the abuse of women fromlower social classes, such as Julia, to ensure the virtue of more economically privileged women. Through Cristina's role as observer, Alós condemns these contradictions and gives voice to the women who suffered under such hypocrisy.

Mirrors appear throughout *Los cien pájaros* and underscore Cristina's role as observer, particularly when she evaluates herself. In the opening chapter of the novel, Cristina evaluates the monotony of her working-class existence: she eats the same dinner of boiled potatoes and string beans every night with her mother and stepfather whose tattered, stained clothing embarrasses her (10–16). After the portrayal of the drab kitchen setting, Cristina looks into a small mirror and identifies what she considers an oversized forehead as an additional detail that displeases her (13). This mirror, and others that will appear throughout *Los cien pájaros,* evokes those found in *Nada*, "imágenes especulares" that Spanish women writers use to symbolize the characters' psychological and physical maturity (M. Rodríguez 27-28). Something similar occurs in *Los cien pájaros* as Cristina undertakes a series of challenges, and on each occasion she gazes into a mirror to see if her physical appearance matches her altered interior state of being.

In addition to mirrors, Alós introduces a photograph that will force Cristina to confront her past before she can make any future decisions. The photograph functions as a mirror because of the way it reflects the protagonist. In the opening chapter of *Los cien pájaros*, after Cristina negatively reflects on her family's evening routine, she retreats to her bedroom where she pauses to look at a photograph of her first communion: "[L]a niña que era yo a los diez años. Soy yo, tristona, afectada y tiesa"(19). The photograph introduces a flashback in the narrative in which Alós gives details about Julia's former life as a prostitute and the friendships she established, particularly with her madam, Señora Pilar. Cristina recalls that Julia took her on a visit to a prohibited part of the city to find an inexpensive dress for her first communion. The circumstances under which Julia procures the dress and the pink garment underscore the novel's taboo focus. This unorthodox color for a religious celebration, an occasion when young girls traditionally wear white, expresses Alós's parody of an institutionalized rite, one of the many practices that the dictatorship promoted to bolster its weak stance when it first came into power.

Franco collaborated with Pope Pius XII to "create a 'virgin' model for Spanish women that essentially 'swallowed' their individuality and imposed an unattainable prototype of perfection created by men" (Schumm 45). The regime encouraged women to read narratives about historical and religious figures (e.g., Isabel the Catholic, the Virgin Mary, and Saint Teresa of Avila) to provide women

with "proper" models of female comportment. In *El cuarto de atrás*, Martín Gaite addresses the absurdity of such models when the protagonist C. states her beliefs in mysterious figures but her rejection of Franco-approved role models: "Que sí creo en el diablo y en san Cristóbal gigante y en santa Bárbara bendita, en todos los seres misteriosos, vamos. En Isabel la Católica, no" (92). Martín Gaite recalls that although the regime extolled Isabel the Catholic as an example of domestic perfection, she questioned its validity: "Se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos y seguros, crecieron mis ansias de libertad" (85).[9] In comparison to Martín Gaite's rejection of regime's role models for women, Alós's novel exhibits a much more overt dismissal of tradition. The pink communion dress displaces the traditional white and its association with purity, and later in the novel, Alós destabilizes the Catholic Church's control over women again when Cristina loses her virginity during Holy Week.

Returning to the photograph, the first communion memento reminds Cristina of her differences. She has to contend with derogatory comments and judgmental looks from both her teacher and classmates. Cristina recalls her feelings of rejection when her teacher wrote on the chalkboard: "Yo tengo un vestido blanco. Tú tienes un vestido blanco. Todos los hijos de Dios tienen un vestido blanco"(23). Such bitter memories influence Cristina to react strongly to the photograph on two occasions. The first instance takes places after she has worked for the Muñoz family and has earned sufficient money to purchase books to create a library in her bedroom. While she rearranges her furniture to make space for her books, she decides to hide the photograph because she dislikes her awkward appearance: "Mi imagen, aquella niña de diez años que había sido yo, larguirucha y afectada" (78). Cristina naively believes that she can rid herself of such memories by hiding the photograph, but the subsequent specular encounters reveal the difficulty of such a process.

Cristina's self-evaluations, whether they occur while looking in a mirror or a mirror-like object, communicate a "proceso de concienciación" (Ciplijauskaité 38) that resonates with a common characteristic that Jenijoy La Belle identifies in European and American literature. After the nineteenth century, the significance of mirrors extended beyond vanity to symbolize the self as an activity, "a continual process that gives rise to concepts of her species and situates herself in relation to these other 'selves'" (La Belle 3). Additionally, the mirror scenes reveal Cristina's evaluation of her "interiority and exteriority": the process by which she determines who she is "to herself and who she is to her culture" (9). The locations in which these specular evaluations occur, either in Julia's home or in one of the Muñoz estates, influence Cristina's self-perception because she determines her identity in relationship to her surroundings. The first mirror, located in the kitchen, belongs to her mother Julia and thus symbolizes maternal dominance. The mirror frame precisely delineates Cristina's face as a synecdoche of her identity, one that she hopes to disassociate from Julia and her past. However, subsequent mirror scenes, to Cristina's disappointment, fail to confirm her hopes of seeing a more sophisticated, mature reflection.

After this mirror scene, a second specular evaluation occurs when Cristina rushes home after her first kiss with José María: "Todo lo que me había ocurrido cobró por el camino tal aire de irrealidad que fui a mirarme al espejo para ver si había sido verdad y si quedaba alguna huella en mí. Pero no, en mis labios no había ninguna señal" (91). Cristina's expectations stem from the pressure young women experienced to "echarse novio," believing that, like the stock protagonist of the *novela rosa* ("romance novel"), she too would be transformed by a romantic encounter (Martín Gaite, *"En busca de cobijo"* 36). Martín Gaite explains that for her generation the more desperate young women felt about their reality, the stronger their desire to read about heroines: "[A] las que cuando menos lo esperaban les llovía del cielo una ilusión que las hacía sentirse transfiguradas, distintas. El mago de esta alquimia, por supuesto, era siempre un hombre" (Martín Gaite, "Nubes de color de rosa" 144). Cristina projects her desires onto José María who, due to his age and affluence, does bear some resemblance to the male lead of a romance novel.[10] However, throughout *Los cien pájaros,* Alós gives indicators about José María, such as his unexplained illness and rumors about his previous relationship, that tell the reader he will fail to "save" Cristina in the manner of a true hero. Cristina proves to be the opposite of a woman in need of rescue, although she at first hopes for a fairy tale ending and evaluates herself according to societal expectations.

The mirror takes on an "intermediary role" that represents society's hold on female characters, causing young women to judge themselves by patriarchal standards (La Belle 16). La Belle's description of the female protagonist's predicament in British and American novels resonates with Cristina's experience: "She must consult the mirror, compare the image with social norms, and thereby test her beauty against an instrument offering full (although silent) disclosure" (16). Cristina looks for outward reassurance, but she continuously fails to find a confirmation of her expectations, ideas that result from living in a society that tells women: "La mujer no tiene más misión que el matrimonio" (Martín Gaite, "En busca de cobijo" 49). Alós repeats this sentiment at the end of the novel when a different suitor, Manolo, proposes to Cristina and says, "La mejor carrera de una mujer es el matrimonio" (202). Such ideology restrained women's futures. In response, Alós presents a character who evaluates her circumstances and challenges societal norms by refusing to marry, an inconceivable decision for most women during the Franco era.

Cristina's rejection of marriage places her into a category that makes her even more peculiar than the typical *chica rara;* she would be labeled "más rara que las monjas" (Martín Gaite, "En busca del cobijo" 38). Martín Gaite explains that during the Franco era people used this expression to describe young women who exhibited disinterest in any vocation; they neither appeared inclined to dedicate themselves to family nor to a religious order. Although women had one of two options during the regime—marriage or the convent—Alós creates a character who rejects both, thereby making Cristina a "fallen" woman according to

Francoist norms. However, in retrospect, the *chica rara*'s flaws permit Alós to question the regime while publishing the novel under its censors.

In the next two mirror scenes, Cristina's evaluation of her clothes and body suggests that she finds herself in front of a full-length mirror, unlike the previous passages in which her focus on a fragment of her body communicates that she looks into a small mirror. These more thorough evaluations symbolize her progress beyond a preoccupation with a singular body part, such as her face, to a more detailed physical inspection. The first full-length mirror scene occurs during Cristina's preparations for a date with José María when her friend Vicenta offers to do her hair and makeup. Cristina wants to emulate her older, sophisticated friend and willingly accepts Vicenta's help. Afterwards, Vicenta proudly encourages Cristina to look at her reflection, but Cristina does not share her friend's enthusiasm: "Allí me vi distinta a la Cristina de siempre. Parecía mayor, lo menos de veinte años. Salí al comedor sintiéndome torpe, insegura, sin saber dónde colocar mis brazos ni mis manos" (163). Vicenta takes pleasure in dressing Cristina according to her personal style, but Cristina does not identify with this new appearance and feels awkward and disappointed. After previously feeling this way, Cristina becomes depressed, and José María sees her desperation as an opportunity to seduce her.

Cristina remains withdrawn throughout the evening, and José María suggests that she consume some alcohol. Alós reveals very few details about the evening's events except to state that José María leads Cristina upstairs to a bedroom that contains "una vela roja y gruesa casi consumida" (166). The color red, a signifier of passion, and the almost completely burned candle symbolize the consummation of their relationship. However, Alós does not confirm that they had sex until the next morning when Cristina examines herself in a mirror:

> No había ninguna señal. Las piernas y los brazos seguían estando más morenos que las otras partes, junto al ombligo tenía también la peca redonda que mi madre aseguraba que era un antojo. Nada había cambiado. Decían que los pezones cambian de color cuando una ya no es virgen, pero no es verdad. (174)

Cristina's critique of her naked body makes this specular encounter the most intimate of the mirror scenes in *Los cien pájaros*. The physical location of this post-coital self-inspection, inside the Muñoz country home, reinforces José María's dominance over Cristina and her self-image in accordance to his influence. Furthermore, Cristina's reference to her mother underscores her difficulty with moving beyond the "mark" that her mother's past has left on her life; she rejects Julia's opinion that a freckle symbolizes a sign of beauty and dwells in disappointment. Cristina's disillusion echoes Andrea's mindset in *Nada* when she expresses her initial belief that nothing significant had occurred during her time in Barcelona. However, unlike Andrea who must rely on hindsight, Cristina realizes, in the present moment, that she has indeed changed despite the lack of

physical evidence: "Nada es igual que antes. El tiempo lo ha cambiado. Yo misma no soy la de otros tiempos" (175). Cristina's ability to distinguish between physical and emotional development marks this *chica rara's* transition into adulthood; this increased maturity allows for more insight into herself and others.

Soon after spending the night with José María, Cristina sees that, despite her efforts to be different than her mother, she finds herself in a situation that reflects Julia's past almost exactly: "Había oído hablar de los señoritos que ponían un piso a sus amantes. Me daba miedo dar un nombre humillante a aquello que nos unía" (188). In this instance, physical mirrors are absent, but the commonality between mother and daughter creates a reflection that resonates with the novel's theme of specular encounters. Through Cristina and Julia, Alós exposes Spanish women's struggles for autonomy throughout the Franco era. While Julia suffers through the 1940s, the most impoverished decade of the post-war era, Cristina benefits from coming of age in the 1960s, a time marked by the dictator's loosened grip on control because of age and looming illness. Despite such an advantage, her experience with José María humbles her into realizing her precarious state.

While Cristina and Julia have a problematic relationship, Cristina eventually recognizes redeeming qualities in her mother: "Puede que me sirva su ejemplo. Ella construyó todo su porvenir sobre un suelo tambaleante" (93). As Cristina matures, she begins to appreciate how her mother struggled to make a better life for herself and her daughter. Conversely, Cristina no longer sees any value in José María, who only has a negative influence on her. According to Martín Gaite's comparison between relationships and mirrors in the essay "Los malos espejos," José María would be considered a "bad mirror" because he fails to recognize the true Cristina, an independent woman with hopes of pursuing an education. Martín Gaite analyzes the dynamic between lovers in the *novela rosa* and criticizes the genre's lack of authenticity that prevents intimacy between characters. Appalled by the formulaic style that "anesthetizes" the characters in a romance novel (16), Martín Gaite encourages her readers to search for the "buen espejo," a person with whom one can feel at ease, one who accepts the other's fragmented, incoherent, or indecipherable "reflections" (19). José María's wealth and privilege blind him from seeing Cristina as anything more than a possession to be enjoyed at will. However, because of her role as a *chica rara,* whose keen eye permits her to evaluate both herself and others, Cristina identifies her dilemma and plans her escape.

Cristina's new perspective culminates with the final specular encounter of *Los cien pájaros*, one that exemplifies her development from a naive adolescent to a mature young woman. Alós completes a circular narrative when Cristina returns to the same kitchen mirror that appears in the opening chapter of the novel. However, unlike the first self-evaluation in which Cristina negatively views both herself and her surroundings, the final specular encounter reveals a new outlook:

> Antes de sentarme me miré un momento en el pequeño espejo colgado al lado de la cañería. Contemplé mi cabello cortado en forma de flequillo sobre la frente. Vicenta me había aconsejado aquel peinado para disimular el nacimiento de mi pelo, unos cabellos tan cortos que parecen vello. (196)

In contrast to the first self-encounter in which Cristina examines her forehead harshly, this final self-evaluation includes little judgment on the protagonist's part. Most importantly, this passage demonstrates Cristina's resourcefulness to make self-improvements; whereas, on a previous occasion, she had passively allowed Vicenta to groom her. The mature Cristina deliberately acts to disguise a physical flaw and now finds satisfaction in her appearance. Her change in attitude towards her parents, who sit near her while she looks into the mirror, also distinguishes this last specural encounter from the one in the opening chapter of the novel. She once again observes the monotony of their lives, but on this occasion, instead of merely judging them, she expresses a sense of guilt: "Me siento distinta, superior a ellos y eso me irrita" (196). Cristina's education, a privilege Julia never knew, allows her to work as a tutor, an experience that inspires her to pursue a teaching degree. When Cristina makes this final self-inspection, she recognizes her development and sees that, in comparison, her parents' lives remain unaltered.

As the novel draws to an end, the reappearance of the communion photograph reminds Cristina that, despite her progress, she has yet to confront her past. After hiding the photograph in an attempt to suppress her memories, Julia finds it and returns it to the top of Cristina's dresser. When Cristina sees the photograph, she uses the same words to describe the image: "La niña que era yo a los diez años, tristona, afectada y tiesa . . ." (219). Despite the repetition, this self-encounter differs because of the way in which Cristina reacts to her image: "Me mira bobamente desde su marco de cuero y por un momento he creído que me levantaba a poner delante de ella dos grandes crisantemos blancos. Flores para los muertos. Grandes flores para los pequeños muertos" (219). Cristina bids farewell to her former self, an innocent, young girl frozen in time. The imaginary placement of the flowers in front of the photograph as a gesture of mourning resonates with the notion that all photographs possess an inevitable expression of loss, making the subject a form of "death in person" (Barthes 14). To put this idea into context, Cristina's communion photograph captures a particular place and time: the economic hardship of the early postwar years that Alós depicts through Julia's financial struggles while raising a young child. As the *chica rara* looks upon an image of her former self, she realizes that the photographed subject must experience a "death," a distancing beyond the photographed moment, to experience the future in which the mature Cristina resides. This death occurs in tandem with a loss of innocence that ushers Cristina into adulthood; once she becomes aware of this process, Cristina views both herself and others more clearly.

After several self-critiques, Cristina then evaluates her friend Vicenta and her mother Julia, two women who, although independent, fall victim to societal pressures to conform. During Cristina's specular encounters, both women play a part in how the protagonist views herself; Cristina desires to emulate Vicenta, but she vehemently wishes to be different than her mother Julia. Cristina measures herself against both women and feels disappointed when she learns that Vicenta is engaged: "Yo debo sonreír. Ahora soy yo la mujer y ella la niña. Estoy llena de experiencia, plena, madura" (237). Cristina then compares Vicenta's fate to that of her mother and notes a similarity between the two women: "Igual que mi madre. Tuvo que buscar un marido para hacer frente a la vida. Mujer sujeta al varón. Detrás de él siempre" (237). Cristina observes a form of mirroring between Vicenta and Julia in which two women of different generations make the same decision to marry. Although each woman confronts disparate challenges, both find a common solution through marriage, and Cristina, who often feels inferior to others, now sees herself as the most autonomous of the women around her. As a *chica rara*, Cristina learns that nonconformity, despite its difficulties, leads to freedom.

The mirror and photograph scenes in *Los cien pájaros* function as moments of revelation in the novel, situations in which the *chica rara* analyzes her life and determines how she can rescue herself from a working-class existence. Following the publication of such novels as Laforet's *Nada* and Martín Gaite's *Entre visillos*, Alós takes advantage of previously published critiques of the regime and contributes to the depiction of the *chica rara* with a character who defies the status quo. Alós anticipates that the censors would see Cristina's dilemma as a punishment, but readers familiar with the techniques used to avoid censorship know that she writes *Los cien pájaros* to promote female autonomy.

Cristina, like other *chicas raras*, is an observer, but she also possesses certain characteristics that make her special. Like the author, Cristina grew up in Castellón de la Plana and represents young women from provincial locations who had less access to subversive culture and influences than those from cosmopolitan cities. Cristina, as the illegitimate daughter of a former prostitute, stands out among the *chicas raras* found in Franco-era literature. The maternal presence in *Los cien pájaros* adds another unusual characteristic to the novel because other *chica rara* narratives are often bereft of mothers. Julia represents women who endured prostitution to survive postwar destitution, and Cristina benefits from the struggles confronted by her mother's generation. In addition to all of these qualities, Cristina also stands out for her decision to leave her hometown and begin a new life in Barcelona. The Catalonian capital is the setting of Laforet's *Nada,* and by sending Cristina to the same the city, Alós connects her novel to that of her predecessor. Additionally, *Los cien pájaros* anticipates the writings of Esther Tusquets (1925–2012) and Carme Riera (1948–) that narrate the lives of autonomous female characters in post-Franco Barcelona.

A reading of *Los cien pájaros* according to Martín Gaite's concept of the *chica rara* extracts Alós from the annals of neglected authors and places her in a

category on par with Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite, and others. Similar to her protagonist, Alós rebels against patriarchal codes. The author portrays an independent woman who rejects domesticity during a time of great inequality for women. *Los cien pájaros*, unlike the *novela rosa*, does not conclude with marriage, the *final feliz* that comforts readers who desire formulaic narratives. Alós focuses on Cristina's development as an individual unfettered by duty and concludes her novel with few details in order to suggest alternative futures for women.

NOTES

1. Concha Alós's complete bibliography includes the following novels: *Los enanos* (1962), *Los cien pájaros* (1963), *Las hogueras* (1964), *El caballo rojo* (1966), La madama (1969), *Os habla Electra* (1975), *Argeo ha muerto supongo* (1982), *El asesino de los sueños* (1986). In addition, Alós published a collection of short stories entitled *Rey de gatos* (1972). See Genaro J. Pérez's *La narrativa de Concha Alós: Texto, pretexto, y contexto* for detailed summaries of each work.
2. Fermín Rodríguez and Genaro J. Pérez wrote the first two book-length studies on Concha Alós's work. In addition to these two books, short biographies on Concha Alós appear in *Contemporary Women Writers in Spain*, written by Janet Pérez; *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature,* edited by Janet Pérez and Maureen Ihrie; and *Spanish Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, edited by Linda Gould Levine and Ellen Engelson Marson. In specific regards to Alós's novel *Los cien pájaros*, Francisca López gives a brief interpretation in *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Additionally, Lucía Montejo Gurruchaga investigates the censors' evaluation of the novel, which I will address later in this study. Finally, in *Romance and Exemplarity in Post-War Spanish Women's Narratives*, Nino Kebadze recognizes that Concha Alós, along with several postwar women writers, received promising recognition upon publication and is now "subject to a significant, albeit slow, process of recovery" (79).
3. In *Mujer y sociedad: La novelística de Concha Alós*, Fermín Rodríguez gives several examples of critics' sexist remarks, including the following quote by Sainz de Robles: "Unas docenas de terminachos zafios y expresiones excrementicias. Que extrañan e irritan más porque salen de la pluma de una mujer" (20).
4. Ellen C. Mayock and Nuria Cruz-Cámara utilize Martín Gaite's concept of the *chica rara* to analyze contemporary Spanish women writers; however, they focus on writers who are more well known than Concha Alós (e.g., Martín Gaite, Mercè Rodoreda, and Ana María Matute).
5. In her study, Montejo Gurruchaga includes the censors' official evaluation of *Los cien pájaros*: "La obra es una especie de diario de una joven, hija de una familia humilde, que estudiando adquiere una cultura suficiente para dar clases. Se encarga de dar lecciones a la hija pequeña de los Muñoz. En la casa conoce a José María, el clásico señorito, que la enamora y fruto de ese amor vendrá el nacimiento de un niño. Cristina ante su problema, se da cuenta de que existe Dios, reza, ve claro su camino. Trabaja y lucha resolviendo su problema. Puede autorizarse" (qtd. 181). In this instance, the censors clearly overlooked the feminist message of the novel that defies Francoist doctrine, and although the novel is absolutely void of any form of religious conversion, the censors chose to interpret Cristina's development as a spiritual experience.
6. Patricia O'Byrne observes that Ana María Matute succeeded in publishing *Los soldados lloran de noche*, despite writing about abortion, because the moral integrity of working-class women did not concern the censors (209).
7. In her book *Contemporary Women Writers of Spain*, Janet Pérez describes how, during the Spanish Civil War and the proceeding years, Alós and her family suffered privation and her

father's imprisonment (110–114). In addition to these struggles, circumstances relating to her mother's death forced Alós to work outside the home (110). After winning the Planeta Prize in 1964, Alós finally settled in Barcelona and dedicated herself exclusively to writing. Previously she worked as a teacher, similarly to the characters Cristina in *Los cien pájaros* and Asunción in *Las hogueras.*

8. Although Martín Gaite did not originally specify the setting of *Entre visillos*, she later acknowledged that the novel takes place in Salamanca (Brown 58).

9. Kebadze explains that, even before the civil war, the Spanish government promoted normative representations of Isabel the Catholic and Saint Teresa of Avila to conteract the feminist movement of the 1930s (53). During the Franco era, the regime glossed over the queen's and the mystic's true characters and focused on their "domestic proclivities" to encourage emulation (53).

10. Andrés Amorós describes the typical male and female characters of the romance novel. The male hero is always tall and strong, "de anchas espaldas y cintura breve, musculoso, delgado, de elegante porte, moreno, alto y fuerte, de músculos duros" (18). Conversely, the heroine is always younger, smaller, and less privileged to emphasize the hero's dominance, "frágil, bonita, sensible, esbeltísima de cuerpo escultórico, aquel cuerpo de diosa mitológica" (18). *Los cien pájaros* reveals very little details about Cristina's physique with the exception of a brief mention of her height. This absence of physical description, as Martín Gaite observes, distinguishes the *chica rara* narratives from the abundant physical descriptions found in romance novels ("La chica rara" 93).

WORKS CITED

Alós, Concha. *Argeo ha muerto supongo.* Barcelona: Plaza & Janés, 1982. Print.

---. *El asesino de los sueños.* Barcelona: Plaza & Janés, 1986. Print.

---. *El caballo rojo.* Barcelona: Plaza & Janés, 1966. Print.

---. *La madama.* Barcelona: Plaza & Janés, 1969. Print.

---. *Los cien pájaros.* Barcelona: Plaza & Janés, 1963. Print.

---. *Los enanos.* Barcelona: Plaza & Janés, 1962. Print.

---. *Las hogueras.* Barcelona: Planeta, 1964. Print.

---. *Os habla Electra.* Barcelona: Plaza & Janés, 1975. Print.

---. *Rey de gatos.* Barcelona: Barral, 1972. Print.

Amorós, Andrés. *Sociología de la novela rosa.* Madrid: Taurus, 1968. Print.

Arkinstall, Christine. "Towards a Female Symbolic: Re-presenting Mothers and Daughters in Contemporary Spanish Narrative by Women." In *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women.* Ed. Adalgisa Giorgio. New York: Berghahn, 2002. 47–84. Print.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981. Print.

Brown, Joan. *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaite*. University: Romance Monographs, 1987. Print.

Brownlow, Jean P. and John W. Kronik, eds. *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 1998. Print.

Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea: Hacia una tipología de la narración en primera persona (1970-1985).* Barcelona: Anthropos, 1988. Print.
Cruz-Cámara, Nuria. "'Chicas raras' en dos novelas de Carmen Martín Gaite y Carmen Laforet." *Hispanófila* 139 (2003): 97-110. Print.
Graham, Helen. "Gender and the State: Women in the 1940s." In *Spanish Cultural Studies: An Introduction, the Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. Print.
Ihrie, Maureen and Janet Pérez, eds. *Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Westport: Greenwood, 2002. Print.
Johnson, Roberta. "Spanish Feminist Theory Then and Now." *Anales de la literatura española contemporánea* 28.1 (2003): 11-20. Print.
Kebadze, Nino. *Romance and Exemplarity in Post-War Spanish Women's Narratives*. Woodbridge: Tamesis, 2009. Print.
La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass.* Ithaca: Cornell UP, 1988. Print.
Laforet, Carmen. *Nada*. 11th ed. Barcelona: Destino, 2004. Print.
Levine, Linda Gould and Ellen Engelson Marson, eds. *Spanish Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. Westport: Greenwood, 1993. Print.
López, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos, 1995. Print.
Martín Gaite. Carmen. *El cuarto de atrás*. 5th ed. Barcelona: Destino, 2006. Print.
---. "En busca de cobijo." *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994. 36–54. Print.
---. *Entre visillos.* 1st ed. Barcelona: Destino, 1975. Print.
---. "La chica rara." *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española.* Madrid: Espasa Calpe, 1987. 101–22. Print.
---. "Los malos espejos." *La búsqueda de interlocutor*. Barcelona: Anagrama, 2000. 15–22. Print.
---. "Nubes de color de rosa." *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994. 139–161. Print.
Mayock, Ellen C. *The "Strange Girl" in Twentieth-Century Spanish Novels Written by Women*. New Orleans: UP of the South, 2004. Print.
Montejo Gurruchaga, Lucía. "La narrativa realista de Concha Alós." *Anuario de estudios filológicos* 27 (2004): 75–190. Print.
Morcillo, Aurora G. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010. Print.
O'Byrne, Patricia. "Spanish Women Novelists and the Censor (1945–1965)." *Letras femeninas* 25.1-2 (1990): 199–212. Print.
Pérez, Genaro J. *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto, y contexto*. Madrid: Tamesis, 1993. Print.
---. "Determinantes de género y feminismo durante el franquismo: *Los enanos* (1962) y *Rey de gatos* (1972) de Concha Alós." *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ed. Pilar Nieva de la Paz. Amsterdam: Rodopi, 2009. 229–248. Print.

Pérez, Janet. *Contemporary Spanish Women Writers*. Boston: Twayne, 1988. Print.

Rodríguez, Fermín. *Mujer y sociedad: La novelística de Concha Alós*. Madrid: Orígenes, 1985. Print.

Rodríguez, María Pilar. *Vidas im/propias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. West Lafayette: Purdue UP, 2000. Print.

Schumm, Sandra J. *Mother and Myth in Spanish Novels: Rewriting the Maternal Archetype*. Lewisburg: Bucknell UP, 2011. Print.

Putting Left-wing Women into the Frame and Rethinking what Constituted "Resistance" in Franco's Spain: *A golpe de tacón* (2007) by Amanda Castro

Aisling O'Connor
University of Limerick, Ireland.

Cultural memory of the civil war and Franco period continues to concern critics of Spanish cinema. While many contemporary feature-length films dealing with Francoism have been placed under the academic microscope, a number of thought-provoking short-films of this genre have yet to gain sufficient critical attention.[1] Furthermore, in much of the research that deals with cultural texts on the civil war and Franco years, novels and films that focus on left-wing women are often only of peripheral concern. Such texts arguably merit further study. This article analyzes a relatively unknown short-film that focuses on women's contribution to the Asturian workers' strikes of the 1960s. Adding to an ongoing conversation about representation and cultural memory in Spain, this study

Aisling O'Connor is a Government of Ireland Postgraduate Scholar and is currently completing her doctoral thesis in Hispanic Studies at the University of Limerick. Her research interests lie in the areas of gender, cultural memory and representation. Her doctoral thesis, entitled *Memory, Gender and Fiction: Postgenerational Perspectives on the Spanish Civil War and Franco Regime*, develops an integrated feminist and memory-work framework and explores the recovery and re-imagining of subaltern experiences of history. O'Connor also teaches Spanish language, literature and cultural studies at the University of Limerick where she specializes in Spanish memory studies and women in 20th century Spain.

examines *A golpe de tacón* (2007) by Amanda Castro and explores how the film contributes to the process of "working-through" (LaCapra; Friedländer) the legacy of the Spanish civil war and Francoism. Working-through consists of naming the individual who has been wronged but not simply "acting-out" the past in endless repetition (LaCapra). It involves viewing the unresolved past through a critical lens, which permits change and enables those in the present to move on and to recognize the past's connection and disconnection with the present and future. Working-through means adopting a critical position while representing the past and Jo Labanyi likens this process to mourning, "where the past is offered habitation in the present so that it can be acknowledged as past and healing can take place" ("History and Hauntology" 65).

This study proposes that *A golpe de tacón* makes an effective contribution to the working-through process as it represents the workers' movement of the 1960s, which is an undervalued period of Spanish history; shifts the focus onto left-wing women and how they contributed to the success of this important democratic and anti-Francoist movement; and reflects the link between past and present. By focusing on this revolutionary period, *A golpe de tacón* helps to confront the legacy of Spain's past. It delegitimizes Francoist and neo-Francoist narratives, which serve to write Republicans and anti-Francoists out of history. Furthermore, Castro's film aids the working-through process by reconfiguring traditional ideas about what constitutes "resistance" —by putting left-wing women back into the frame and deeming alternative forms of protest significant. Finally, even though *A golpe de tacón* is a realist text, it shows the link between past and present and avoids narrative closure through representative strategies. While realism may be an ineffective means of representing the past in many cases, as critical essays by Labanyi, José F. Colmeiro and others suggest, the film herein examined offsets such potential dangers by negating the typical declarative style of realism and by emphasizing the link between past and present. In order to contextualize the study's analysis, it is necessary to firstly look at the historical background to the narrative and the film itself. Thereafter, *A golpe de tacón* is analyzed in terms of content —the portrayal of the workers' movement, left-wing women, and resistance; and form —the issue of representation and realism.

The Asturian Miners' Strikes of the 1960s

As with all regimes of a fascist orientation, General Franco's 36-year long dictatorship in Spain aimed to sustain the powerful in society by suppressing the proletariat. After the initial conflict of the post-civil war years, few challenges were mounted against the Franco regime, the reasons for which can be attributed to the absolutist nature of the regime, the climate of repressive control, and the "politics of fear" (Cazorla Sánchez 17) adopted by the Francoist powers.[2] Even after economic development during the 1950s and the post-1956 policy of openness or "aperturismo", labor relations and workers' rights were still

sub-standard. In 1962, in response to low pay and poor working conditions, a wave of workers' strikes began in Asturias and spread throughout Spain. These strikes posed a legitimate challenge to the regime, the likes of which had not been seen since the time of the civil war and post-war years (Cabrero Blanco, "Las mujeres" 19). Left-wing women were also active during the workers' strikes in Asturias. Women played various roles: they staged protests, distributed propaganda, acted as *enlaces* between prisoners and their families, and supported their own and others' families while the workers were imprisoned. Their participation was vital to the movement's success. Former miner and prisoner, and co-founder of the Comisiones Obreros in Asturias, Manuel García, states in the documentary *Hay una luz en Asturias* that, "El papel de la mujer es fundamental en la lucha". Many miners and industry workers were arrested for striking and protesting and they were mistreated within the Franco justice system. Like the protesting male workers, women's actions at this time also led to their imprisonment, mistreatment, and abuse.

The importance of the workers' strikes has been acknowledged by contemporary historians; Claudia Cabrero Blanco argues that 1962 is a key date in the trajectory of the new workers' movement ("Las mujeres" 19). What is furthermore suggested is that the workers' movement instigated a process of change that culminated in the Spanish transition to democracy a few years later. It is proposed that the events in the 1960s signalled the beginning of the end of the dictator's overarching control over Spanish society: "Después de las huelgas de la primavera de 1962 España ya no será la misma porque surge el movimiento obrero que combatirá la dictadura hasta la conquista de la democracia" (Prado Alberdi 17).[3] Nevertheless, due to the politics of memory deployed during the Franco regime and at the time of the transition to democracy, the significance of the strikes of the 1960s went largely unrecognized until recent years.[4]

The politics of memory deployed during the Franco period can be defined as politics of "repressive erasure" (Connerton 60), where the regime strictly controlled channels of public remembrance and fostered a singular, homogenous vision of the past that bolstered their National-Catholic self-image. In the aftermath of the regime, the politics of memory of the Transition could be characterised as politics of "prescriptive forgetting" (Connerton 61) or "deferral" (Baccolini 1-2), where the legacy of Francoism and the civil conflict were set aside and not openly discussed. Notwithstanding, the time of deferral came to an end in the 1990s and 2000s, and narratives on the anti-Franco resistance continue to emerge. The Fundación Juan Muñiz Zapico was established in 1990 and aims to honour the legacy of the workers who fought against Francoism, lobbeyed for workers' rights, and established the Comisiones Obreras.[5] In addition to the direct work of the Fundación, historians, artists, writers, and filmmakers have demonstrated interest in this chapter of Spanish history. *A golpe de tacón* is part of this move to end deferral and to work-through the unresolved legacy of Francoism as it tells the story of the workers' movement and women's roles in these anti-Francoist protests.

Castro's short-film *A golpe de tacón* narratively represents this significant period of anti-Franco resistance. The production of this short was in collaboration with the Instituto Asturiano de la Mujer and the Fundación Juan Muñiz Zapico and was also supported by a number of other organizations. Released at the height of Spain's "memory boom" —which euphemistically refers to a period during which public interest in Spain's civil war and Francoist legacy grew rapidly[6]— *A golpe de tacón* presents a snapshot of two left-wing women's lives during late Francoism. The film depicts the lives of Ana and Tina, who are key figures in the protests taking place in Asturias during the 1960s.

In the narrative, Ana and Tina are two working-class Asturian women who rally against poor working conditions and labor relations; co-ordinate protests and blockades in solidarity with the striking workers from the factories and mines, many of whom are imprisoned and whose families are left without any source of income; and act as *enlaces*, carrying clandestine messages between prisoners and their families. Ana's husband, Alfonso, has been jailed and she emerges as a leader of the local campaign against Francoist authorities and the police's attempts to prevent reform and to punish strikers and their families. During the course of the film the local *guardia civil* become aware of Ana and Tina's importance within the movement and the two politicized women are arrested. While in custody, they are interrogated, tortured, and beaten. As well as physical assaults, the women are subjected to gendered violence and their heads are shaved —a practice that began in the aftermath of the civil war as a means of dehumanizing women who belonged to the defeated Republican side of the conflict and visibly marking them as "other". The epilogue of the film tells the viewer that as a result of their detention and the attention the women's arrests received, a campaign in solidarity with the workers emerged, led by Spanish artists, intellectuals, and professionals.[7]

A golpe de tacón is a brief look at the context of the Asturian strikes, the localized workers' movement and women's important roles within the movement and resistance against Francoism. The 20 minute short-film, which was produced by Por Tantas Cosas, enjoyed small-scale success, was showcased at over eighty film festivals worldwide, and received a number of critical awards.[8] The screenplay was inspired by testimonies collected by the Fundación Juan Muñiz Zapico and by the memories of living survivors —with whom the director had contact— as well as a body of historical work by Asturian specialists. The narrative is primarily based on the memories of Ana Sirgo, and Castro explains Ana's direct contribution to the film: "Tuvimos varias entrevistas con ella y nos dimos cuenta que la historia debía de contarse . . . Anita nos contó los sucesos de aquellos años con gran generosidad" (qtd. in Coto). Ana's testimony relates her and her friend Constantina Pérez's participation in the movement. By focusing on their lives, the film emphasizes the unique forms of resistance mounted by the women protestors.

Although there have been a number of recent films that focus on the lives of left-wing women and their experiences during the civil war and the regime,

A golpe de tacón is significantly different to many contemporary feature-films. It is unlike the popular releases *Libertarias* (1996), *Las 13 rosas* (2007), *La mujer del anarquista* (2008), or *La voz dormida* (2011), for instance; all of which focus on left-wing women but revert to the "War Story" paradigm in their narration of the past. Within the War Story, as defined by Miriam Cooke, women are either absent or feature as victims or martyrs[9] and Cooke's central tenet is that traditional narratives of war and democratic unrest recapitulate a paradigm where violence and gender are constructed in binary terms. The pairings of war/peace, violence/non-violence, and man/woman are put forth as organic categories, and the story of what occurred is reproduced within this basic schema. Despite what these gendered images of the past tell us, Cooke notes that "the War Story has long not been true, its dichotomies never absolute" (31). Therefore, it is significant that in contrast to the films mentioned, Castro's text subverts the War Story framework, rejects these dichotomies, and shifts the focus away from women's victimhood.

When attempting to work-through the past, it is argued that the use of victimhood has no reconciliatory function and makes it difficult to determine accountability and responsibility (Viejo-Rose 475). As such, it can be said that change is necessary with regard to the representation of left-wing women in cultural narratives, particularly on-screen. Texts like *A golpe de tacón* offer a model for such change. Within the War Story, women do not have agency whereas in *A golpe de tacón*, female characters are depicted as active agents. As it asserts the singularity of left-wing women's experiences of repression and their valuable role in the anti-Franco resistance, *A golpe de tacón* arguably joins the ranks of testimonial works like Teresa Pàmies's *Mujer del preso*, Mercedes Núñez's *Cárcel de Ventas*, Tomasa Cuevas's volume *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas, and* Juana Doña's *Desde la noche y la niebla,* historical works such as Giuliana DiFebo's "Resistencias femeninas al franquismo" and Fernanda Romeu Alfaro's *El silencio roto*, novels like Dulce Chacón's *La voz dormida* and Ángeles López's *Martina, la rosa número trece,* or Laly Zambrano's short-film *Pelonas*.

The characters of *A golpe de tacón* retain their agency throughout and even at the end of the film when the two protagonists have been tortured and beaten by Francoist forces, having refused to give them information, the women remain indignant and neither fits into the category of victim. *A golpe de tacón* narrates left-wing women's experiences of resistance and punishment in a way that avoids gendered tropes. Thus, it could be said that in the same way that the strikes spoke out against Francoist repression, the Fundación Juan Muñiz Zapico, Ana Sirgo, and *A golpe de tacón* speak out against misrepresentations of this significant historical period.

Digging in Their Heels: Rethinking Resistance

While historians and survivors maintain that left-wing women contributed in meaningful ways to the 1960s workers' movement, resistance on the left is often imagined solely in terms of male-connoted experience. María del Carmen Muñoz Ruiz writes in 2007 that for many years, historic acknowledgment of women's participation in the strikes is disproportionate to the level of their activity and she claims that women are made invisible within the history of the new workers' movement and the Comisiones Obreras (245). In fact, others like Cinta Ramblado argue that on a whole women's contribution to the anti-Francoist resistance has been disproportionately underrepresented in cultural texts engaging with post-1936 Spanish history ("History"). In contrast, cultural texts like *A golpe de tacón* echo the voices of women survivors and the work of progressive historians as they place women into the framework of historical significance. Castro says that the impulse behind the film is the fact that women's resistance was crucial to the sustainment of the fight but that "una vez más, la historia las ha relegado a un segundo plano" and, as such, the aim of the short-film is to "recuperar" the memory of these women ("A golpe" 34-35).

A golpe de tacón merits critics' and audiences' attention as it invites them to work-through Spain's past by considering the significance of the Asturian strikes and women's contribution to the workers' movement —reimagining the substance and meaning of left-wing resistance during the later years of Francoism. The film offers its audience an inclusive, critical, and nuanced vision of the Franco period. Unlike the feature films mentioned above, which rely heavily on the "woman as victim" paradigm, Castro's film problematizes conventional ideas about the anti-Francoist resistance and women's roles in it. *A golpe de tacón* invites its audience to expand their definition of "resistance" by asking them to acknowledge women's participation, include private as well as public actions, and consider how tasks such as mothering and care-taking can become politicized during times of conflict.

Historian José Babiano illustrates the complexities of resistance and shows how women's collective action in Asturias was central to the success of the workers' strikes:

> la acción de las mujeres nos obliga a replantear los límites del conflicto porque lo que se viene considerando como una acción de solidaridad o complementaria a la lucha de los hombres, en realidad resulta un elemento central en la organización social del conflicto minero. En efecto, pues la realización de piquetes que permiten extender la huelga, la administración de la caja de Resistencia o el hecho de sacar el conflicto desde los pozos a la calle, a través de encierros, concentraciones y manifestaciones, no sólo garantizan el vínculo entre los mineros y la comunidad, sino el éxito de la propia huelga. (22)

A golpe de tacón underscores how women fostered solidarity in the community with the striking workers, staged resistance in the public arena, and brought the protests out onto the streets. In one key scene, a gang of female protestors led by Ana and Tina walk through the town towards the mine and the group grows ever larger as women emerge from their homes to join them. This scene emphasizes what Babiano calls "el vínculo entre los mineros y la comunidad" and women's crucial place within the movement overall (22).

Temma Kaplan's concept of "female consciousness" is useful in this context as it gives us insight into what motivated women's action, and helps us to better understand the form that their action took at this time:

> Female consciousness, recognition of what a particular class, culture, and historical period expect from women, creates a sense of rights and obligations that provides motive force for actions . . . Female consciousness centers upon the rights of gender, on social concerns, on survival. Those with female consciousness accept the gender system of their society . . . But, accepting this task, women with female consciousness demand the rights that their obligations entail. The collective drive to secure those rights that result from the division of labor sometimes has revolutionary consequences insofar as it politicizes the networks of everyday life. (545)

Kaplan's concept is relevant to the 1960s period of revolution in Spain, where women demonstrated an awareness of their rights of gender and enacted resistance on the streets and in the home —by carrying out traditional and non-traditional duties.

Indeed, Cabrero Blanco also alludes to a form of female consciousness in her assessment of the period:

> esa misma responsabilidad como gestoras de la unidad doméstica fue, precisamente, el impulso que las llevó a actuar . . . se movilizaron para apoyar a los trabajadores y para que sus acciones sirvieran como vehículo mediante el cual impulsar y mantener los conflictos. ("Asturias" 192)

Women seemed to recognize that a valuable contribution to the strikes and workers' movement was that of staging public and private protests, taking care of and protecting their own and others' families, and transmitting dissident values through mothering. The latter "caretaking" forms of dissidence against Franco were enacted from within the parameters of the patriarchal social system but, as Kaplan suggests and Cabrero Blanco's work confirms, women's actions both inside and outside the home became politicized in the 1960s resistance and anti-Franco activity took place in various forums:

> Asimismo si llevamos el concepto de la conflictividad más allá del ámbito de la fábrica, de la mina o del partido, nos encontramos con espacios de

> lucha específicamente femeninos, que dibujan una extensión de lo privado en lo público y se convierten en lugares de transición entre ambas esferas. ("Asturias" 190-91)

Cabrero Blanco encourages analysts of this historic period to broaden their definitions of conflict and resistance. It could be said that without women's support on the "homefront", the strikes would not have continued for as long as they did and it is likely that the strikes would not have had the same impact. Consequently, the new workers' movement may not have been established.

A golpe de tacón also shows that women's resistance took place in liminal spaces and women acted in between and traversed the boundaries between public and domestic territories. As part of this, the narrative conveys that anti-Francoist action carried out by women took various forms and that resistance during the 1960s should be imagined as involving much more than strikes by the workers alone. The film shows the significance of other forms of protest but expressly illustrates how women's resistance was largely enacted from within the confines of the gendered spaces they could access within the intersectional National-Catholic politics of the Franco period. Female consciousness can be read as a motivating factor behind the characters' actions throughout the film. For instance, it is well-known that motherhood was revered within Franco's pro-natalist, Catholic Spain but, as testimonies show and this film conveys, anti-Francoist mothers and women reclaimed this as means of resistance.[10] Another example of the film's emphasis on differing forms of protest is the recurring metaphor of the heeled shoe, which features in the staging, sound, narrative action, and title of the film. The shoe and the action of digging in one's heels are equated with resistance. Thus, the heeled-shoe can be read as representative of female consciousness because it shows the reconfiguration of "feminine" tools and actions for revolutionary purposes.

The domestic space is painted as a site of resistance in *A golpe de tacón* and mothering is reconceived as a revolutionary act when liberal values are transmitted to the next generation. In various scenes, Ana is shown taking care of her family and, most significantly, we observe how she passes on her dissident beliefs/values to her eldest daughter. Ana brings her daughter to a blockade and even when the police arrive to break up the protest, she ensures that the teenager is up at the front with her. She does not shield her child from politics but, instead, politicizes her daughter by exposing her to the social realities of the time and involving her in the resistance efforts. The difficulty that dissident mothering must have posed to these left-wing women (which is made explicit in some of the testimonies included in Cuevas's volume) is alluded to in *A golpe de tacón* when Ana's daughter quietly castigates her mother for giving her such a great level of responsibility. Despite her daughter's emotional plea, Ana does not diverge from this manner of dissident mothering. Later in the film, Ana suspects that she will be arrested and instead of sheltering the eldest daughter from her politics and punishment, she allows her child to answer the door to the police

and, as such, exposes the daughter to the realities of her politicization. Ana's approach to motherhood can be viewed as a significant act of resistance in and of itself as it shows her hope that the next generation will continue to act out against repression and fight for civil rights. Ana is representative of a number of anti-Francoist Spanish women who, when approaching motherhood, chose this difficult revolutionary path.

Through the film's emphasis on women's action and their role in the workers' movement, the viewer of *A golpe de tacón* is encouraged to place more value on other forms of dissident actions like staging protests and caring for the family. The characters of Ana and Tina show how women contributed to the movement through their domestic activities —by supporting their own family and others' families— which enabled husbands to engage in the workers' strikes. In one scene, the viewer sees Tina caring for Ana's youngest child while Ana is clandestinely carrying messages to prisoners' families. The film shows how women fought to ensure the well-being of their own and others' families, which meant that the workers' movement was prolonged. Traditional duties assigned to women within the gendered social structure of *tardofranquismo* —that of mother, wife, and caregiver— paradoxically became politicized acts.[11] Thus, *A golpe de tacón* asks that a more expansive conception of left-wing resistance be developed.

The sequence where Ana is carrying messages to prisoners' families shows her walking across a bridge to the home of an older woman to deliver a clandestine message from, the viewer infers, the woman's husband or son. The scene opens with a tracking shot of Ana walking purposefully to her destination and the shot begins at her feet. The only diegetic sound heard is that of her heels banging against the pavement and the image of digging in one's heels is illustrated. While no image or symbol has exclusive or fixed meaning, the heeled-shoe is often viewed as a symbol of femininity (linked to passivity and weakness). In contrast, in this film it is quite clearly a symbol of left-wing women's resistance. Lucía Cortina notes elsewhere that, "El tacón le sirve de metáfora a la realizadora asturiana Amanda Castro para simbolizar la revuelta femenina que se gestó en Langreo . . . también es . . . utilizado por el personaje de Anita Sirgo". Laden with metaphorical meaning, the heeled-shoe is highlighted throughout the film by close-up camera shots and through diegetic and non-diegetic sound. It is also physically used by the protagonist in the opening and closing scenes of the film as a tool of resistance.

In the opening scene Ana and Tina are leading a protest outside a derelict factory, which is soon foiled by police. Ana is the last to leave the protest site before the police arrive and while running away, she stops and picks up a woman's shoe that has been lost by a fleeing protestor, turns to face the factory and throws it towards a window. The sound of crashing glass is heard off-screen, implying that she has broken the window and, thus, defiled the factory building —a symbol of repression in this context. Her commitment to future resistance is confirmed by this final act of defiance and the scene fades to a slow-motion shot

of Tina and Ana fleeing, with intertwined hands and Tina holding the other hand aloft in a fisted motion. All that can be heard is the slow-motion sound of Ana's heels banging against the pavement as she runs. This is followed by a freeze-frame shot of the two women, where their solidarity (interlocked hands) and resistance (raised fist) are emphasized and the non-diegetic sound of a heavy heeled shoe tapping against a hard surface can be heard in the background. This shot is immediately followed by a scene-cut to the opening title "A golpe de tacón" ("Digging in Their Heels") with the "tap, tap, tap" sound of a heel punctuating the slow revelation of the title.

In a later scene, Ana is preparing to leave the house to go to a blockade the women have organized at one of the mines; before she leaves the house, a close-up floor-level shot of Ana's feet is staged and she steps from her house slippers into her heeled-shoes, reiterating the idea of women traversing the boundaries between the public and private realms and forging their own unique pathway of resistance. A further example of how *A golpe de tacón* reimagines traditional means of resisting at this time can be seen in the scene where Ana insists that women come to the protest armed with whatever they can find, "piedras, maíz, palos – todo lo que tengan a mano". This seemingly throwaway remark is telling of the specificity of women's action because it demonstrates how they reclaimed items from their limited domestic repertoire and used them in subversive ways. In the previously mentioned sequence where the large group of women march together, the only diegetic sound in this wide-angle shot is the sound of the women's heels banging against the pavement as they walk in silence towards the mine in order to protest and prevent strike-breakers from entering the mine. Furthermore, in the closing scene of the film, Ana is returned to her cell after being tortured and uses the heel of her shoe to communicate with her husband in the adjoining cell so as to tell him that she is not defeated. She bangs the heel against the wall to let him know that she is still alive.

The woman's shoe and other "feminine" tools, and actions such as public and private protest, mothering, and caregiving are reconfigured with subversive meaning in *A golpe de tacón* to highlight the singularity of women's position and reinforce their contribution to the workers' movement. As such, the force of female consciousness and the importance of women's resistance are emphasized throughout the narrative, which challenges traditional ideas surrounding male-centered action and calls on film's audience to rethink resistance in the context of the late Franco period. *A golpe de tacón*, therefore, potentially contributes to the working-through process by offering a more inclusive understanding of the past.

Realism and Contemporary Spanish Cinema

Notwithstanding the subversive content of the narrative, a strong thread within Spanish criticism relates to the issue of realism and representation of the Francoist past in literature and film.[12] Accordingly, the form of *A golpe de tacón*

should be considered and it must be discussed whether or not the film falls victim to the trappings of realist representation, which critics claim has a sanitizing effect when it comes to talking about the past and is less effective in terms of contributing to the working-through process. While the move to "recover historical memory" through cultural texts may be seen as a means of representing the experiences of anti-Francoists and seeking some sort of vindication for them, this discourse of retrieval is problematic because the idea of recovery reflects the positivist assumption that historical experience is something that is buried and can somehow be uncovered and regurgitated verbatim (Labanyi, "Memory" 107). A number of critics find fault with narratives that adopt the documentary/realist style and view such texts as straight-forward rendering of past time that appear to transport the viewer back to the past. In doing so, realist texts purportedly fail to problematize the process of "recovery" and sacrifice discussion about the relationship between past and present.

Labanyi, for instance, finds fault with the realist approach and argues that attempts "to recount the 'facts' with maximum verisimilitude" raise problems because they do not "acknowledge the difficulty of narrativizing the violent past as well as the importance of transgenerational transmission" and they reinforce the sense of difference between past and present rather than the link between the two (Labanyi, "Memory" 89, 97). Author Isaac Rosa also has great difficulty with realist narratives and, indeed, demonstrates this in the re-writing of his original novel *La mala memoria* in the form of *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, which is a parodic take on the "Spanish civil war novel" written by contemporary authors (in which a fictitious reader annotates and critiques the first work). In the final pages of the second novel, Rosa refers to the first and says that, "Novelas como ésta pueden hacer más daño que bien en la construcción del discurso sobre el pasado, por muy buenas intenciones que se declaren" (*Otra* 444) Colmeiro similarly argues that the proliferation of "a traditional realistic and *costumbrista* naturalistic style" in cultural representation[13] since the 1990s is problematic because such texts potentially make the past "too palatable and too comfortable" (28-29). Effectively, what is being proposed is that linear realist narratives of the civil war and Francoist past —either on screen or in literature— are simple inversions of the previously hegemonic discursive model propagated by Francoists. The message these texts are conveying is that this is the past "as it was" and it is thus argued that they contribute little to the overall project of working-through the traumatic legacy of the civil war and Francoism, which many deem necessary in the context of contemporary Spain.[14]

While *A golpe de tacón's* realist style could perhaps be interpreted as an ineffective representation of the past, this article conversely argues that, firstly, Castro's work relies on ellipsis and evocation and therefore does not transport the viewer directly back to the past. Secondly, it can be argued that the film offers reflective space for the viewer to consider how the past relates to the present and future because of the manifest intergenerational link embodied by the real-life Ana and her contribution to and presence in the film.

The unfolding past in *A golpe de tacón* predominantly relies on suggestion rather than statement, which Labanyi herself sees as an effective means of representing trauma (Labanyi, "Memory" 97).[15] Therefore it is difficult to argue that Castro's is a sanitized or comfortable narrative that aims to simply plunge the viewer back into past time, like many of the feature films under Labanyi's and Colmeiro's scrutiny. Instead, within the realist genre, Castro's film still manages to present a story with fissures and gaps and, thus, contradicts the realist mode. For instance, when depicting Ana and Tina's experiences in the police station, their abuse and mistreatment is not visible on screen. When the police officers come to the women's cell to bring Tina to the interrogation room, the door of the prison cell is almost shut and the viewer cannot see, but can only hear, the beatings taking place behind the semi-closed door. Further, during Ana's interrogation the viewer does not explicitly see Ana's torture but is allowed to deduce what happens from the mise-en-scène. When Ana is interrogated the worst of the torture and abuse happens off screen and is only alluded to in the police officers' speech, the image of the blade in the officer's hand as the scene fades, and the visible marks on Ana's body in the final scene when she is returned to the cell physically beaten, with her hair cut short, and noticeably in pain. This evocation rather than overt depiction of the abuse conforms to the discourse of suggestion that Labanyi, Rosa, and Colmeiro would appear to value. In addition, it could be argued that avoiding the explicit portrayal of Ana and Tina's torture shifts the focus away from their victimhood and instead emphasizes their response to repression —resistance— which again moves the story out of the War Story framework.

In addition, the contribution of Ana Sirgo and her presence in the film stress the intergenerational or transgenerational link —how the past and present are related— that Labanyi claims is lost in many realist texts. The real-life Ana not only collaborated with the filmmaker and her team but also featured as an extra in various scenes and was, therefore, on-set with the performers who were acting out her remembered experiences. Castro says that Ana's presence during the filming contributed to a feeling of shared commitment to the story they were creating ("A golpe" 38-39). Therefore, the impulse that Marianne Hirsch conceives as "postmemory", which describes how an individual may be profoundly affected by the transmitted memory of traumatic events that he/she did not experience first-hand, would appear to be the driving force behind the film (*The Generation*).[16] Ana's presence during filming, on-screen, and at the initial screenings of the film in Spain underscore this sense of intergenerational connection and, in fact, in her own commentary on the film Castro repeatedly says that the film emerges out of a sense of indebtedness to those from the past and as a gesture of gratitude to the women whose stories it tells because of "tanto han contribuido a nuestro bienestar actual" ("A golpe" 35, 44). This clearly shows Castro's identification with the postgeneration, as the filmmaker demonstrates awareness of the link between past and present and alludes to the affective force of postmemory.

The issue of realism briefly touched on here is part of a much larger discussion on the aesthetics and ethics of postgenerational representation. While *A golpe de tacón* arguably avoids the trappings of realism, the realist style of the film is perhaps symptomatic of the context in which it was produced: in 2007, at the zenith of the memory era in Spain (the year the PSOE government passed the so-called Historical Memory Law), it could be said that public desire to recount and know details about the past was at its peak. Realist depictions of Spain's past continue to dominate, particularly in contemporary cinema, and realism's continuing popularity with filmmakers could be accounted for by the perceived expectations and desires of modern audiences that are well accustomed to classical Hollywood storytelling. Furthermore, on a broader level it could be said that realist films are simply cultural reflections of the global turn towards affective modes of knowledge in terms of interpreting the past.[17]

Concluding Thoughts

A golpe de tacón is part of an ongoing movement in the arts to work-through Spain's past through cultural narratives. While feature-films dealing with Spain's past have been examined extensively elsewhere, less-mainstream texts like Castro's often seem to fall under the critical radar. The present article has attempted to address this gap and has herein argued that the contribution of this short-film lies less in some form of postmodern confrontational poetics (nevertheless, this study has made an argument to support the validity of the film in this regard) and more in its appeal that contemporary audiences recognize left-wing women's place in the anti-Franco resistance —not as victims or martyrs but as active agents. This film shows how women's acts of solidarity with the workers, their protests, and the resistance they staged within and outside traditionally "feminine" spaces and through non-traditional and traditional duties should not be undervalued in terms of their revolutionary force, contribution to the workers' movement, or impact on social reform. *A golpe de tacón*, thus, compels its viewers to imagine left-wing women outside of the War Story paradigm. More broadly speaking it encourages the viewer to rethink how he/she defines conflict and resistance in the context of Franco's Spain. In a similar way, it could be said that this study calls on those of us in the field to give requisite attention to left-wing women's narratives —such as Sirgo's, Pàmies's, Cuevas's, Alfaro's and, of course, Castro's— so that cultural criticism itself may continue to aid the process of working-through Spain's past.

NOTES

1. There is a growing body of short-films by contemporary Spanish filmmakers that engage with the subject-matter of the civil war and Franco regime, which include Laly Zambrano and Ramón de Fontecha's *Pelonas* (2003), Amanda Castro's previous work *Tierra de guerrilleros* (2004), Guillermo Rojas's *La patrulla perdida* (2009), Fran Casanova's *Campo de batalla* (2010), Nono Palomino's *El ambidiestro* (2010), Jaume Moya's *Gotas de agua* (2011), and Fran Longoria's *Lluvia de Plomo* (2012). It must be noted that the majority of these (indeed, all except *Pelonas*) focus on the male-centered experience of the civil war and its aftermath.

2. See Antonio Cazorla Sánchez's *Fear and Progress* for further details on the lives of the "defeated" in Franco's Spain.
3. While the workers' movement indeed marked a significant shift in terms of the regime's power and control over society, it is important to confirm that the transition to democracy came about because of General Franco's death in 1975. Therefore, though the strikes and protests altered the labor landscape in Spain, they did not instigate the transition to democracy, which Prado Alberdi's statement might suggest. Worth noting also is that the democratic tradition in Spain was significantly deepened in 1977 with the legalisation of the Comisiones Obreras (Muñoz Ruiz 245).
4. Francoist politics of memory and historiography, and transitional politics of memory are widely discussed elsewhere. See Michael Richards's *A Time of Silence* and Paloma Aguilar's *Políticas de la memoria y memorias de la política,* "Justice, Politics, and Memory in the Spanish Transition", and "Transitional or Post-transitional Justice?".
5. In commemoration of the Asturian worker, union advocate, and PCE member Juan Muñiz Zapico, the foundation's main aim is to recognize and honour the importance of the workers' strikes and the new workers' movement, with a particular focus on Asturias. Over the years the foundation has held a number of events and conferences to honour the men and women of the Asturian strikes, published thirty-five books, helped to produce three documentaries on the late Franco era, and in partnership with the University of Oviedo it hosts the *Archivo de Fuentes Orales de Historia Social de Asturias*.
6. Labanyi contends that 1998 is the starting point for the memory boom in Spain, when Judge Baltasar Garzón secured the indictment of the Chilean dictator, Augusto Pinochet ("Languages" 26).
7. The epilogue also informs the viewer that Tina died two years after her arrest, as a result of injuries incurred in prison; and that Ana continues to fight for the same ideas – equality and justice for the working-class. What the epilogue omits but literature around the film tells us is that Ana and Tina were both transferred to Oviedo prison, and Tina later to Madrid, following the arrest that is dramatized in the film.
8. Awards include, "Premio del Público al Mejor Cortometraje" at the VIII Semana de Cine Iberoamericano (Madrid) and "Premio a la mejor actriz" for Cristina Marcos from the Certamen de Cortometrajes de Olavarría (Argentina).
9. In relation to this point a useful essay is Cinta Ramblado's "History, Memory, Fiction", which discusses the gendered representation of *las trece rosas* in literature and film. Ramblado's critique of the film *Las 13 rosas* could similarly be applied to any of the popular releases mentioned here.
10. See Tomasa Cuevas's *Testimonios* for direct accounts from left-wing women who engaged in this form of dissident mothering. In addition, Ramblado's article "Madres de España" is a thorough analysis of dissident motherhood under Franco.
11. For an in-depth look into discourses of femininity and gender roles during the different stages of the dictatorship in Spain, see Aurora G. Morcillo's *True Catholic Womanhood*.
12. This issue has been examined in the contexts of Spanish literature and cinema by critics including Labanyi, Colmeiro, Alison Ribeiro de Menezes, Stuart Davis, and Hans Lauge Hansen (among many others). It is plausible to contend that this issue will continue to be a concern in Hispanic criticism into the future because, fifteen years or so after the beginning of the

"memory boom", the proliferation of cultural narratives on the civil war and Franco period does not appear to be waning and realism continues to be a popular narrative mode.

13. Colmeiro is talking about contemporary film and television series. He mentions the films *Libertarias*, *Las trece rosas*, *Silencio roto*, *Los girasoles ciegos*, and *El viaje de Carol*, and also refers to the television series *Amar en tiempos revueltos*. One could add to that list some other feature releases, including *La mujer del anarquista*, *La voz dormida*, and the television series *14 de abril. La República*.

14. The majority of academics working on issues related to the civil war and Francoism are operating on this assumption. See Ofelia Ferrán's *Working Through Memory* for a cultural perspective on the issue of working-through the past. In contrast, Santos Juliá proposes in his work that further discussion of this past should cease so that Spanish society can move forward. His views could be said to echo the central tenet of the transitional politics of memory. Juliá's work *Víctimas de la guerra civil* emerged in 1999 and he has written numerous academic and journalistic articles on the issues of the civil war, Francoism, and the Transition. For an appraisal of Juliá's position see Sebastiaan Faber's "Raising the Specter of 'Argentinization'".

15. In the article being referred to, "Memory and Modernity", Labanyi is talking specifically about the trope of haunting and how it effectively portrays the past through suggestion rather than statement. While *A golpe de tacón* does not deploy the use of haunting and is, as stated, a realist depiction, it relies heavily on ellipsis and suggestion. In this way, it moves away from the tendency towards maximum verisimilitude. Therefore, it reflects Labanyi's framework and could be said to be a more effective treatment of the Francoist period.

16. Working within the context of Holocaust studies, Hirsch proposes that, "Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right" ("Generation" 103). In the case of Spain, it is the third and fourth generations that are engaging with the traumatic experiences of those who lived through the Spanish civil war and Francoism.

17. Erika Doss's *The Emotional Life of Contemporary Public Memorials: Towards a Theory of Temporary Memorials* is instructive on this issue. In particular, see 37-38 for discussion on the "experiential turn" in understandings of memory, history, and identity.

WORKS CITED

Aguilar, Paloma. "Justice, Politics, and Memory in the Spanish Transition." *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies.* Eds. Aguilar, Paloma, Alexandra Barahona de Brito and Carmen Enríquez-González. 2nd ed. New York: Oxford UP, 2001. 92-118. Print.

---. *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada.* Madrid: Alianza Editorial, 2008. Print.

---. "Transitional or Post-transitional Justice? Recent Developments in the Spanish Case." *South European Society and Politics* 13.4 (2008): 417-33. Web. 4 June 2013.

Aranda, Vicente, dir. *Libertarias*. SOGETEL, Lola Films, Academy Pictures, and Era Films, 1996. Film.

Babiano, José. "Introducción" *Del hogar a la huelga: Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Ed. Babiano, José. Madrid: Libros de la Catarata, 2007. 17-24. Print.

Baccolini, Raffaella. "Sometime Between Memory and Forgetting." *Mediazioni: rivista online de studi interdisciplinari su lengue e culture* 1 (2005): 1-8. Web. 4 May 2013.

Cabrero-Blanco, Claudia. "Asturias, las mujeres y las huelgas." *Del hogar a la huelga: Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Ed. Babiano, José. Madrid: Catarata, 2007. 189-244. Print.

---. "Las mujeres y las huelgas de 1962." *Homenaje a las mujeres de las huelgas del 1962*. Eds. Secretaría de la Mujer de CCOO Asturias Por Tantas Cosas Producciones y KRK: Fundación Juan Muñiz Zapico, 2008. 19-31. Print.

Casanova, Fran, dir. *Campo de batalla.* Carisma Films and Septima Ars, 2010. Film.

Castro, Amanda, dir. *Tierra de guerrilleros*. OCA Asociación Cultural Film, 2004. Film.

---, dir. *A golpe de tacón.* Por Tantas Cosas Producción Audiovisual, 2007. Film.

---. "A golpe de tacón." *Homenaje a las mujeres de las huelgas del 1962*. Eds. Secretaría de la Mujer de CCOO Asturias Por Tantas Cosas Producciones y KRK: Fundación Juan Muñiz Zapico, 2008. 33-44. Print.

Cazorla Sánchez, Antonio. *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939-1975.* Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. Print.

Chacón, Dulce. *La voz dormida.* 2006 ed. Madrid: Punto de Lectura, 2002. Print.

Colmeiro, José. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain." *Electronic journal of theory of literature and comparative literature* 4 (2011): 17-34. Web. 4 May 2013.

Connerton, Paul. "Seven Types of Forgetting." *Memory Studies* 1.1 (2008): 59-71. Web. 4 May 2013.

Cooke, Miriam. *Women and the War Story*. Berkeley: U of California P, 1996. Print.

Cortina, Lucía. "Esperanza «a golpe de tacón»." *La Nueva España* 14 Jan. 2008: N. Pag. Lne.es 4 June 2013.

Coto, Bibiana. "Mujeres en la lucha." *La Voz de Asturias* 13 Jan. 2008: N. Pag. Lavozdeasturias.es. Web. 4 June 2013.

Cuevas Gutiérrez, Tomasa. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas.* Huesca, Aragón: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004. Print.

Davis, Stuart. *Writing and Heritage in Contemporary Spain: The Imaginary Museum of Literature*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2012. Print.

Di Febo, Giuliana. "Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión." *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006): 153-68. Web. 5 May 2013.

Doña, Juana. *Desde la Noche y la Niebla: (Mujeres en Las Cárceles Franquistas): Novela-Testimonio*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978. Print.

Doss, Erika. *The Emotional Life of Contemporary Public Memorials: Towards a Theory of Temporary Memorials.* Amsterdam: Amsterdam UP, 2008. Print.

Faber, Sebastiaan. "Raising the Specter of "Argentinization": The Temptation of Spanish Exceptionalism." *Hispanic Issues On Line 11. Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century* (2012): 117-36. Web. 4 May 2013.

Ferrán, Ofelia. *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative.* Lewisberg: Bucknell UP, 2007. Print.
Friedländer, Saul. "Trauma, Transference and 'Working through' in *Writing the History of the 'Shoah'*." *History and Memory* 4.1 (1992): 39-59. Web. 4 May 2013.
Hay una luz en Asturias ... Testigos de las huelgas de 1962. Dirs. Octavio Montserrat, Rubén Vega, and Francisco G. Orejas. Fundación Juan Muñiz Zapico and Productora RTV Asturias, 2003. Film.
Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* Vol. 29.1 (2008): 103-28. Web. 5 June 2013.
---. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust.* New York: Columbia UP, 2012. Print.
Juliá, Santos. *Víctimas de la guerra civil. Madrid: Temas de Hoy*, 2004. Print.
Kaplan, Temma. "Female Consciousness and Collective Action: The Case of Barcelona, 1910-1918." *Signs* 7.3 (1982): 545-66. Web. 5 June 2013.
Labanyi, Jo. "The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing in Contemporary Spain." *Journal of Romance Studies* 9.3 (2009): 23-35. Web. 5 May 2013.
---. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* 28.1 (2007): 89-116. Web. 5 May 2013.
---. "History and Hauntology: or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy.* Ed. Resina, Joan Ramon. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2000. 65-82. Print.
Lauge Hansen, Hans. "Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War." *Orbis Litterarum* 66.2 (2011): 148-66. Web. 4 June 2013.
LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2000. Print.
Longoria, Fran, dir. *Lluvia de Plomo*. Incromedia, 2012. Film.
López, Ángeles. *Martina, la rosa número trece*. Madrid: Seix Barral, 2006. Print.
Martínez Lázaro, Emilio. Las 13 rosas. *Film Export Group*, 2007. Film.
Morcillo, Aurora G. *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. 2nd ed. DeKalb, Illinois: Northern Illinois UP, 2008. Print.
Moya, Jaume, dir. *Gotas de Agua*. Filmsnómades, 2011. Film.
Muñoz-Ruiz, Carmen. "Género, masculinidad y nuevo movimiento obrero bajo el franquismo." *Del hogar a la huelga: Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Ed. Babiano, José. Madrid: Catarata, 2007. 245-85. Print.
Noelle, Marie, dir. *La mujer del anarquista*. P'Artisan Filmproduktion GmbH, 2008. Film.
Núñez, Mercedes. *Cárcel de ventas.* Paris: Éditions de la Librairie du Globe, 1967. Print.

Palomino, Nono, dir. *El ambidiestro.* Antonio Palomino, 2010. Film.
Pàmies, Teresa. *Mujer de preso.* Madrid: Aymá Editora, 1975. Print.
Prado Alberdi, Francisco. "Las huelgas del 62. El principio del final del franquismo." *Homenaje a las mujeres de las huelgas del 62*. Eds. Secretaría de la Mujer de CCOO Asturias Por Tantas Cosas Producciones y KRK: Fundación Juan Muñiz Zapico, 2008. 13-17. Print.
Ramblado, Cinta. "History, Memory, Fiction: Las trece rosas and Discourses of Recovery in Contemporary Spain." *Constructions of Conflict: Transmitting Memories of the Past in European Historiography, Culture and Media*. Eds. Hall, Katharina and Kathryn Jones: Peter Lang, 2011. 111-134. Print.
---. "Madres de España / Madres de la anti-España: La mujer republicana y la transmisión de la memoria republicana." *Entelequia. Revista Interdisciplinar* 7 (2008): 129-37. Web. 4 May 2013.
Ribeiro de Menezes, Alison. "From Recuperating Spanish Historical Memory to a Semantic Dissection of Cultural Memory: La malamemoria by Isaac Rosa." *Journal of Iberian and Latin American Research* 16.1 (2010): 1-12. Web. 4 May 2013.
Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Print.
Rojas, Guillermo, dir. *La patrulla perdida*. Dos de Catorce Producciones, 2009. Film.
Romeu Alfaro, Fernanda. *El silencio roto: mujeres contra el franquismo.* 1994. 3rd ed. Barcelona: El Viejo Topo, 2005. Print.
Rosa, Isaac. *La malamemoria*. Badajoz: Del Oeste Ediciones, 1999. Print.
---. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007. Print.
Viejo-Rose, Dacia. "Memorial functions: Intent, impact and the right to remember." *Memory Studies* 4.4 (2011): 465-80. Web. 4 June 2013.
Zambrano, Benito, dir. *La voz dormida.* Maestranza Films, 2011. Film.
Zambrano, Laly, and Ramón de Fontecha, dirs. *Pelonas*. Ramón de Fontecha Producciones Audiovisuales, 2003. Film.

Las representaciones oposicionales de las mujeres inmigrantes en España como estrategia de reflexividad en el documental *Extranjeras* de Helena Taberna

Solymar Torres-García
Arizona State University

Además de crear su propia compañía de producción cinematográfica (Lamia Producciones), una asociación de mujeres cineastas llamada CIMA y una línea editorial de materiales didácticos con el fin de fomentar el estudio del cine de temáticas asociadas a la mujer, desde 1994 la cineasta española Helena Taberna ha escrito, dirigido y producido numerosas películas.[1] El presente estudio se centra en su segundo largometraje, el documental *Extranjeras* (2003), que recoge la experiencia de las mujeres inmigrantes en España. El documental fue filmado en Madrid a principios de la primera década del 2000. El filme se proyectó en salas comerciales de las principales ciudades españolas y fue seleccionado para competir en el Festival Seminci de Valladolid. *Extranjeras*, fue excelentemente acogida por la crítica y participó en festivales y eventos internacionales como el Los Angeles Latino Film Festival, el Miami Latino Film Festival, el Festival Cinespaña

Solymar Torres-García es candidata al doctorado en literatura latinoamericana en Arizona State University. Sus intereses académicos incluyen la literatura caribeña contemporánea, la producción cultural de mujeres latinoamericanas, el cine de la inmigración en España y Estados Unidos y la traducción literaria. Actualmente, está completando su tesis doctoral sobre la narrativa de Ángela Hernández, Mayra Santos-Febres y Ena Lucía Portela cuyo título es "Repeating Bodies: Nomadic Subjects and Embodied Knowledge in the Narrative Fiction of Women Writers from the Spanish-speaking Insular Caribbean".

de Toulouse, el Festival de Cine Documental de Marsella y el Festival Internacional de Derechos Humanos de la Argentina. También recibió premios y reconocimientos tales como el primer premio en el Festival Internacional "Voces Contra el Silencio" en la Ciudad de México, el Premio del Público en el Festival Itinerante de Derechos Humanos y una mención de honor del jurado en Festibercine (Costa Rica). En *Extranjeras,* Taberna —cuya trayectoria fílmica propone una nueva mirada a la historia de España desde la perspectiva del subalterno, con particular atención a la de la mujer—, intenta presentar a las mujeres inmigrantes en su cotidianidad. Las mujeres cuentan en voz propia, con naturalidad, sus vivencias en torno a la inmigración. Estas narraciones dispersas, la falta de intertítulos, la ausencia de una voz narrativa en off y la sencillez técnica con la que está filmada la película son parte del intento de Taberna por no intervenir. El efecto que produce la supuesta ausencia de la directora en la recepción del filme es que no aparenta haber mediación entre las entrevistadas y el espectador lo cual hace que los testimonios de las mujeres den la impresión de ser más genuinos. Sin embargo, no se puede negar la existencia, y por ende influencia, de la directora en el filme. Aquí entra en cuestión la mirada cinematográfica, tema que ha sido esencial al análisis fílmico feminista como lo demuestran los estudios de índole psicoanalítico de académicas como Kaja Silverman y Teresa de Lauretis. Sin embargo, generalmente la mirada que se analiza en estos estudios es la mirada del hombre cineasta hacia el sujeto femenino y cómo esta mirada resulta en la cosificación de la mujer en el cine clásico. Lo que distingue el presente estudio es que la mirada que se analiza es la de una mujer —Taberna—hacia otras mujeres —las inmigrantes en España. En *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991), Bill Nichols afirma que en los estudios de cine la mirada no sólo se refiere a la acción de grabar imágenes con una cámara sino que también implica el proceso de observar el mundo (79). El presente trabajo pretende abordar las cualidades específicas de la mirada femenina de Taberna y el mundo de las mujeres que ella intenta mostrar a través del análisis de las representaciones oposicionales de estas mujeres como estrategias de reflexividad en el documental *Extranjeras.*

En su ensayo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), Laura Mulvey hace un análisis feminista del cine de ficción y exhorta a las críticas feministas a abandonar el estudio del documental hecho por mujeres, ya que según ella éste nunca podrá ser un registro imparcial de la realidad, y las invita a indagar más bien en el cine de vanguardia para develar el potencial oposicional de los filmes feministas. Según Mulvey, "the first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions . . . is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment" (18). Sin embargo, lejos de inspirar la disociación emocional, lo que Taberna intenta hacer en *Extranjeras* es fomentar una conexión afectiva entre las entrevistadas y los espectadores. Sin embargo, el hecho que Taberna pertenezca a la cultura dominante y que las mujeres que son el foco de su mirada sean de culturas minoritarias afecta esta dinámica. El término "orientalismo" es usado

por Edward Said para designar la representación de las culturas orientales en Occidente que remite a la formación de estereotipos arraigados. Dicho vocablo se puede aplicar a la representación de cualquier cultura "otra". Por lo tanto, al analizar el documental en cuestión se tendría que preguntar ¿Participa Taberna del orientalismo? ¿Su representación de las mujeres extranjeras se vale de o perpetúa la visión exótica de la extranjera? Si se continúa en la vena poscolonial desde la perspectiva de Gayatri Chakravorty Spivak, se tendría que considerar que si es un miembro de la cultura mayoritaria la que le proporciona la oportunidad de hablar a la subalterna ¿está la subalterna realmente hablando por sí misma? Estas preguntas coinciden con muchas de las interrogantes hechas en torno a la representación de la realidad en el género fílmico del documental y el dilema ético que éste implica.

En la introducción a *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television* (1991), Larry P. Gross, John Stuart Katz y Jay Ruby sostienen que los medios visuales tienen el poder de

> unify dispersed and diverse groups but also to cultivate false impressions and stereotypes of 'the other' ; to cross great distances and overcome barriers that block our view of important events but also to intrude public scrutiny into individual and group privacy. (4-5)

Seguidamente, los editores de *Image Ethics* afirman que los medios visuales y su uso provocan un dilema ético. Es por ello que Gross, Katz y Ruby ofrecen una lista de deberes asociados con la producción y el uso ético de las imágenes. Si se aplican estos preceptos al cine documental, se tendría que reconocer que el documentalista tiene un compromiso: 1) consigo mismo para producir imágenes que reflejen su intención, 2) con su profesión y con las instituciones y los individuos que hacen sus proyectos posibles, 3) con los sujetos que filma y 4) con el espectador (6). Las áreas que más conciernen al presente estudio son las relacionadas con el sujeto. Gross, Katz y Ruby explican que algunos de los riesgos que corren los productores de imágenes son el atropello a la privacidad y la dignidad del sujeto (8-9). Como bien expone Nichols, la representación de actores sociales involucra el uso de personas reales cuyas vidas pueden ser negativamente afectadas por el proceso (xiv). Igualmente, para Nichols la presencia —o la ausencia fingida— del cineasta tiene implicaciones importantes. Según el teórico, "the organization of cinematic space (the placement of filmmaker, the camera's proximity to subjects, the exclusion or inclusion of contextual information) becomes the principal means by which ethical issues concretely manifest themselves in documentary filmmaking. Historial place becomes ethical space" (xv). Esto cobra especial significado cuando se trata de la representación del otro en el cine documental. A pesar de los peligros inherentes al género del documental, como bien afirman Janet Walker y Diane Waldman en la introducción a su libro *Feminism and Documentary* (1999), el estudio del documental es un

espacio propicio para el florecimiento de teorías "conectivas" entre los géneros, las razas y las clases sociales (2).

Consecuentemente, el análisis de *Extranjeras* exige una discusión del tema de la representación y la ética a varios niveles: el género sexual, la raza/etnia y el género fílmico. Por lo tanto, a continuación se intentará elucidar cómo, en su documental, Taberna —a través del montaje, las entrevistas y los escenarios— logra lo que Nichols llama la reflexividad. A diferencia de Mulvey, Nichols sí reconoce una huella de autenticidad que vincula al cine documental con su referente real (176). El teórico explica que en el modo reflexivo de representación, los cineastas demuestran consciencia del aparato de representación a través de técnicas de extrañamiento brechtiano o por medio del desplazamiento de significado asociado con el cine posmoderno. Sin embargo, Nichols sostiene que en el documental feminista las cineastas no siempre logran la reflexividad a través de estructuras ambigüas o insólitas sino al presentar a la mujer en formas distintas a las representaciones tradicionales de ésta (68). Es precisamente a través de las representaciones alternas, o más bien oposicionales, de la mujer inmigrante en España que Taberna logra trascender, en parte, el problema de la representación para desarticular no sólo los estereotipos sobre las mujeres inmigrantes, sino también el papel de la mujer española en la sociedad actual. Así el presente trabajo pretende proponer un anclaje original a partir del concepto de "reflexividad" al incluir dentro de éste las representaciones oposicionales de los sujetos filmados.

Según Inmaculada Gordillo "los profundos cambios culturales resultantes de los procesos de transformación social que [España] está experimentando desde la consolidación de la democracia [1979-1982] han empezado a dejar huellas en el cine nacional" (1). Uno de estos cambios ha sido la alteración de los patrones de inmigración que se han dado con mayor vigor a partir de los años noventa. Concha Domínguez Pérez explica que el porcentaje de inmigrantes en relación a la población total en España ya no se diferencia apenas del alcanzado en otros países europeos. Sin embargo, éste es un fenómeno más bien reciente en el país ibérico. Precisamente una de las peculiaridades de la corriente migratoria española es la velocidad con la cual se ha producido —frente a la trayectoria mucho más larga y acompasada de otros países europeos— ya que desde 1996, en España, la población extranjera masculina se ha multiplicado por ocho y la femenina por siete. Además, los inmigrantes ya no emigran solos o sin conocidos que los acojan. Domínguez Pérez afirma que "Ahora es evidente la presencia de redes de apoyo de familiares y compatriotas que se han hecho muy densas y que tienen un gran poder organizativo" (74). Isabel Santaolalla asegura que hoy, a nivel global, "muchas películas contienen en su interior las huellas de un diálogo entre culturas, e incluso en ocasiones parecen exigir del espectador una meditación acerca de la identidad" (21). Si se toman en cuenta las afirmaciones de Gordillo y Santaolalla, se puede entender la abundancia de películas con tema de inmigración en España en la última década. Como bien señala Gordillo, en su esmero por salir del aislamiento económico, social y cultural, "el cine español no

ha querido ser ajeno a [la] problemática [de la inmigración]" (3). Por ejemplo, *Las cartas de Alou* (1990) del director Montxo Armendáriz, película que inaugura el cine de la inmigración en España, narra con empatía la travesía de Alou, un joven senegalés que entra clandestinamente al país después de cruzar el Estrecho de Gibraltar en patera. En este filme de ficción, el protagonista viaja de ciudad en ciudad ocupando empleos manuales de baja calificación en los cuales sufre abusos por parte de sus empleadores. Es importante señalar que la mujer inmigrante aparece muy poco en el cine de la inmigración de los años noventa como lo ejemplifica *Las cartas de Alou*. No es hasta *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín que la mujer inmigrante aparece como protagonista en dichas películas. En este filme, también de ficción, Patricia—una inmigrante dominicana—llega a un pueblo castellano en una caravana organizada por los hombres del pueblo que quieren conocer a mujeres solteras. Por su parte, Milady llega de Cuba con la ayuda de Carmelo, un hombre mayor y acomodado económicamente. La película subraya el poder masculino en las relaciones de género, incluyendo el abuso físico, y las dificultades que pasan las inmigrantes al no ser aceptadas por la cultura dominante.[2] A pesar de poner a la mujer inmigrante en el centro de la acción narrativa y otorgarle cierta medida de agencialidad, este último film aún no saca a la mujer inmigrante del rol de dependencia.

Quizás el artículo de Rosabel Argote titulado "La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI" (2003) es el que analiza con mayor profundidad el tema de la representación de la mujer inmigrante en el cine español reciente. Argote examina específicamente lo que ella llama la caracterización como objeto narrativo, o la "otredad", de dichos personajes dentro de estos filmes. Según Argote, muchas de las películas sobre la inmigración que salen a principio de la primera década del nuevo milenio comienzan a presentar nuevas facetas de la experiencia migratoria. No obstante, aunque se ven diferentes caracterizaciones del hombre inmigrante incluyendo la de un sujeto con agencialidad, la mujer inmigrante aún es relegada a un segundo plano. En la gran mayoría de los casos la mujer extranjera aparece en el papel de la esposa del inmigrante, como en *Piedras* (2002) de Ramón Salazar y *El lado oscuro* (2002) de Luciano Berriatúa, o es la prostituta que es salvada de la calle por un español quien ayuda a asimilarla a la cultura dominante como en *Almeja y mejillones* (2000) de Marcos Carnevale, *La gran vida* (2000) de Antonio Cuadri y *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva. En estas películas la inmigrante es presentada como dependiente del hombre para su supervivencia. Esto perpetúa la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino que privilegia lo masculino. No obstante, Argote expresa cierto optimismo ya que según ella esta visión de la inmigrante en la sociedad española comienza a ser remplazada por nuevos discursos oposicionales que han sacado a la inmigrante del anonimato representándola como un sujeto narrativo con una agencia. Argote demuestra que tales discursos se están haciendo más visibles en el cine español a través de lo que ella, basándose en las ideas de Ross Chambers, llama el espacio de maniobrabilidad cultural (*cultural maneuvering*) (133). Para Chambers ese espacio, localizado entre la posibilidad

del disturbio del sistema y la capacidad del sistema por contener dicho disturbio, provee la oportunidad de maniobrar, es decir valerse de tácticas que no amenazan el poder directamente pero que sí logran efectuar un cuestionamiento de las "mentalidades" prevalecientes (xi).

El estudio de Argote se orienta hacia las películas de ficción ya que es éste género fílmico el que más se destaca en el cine de la inmigración. No obstante, es evidente que Taberna, en *Extranjeras,* hace uso del espacio de maniobrabilidad que menciona Argote. La directora logra esto a través de técnicas de reflexividad que caracterizan el documental reflexivo. Nichols define los siguientes modos de representación dentro del cine documental: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo. Según Nichols, en el documental expositivo se intenta dar una apariencia de objetividad a través de los comentarios de un narrador supuestamente imparcial. Dichos comentarios no explican cómo se ha llegado a las conclusiones presentadas y en la mayoría de los casos caen en generalizaciones. En el documental observacional, se opta por una representación directa de los hechos sin la intromisión de un narrador. Dicha representación se apoya ante todo en las imágenes y da la impresión de "tiempo real". No obstante, Nichols señala que la presencia del equipo de producción inevitablemente afecta cómo las personas filmadas actúan. El documental interactivo, por su parte, se vale ante todo de la entrevista. Aunque hay diferentes formatos de entrevistas, éstas usualmente están marcadas por la interacción entre el director y el entrevistado. En cuanto al documental reflexivo, Nichols lo describe como uno que deja a la vista su propia consciencia del medio de representación. A través de estructuras innovadoras el cineasta reconoce la dificultad de la representación, lo cual puede hacer que el espectador acepte con menos escepticismo su mensaje.[3]

Para Nichols, a pesar de que el cine documental feminista comúnmente utiliza los modos expositivos, observacionales e interactivos, es en general un cine reflexivo observando que la reflexividad no se da exclusivamente en el sentido formal. Nichols, tomando prestadas las ideas que expone Julia Lesage en "The Political Aesthetics of Feminist Documentary Film" (1978), explica que la reflexividad del documental feminista surge paralelamente al proyecto político del movimiento feminista (64). A través de historias personales contadas en un espacio privado, las mujeres —que están en frente y detrás del lente, buscan unirse y abrirse paso en la esfera pública. Al presentar una iconografía y un lenguaje que se oponen al patriarcado, las documentalistas feministas problematizan los roles de género asociados con cada sexo. Nichols compara estas estrategias a las técnicas de reflexividad de este modo de representación reflexivo que, en el caso del documental feminista, producen una reconceptualización de la subjetividad femenina. Este cambio de esquema es obvio en *Extranjeras* y se vale tanto de los modos de representación tradicionales como el observacional y el interactivo, pero, ante todo, usa el modo reflexivo a través de técnicas reflexivas en cuanto al montaje, las entrevistas y los escenarios.

Las tomas y los planos cinematográficos que logra Taberna contribuyen a crear un montaje original. *Extranjeras* inicia con un prólogo compuesto de

imágenes. Estas imágenes son las de los rostros de mujeres de diferentes razas y edades en primer plano (en un encuadre hasta la clavícula) o un plano corto (en un encuadre desde encima de las cejas hasta la mitad de la barbilla). En todas las imágenes las mujeres están sonriendo y la cámara corta a los ojos de las mujeres en un plano detalle (el primerísimo plano que muestra los detalles desmesuradamente). De repente aparecen, uno por uno, muchos cuadros pequeños enmarcando tomas de cada mujer en un gran primer plano (donde la cabeza llena el encuadre) hasta llenar la pantalla con un mosaico de caras. Dicho prólogo establece el objetivo y el tono del filme. El objetivo parece ser el de mostrar el rostro de la inmigración femenina y el tono, como lo demuestran las sonrisas, será uno de optimismo. El motivo del mosaico también da a entender que tal optimismo se verá vinculado a la idea de la solidaridad en la pluralidad. También se establece una relación equitativa entre las mujeres que serán entrevistadas y el público ya que se enfatiza la mirada de las mujeres dando la sensación de que ellas también ven de frente a los espectadores.

El resto del documental, con excepción de la conclusión, está compuesto de las entrevistas de las mujeres. Las entrevistas están organizadas por el continente de origen de las entrevistadas. Este recorrido geográfico se da en el siguiente orden: 1) Asia, 2) Europa del este, 3) América Latina, 4) el Medio Oriente y 5) África. Las mujeres entrevistadas son de diferentes edades, clase sociales, estatus civiles y religiones. También tienen variados niveles de educación y diversas visiones de sus países de origen y de la sociedad española. Al agrupar a las mujeres por continente, Taberna muestra la diversidad de la experiencia de cada grupo y del grupo en su totalidad. Así rompe con el estereotipo de la mujer inmigrante como perteneciente a una masa sujeta por la necesidad económica, la misoginia tercermundista y la falta de educación. Cabe mencionar que en el filme no se hace mención del estatus legal migratorio de las mujeres. Esta decisión demuestra la ética de Taberna quien escoge no poner en peligro a los sujetos de su documental que tal vez no tengan un estatus definido aún. Sin embargo, esta decisión también puede ser entendida como el deseo de Taberna por cambiar la percepción que se tiene en España de la mujer inmigrante que la asocia sólo con la carencia de documentos y la clandestinidad.

Otro aspecto del montaje del documental es que no contiene narración ni intertítulos. Las transiciones entre las cinco partes son, como el prólogo, visuales. Generalmente, la cámara enfoca en plano detalle algún objeto en el espacio donde tiene lugar la primera entrevista de esa parte del documental. Por ejemplo, en la sección dedicada a Asia, la primera imagen que la cámara enfoca es un altar cargado de velas, incienso y una estatua de Buda. También en el caso del fragmento que se centra en las inmigrantes del este de Europa, las primeras imágenes que se ven son las de los iconos religiosos bizantinos de una iglesia ortodoxa. Estos artefactos culturales sirven de introducción a estas partes del documental dejándole saber al espectador, intuitivamente, que las entrevistas que continuarán serán a mujeres provenientes de Asia, en el primer caso, y a mujeres de Europa del Este en el segundo. El uso de la cultura material de los

sujetos entrevistados, en particular aquella de índole religiosa, es importante porque muestra la diversidad religiosa que se vive actualmente en España. Estos objetos también aluden a la memoria cultural de los sujetos que, a pesar de dejar sus países de origen, continúan conectados a ellos a través de rituales produciendo un espacio de superposición cultural. Otro elemento importante de la organización de las entrevistas es que éstas están entrelazadas con imágenes icónicas de la ciudad de Madrid como la fuente de Cibeles, la Gran Vía y El Parque el Retiro. Es así que Taberna logra insertar la experiencia personal de estas mujeres dentro de la realidad actual de la capital española y presentar una nueva cartografía cultural de la capital española.

La película termina con una reunión de todas las mujeres entrevistadas en la Sala Suristán, uno de los lugares de música y diversión emblemáticos del Madrid de la década pasada, que se ubicaba cerca de la Puerta del Sol. La fiesta está amenizada por el grupo musical angoleño llamado *Afrika Lisanga* cuyos miembros femeninos también han sido entrevistados. Todas las mujeres que aparecen en el filme interactúan entre sí, ríen, cantan y bailan reiterando el tono optimista de la película. En la última escena del documental se ve a las mujeres en plano general posando para una foto y de repente sus miradas van de la cámara a la directora que se encuentra fuera de escena. Las mujeres le gesticulan a Taberna que se una al grupo. En una entrevista con María Camí-Vela, la directora dice que esta escena no fue planificada, sino que se dio en el momento. Esta acción distingue a esta escena del resto de la película. Además de revelar la conciencia de la representatividad visual que poseen las mujeres, la acción de incluir a Taberna entre ellas marca una nueva solidaridad que se da no sólo entre las mujeres inmigrantes—quienes, a pesar de sus diferencias, comparten una historia de desplazamiento y desarraigo—sino también entre ellas y la mujer española que también es extranjera dentro de la cultura patriarcal y quien busca liberarse de los esquemas de género y nacionalidad basadas en la exclusión.

En total se entrevistan cuarenta y nueve mujeres en la película. Ocho de ellas son de Asia, once de Europa del este, catorce de América Latina, diez del Medio Oriente y seis de África. Como ya se ha señalado en el presente estudio, la entrevista es uno de los aspectos del género documental que presentan problemas. Nichols, siguiendo la línea foucauldiana, advierte que "interviews are a form of hierarchical discourse deriving from the unequal distribution of power, as in the confessional and the interrogation" (47). En *Extranjeras* todas las mujeres miran directamente a la cámara produciendo el desmantelamiento del marco de la entrevista. El hecho de que no haya narración y que no se vea el momento de llegada del equipo de producción añade a esta sensación de comunicación directa entre la entrevistada y el espectador. No obstante, aunque no se oye a alguien haciendo preguntas, es obvio que esta persona está presente fuera de escena puesto que todas las mujeres hablan de temas similares. Según Nichols, en este tipo de entrevista que él denomina pseudodiálogo (*pseudo-dialogue*), el cineasta no sale en escena pero su presencia es indiscutible en el libreto implícito de las entrevistas (52). Sin embargo, el hecho de que las respuestas de las

mujeres entrevistadas en *Extranjeras* difieran unas de otras muestra una pluralidad de ideas que no ha sido obstaculizada por la cineasta. Cabe mencionar aquí que Taberna, en la entrevista con Camí-Vela, dice que hizo las entrevistas con la ayuda de Charo Martínez Pomar quien estuvo a cargo de gran parte de la investigación de campo. Martínez Pomar es Licenciada en Sociología y su trayectoria profesional ha estado centrada en la promoción de la salud y los derechos de la mujer. Taberna dice que el que Martínez Pomar estuviera embarazada ayudó en el proceso de conseguir personas para entrevistar ya que las mujeres parecían sentirse menos inquietas cuando Martínez Pomar se acercaba a hablar con ellas. Esto sugiere que la maternidad puede ser un punto de convergencia en la experiencia femenina de las mujeres inmigrantes y las mujeres españolas. Otro aspecto significativo de las entrevistas es que la mayoría de ellas no son hechas a mujeres solas sino a mujeres en grupos. Esto, además de mostrar una comunidad de apoyo entre ellas, permite el diálogo entre sí. Otra cualidad reveladora de estas entrevistas es que aunque algunas comparten temas personales como la separación familiar y el dilema identitario de las inmigrantes, otras tratan temas menos introspectivos como la liberación de la mujer española, la colonización y las políticas de inmigración en España.

Muchos de los grupos entrevistados están compuestos por madres e hijas. Lo interesante de este dato es que la experiencia de las hijas difiere de la de sus madres porque las jóvenes llegaron a España a muy temprana edad. La entrevista de madre e hija que más expresa el trauma, tanto de la madre que deja a su hija en su país de origen como el de la hija que se reunifica con la madre en un país nuevo, es la de una madre e hija polacas. Primero, la madre comienza a contar cómo fue a dejar a su hija en Polonia cuando se le aguan los ojos y se le quiebra la voz. La inhabilidad de expresar verbalmente el dolor de la separación es visible en su lenguaje corporal. La hija, en cambio, es capaz de articular el trauma de la discriminación que sufrió al llegar a España. Ella cuenta cómo fue golpeada por otros niños en el patio del colegio por ser polaca. Sin embargo, su madre le recuerda que no todo fue negativo en la escuela ya que era buena estudiante y su esfuerzo fue reconocido por los profesores quienes le otorgaron un premio por un poema que le escribió a su madre. La joven procede a recitar el poema en el cual expresa sus temores infantiles y cómo su madre por fin los calma con un abrazo. Es así, a través del lenguaje poético, que la joven expresa el sentimiento de abandono y la posterior reunificación con la madre iniciando el proceso de superación del trauma de la separación para las dos que es quizás uno de los aspectos más dolorosos de la migración. Con la inclusión de esta entrevista, Taberna resalta la humanidad de los sujetos que filma e invita al espectador a contemplar el tema de inmigración desde un ángulo nuevo, el de los afectos.

En otra entrevista es evidente el efecto de haber interrumpido el proceso de socialización en una cultura para continuarlo en otra cultura cuando una niña china explica las diferencias entre las chicas españolas y las chicas chinas. La niña siempre utiliza el pronombre del sujeto de tercera persona "ellas" al referirse tanto a las chicas españolas como a las chinas. Es decir, ella no se incluye en

ninguna de las dos descripciones dando la impresión de que no se considera ni española, ni china. Esto resalta otra particularidad de las entrevistas en general ya que la expresión lingüística del dilema identitario no se da sólo en las niñas. Por ejemplo, cuando una mujer dominicana, empieza a contar su vida dice "Yo nací" utilizando el fonema /θ/ característico del ceceo de gran parte de España. Sin embargo, ella rápidamente se corrige y repite la frase utilizando el fonema /s/ del seseo latinoamericano. Esta traducción intralingüística se debe a que en ese momento ella está consciente de que está hablando como una dominicana y debe representar el habla de su país de origen. Esta ambivalencia se da naturalmente en las entrevistas sin manipulación por parte de la directora y representa la "conciencia de la diferencia" que poseen las mujeres inmigrantes incluso las de culturas supuestamente análogas.

En otra entrevista una mujer bangladesí habla de las diferencias entre la mujer de su país y la mujer española. Ella dice que la mujer en España tiene mucha más libertad, hecho que ella admira. Sin embargo, ésta es la única entrevista en el filme que es hecha en otro idioma. La mujer explica que a pesar de haber llegado hace dos años a Madrid, no ha podido aprender español porque tiene que cuidar a su hijo. Por lo tanto, sus labores domésticas no le han permitido integrarse en la sociedad española y por ende ve a la mujer española desde la periferia sin tener acceso a las libertades que ella disfruta. Otra joven, de Senegal, también expresa admiración por la independencia que muestran las mujeres españolas en comparación a las mujeres de su país. Ella dice que le gusta estar en España porque allí sí puede trabajar. Ella ha logrado salir de la casa; no obstante, esta entrada a la sociedad también es periférica ya que sigue viviendo en condiciones bastante precarias. Sin embargo, no todas las entrevistadas están de acuerdo con la idea de que la mujer española esté liberada. Por ejemplo, una joven iraquí dice que el estar expuesta a otras culturas le ha ayudado a ampliar su interpretación del Corán y que ella no siente que el Islam subyugue a la mujer necesariamente. Entonces dice "Y la mujer española ¿está realmente libre?" Esta pregunta abre un marco interrogador que se repite a lo largo del filme en varias entrevistas y cuya funcionalidad en el documental es el de motivar a la mujer española a reflexionar sobre los límites de su propia libertad en vez de simplemente señalar las injusticias que sufren las mujeres de otras culturas.

Quizás el comentario de este tipo que más se destaca es el de una colombiana quien dice "Las mujeres en mi país se organizan en torno a una serie de necesidades. En cambio, la mujer española cree que las tiene todas ganadas y se queda muy tranquila". Sin embargo, en otras entrevistas la crítica es hecha más sutilmente. Por ejemplo, otra mujer dominicana que trabaja de doméstica en una casa, dice que la madre del niño que cuida lo malcría demasiado durante el fin de semana y cuando llega el lunes la madre se va al trabajo y a la empleada se le dificulta limpiar la casa mientras el niño quiere estar cargado. Al final, la mujer cuyo carácter a lo largo de la entrevista ha sido jovial se torna triste cuando, mientras plancha la ropa del bebé, cuenta que la noche anterior habló con su nieta en la República Dominicana y ésta le preguntó qué cuándo la iría a ver. Esto recalca

el trauma de la separación familiar, pero lo más significativo de esta escena es que saca a relucir otro aspecto de la relación entre la mujer inmigrante y la mujer española. La mujer que trabaja de doméstica se ve obligada a dejar a sus hijos/nietos para cuidar a los ajenos y poder mantener económicamente a los que deja atrás. Es decir, la libertad de la mujer española se da —hasta cierto punto— a cambio del sacrificio de la mujer inmigrante porque a pesar de que la mujer española ahora trabaja fuera del hogar, el rol masculino tradicional aún sigue vigente obligando a la mujer española a depender de las extranjeras para el cuidado de sus hijos.

Otro elemento significativo de *Extranjeras* es el uso de los espacios. La mayoría de las entrevistas tienen lugar en espacios que llamaré semipúblicos porque a pesar de estar fuera de la privacidad de la casa son frecuentados solo por miembros de la cultura minoritaria. Estos espacios semipúblicos incluyen las escuelas étnicas o los lugares de culto religioso donde se congregan las mujeres inmigrantes. Sin embargo, muchas de las entrevistas también tienen lugar en espacios completamente privados como la cocina o la sala de la casa de las mujeres entrevistadas. Esto es importante porque es una de las maneras en las cuales Taberna intenta mostrar la interioridad de las mujeres y lo individual de su experiencia particular. Es en estos espacios privados que la directora de *Extranjeras* sitúa al espectador en una posición de mayor intimidad en relación a las mujeres entrevistadas permitiéndole acceder a la interioridad de estos sujetos femeninos diaspóricos. Otro escenario de importancia es el de una cocina internacional donde se juntan mujeres de diferentes países a intercambiar recetas, cocinar juntas y compartir comida de sus países. En este espacio, cuyo nombre y ubicación se omiten en el documental, las mujeres inmigrantes demuestran el deseo de colaboración y la habilidad de organizarse en torno a un interés común. Todo ello contribuye a la construcción del sentido de comunidad y al impartir de sus conocimientos entre sí. Además de cocinar, las mujeres comparten información sobre oportunidades de empleo y otros datos útiles. Es decir, las reuniones semanales de estas mujeres se tratan de mucho más que simplemente cocinar. Aquí la cocina, que ha sido tradicionalmente un lugar de subyugación de la mujer, se convierte en un espacio donde se crea una red de apoyo netamente femenina que busca superar las limitaciones impuestas por el patriarcado. Por ende, la cocina internacional viene a ser un espacio semejante al que está creando Taberna en *Extranjeras* ya que en el documental también se van tejiendo una multiplicidad de voces femeninas.

La serie de entrevistas hechas en espacios públicos es la que más rompe con los estereotipos de la mujer inmigrante como dependiente ya que trascurren en negocios pertenecientes a mujeres inmigrantes. Por ejemplo, una mujer peruana cuenta cómo al llegar a España ella veía que lo que ganaba su esposo no era suficiente y se preguntó "¿Cómo me ayudo?" El que la pregunta sea en reflexivo señala la autosuficiencia. Aunque la entrevista comienza en la sala de su casa, en la escena subsiguiente se ve a la mujer en un supermercado comprando comida para su restaurante. Esta escena recalca el hecho de que los inmigrantes

son consumidores dentro de la economía del país. Por último, se ve a la mujer en su restaurante detrás del mostrador mirando a los clientes. Desde esta posición de autoridad ella cuenta cómo ha podido salir adelante y contribuir a la educación de sus hijas, una de las cuales se ha graduado con un grado en leyes. Igualmente otra mujer ecuatoriana es entrevistada en un locutorio[4] donde explica como al ver a su hija trabajando en otro locutorio donde los dueños no la trataban justamente, encontró la manera de comprar un local y poner su propio negocio el cual maneja hoy día con la ayuda de sus hijas. Otra mujer de Sudán es entrevistada en su salón de belleza. Esta mujer cuenta como su ex pareja puso el capital para el negocio pero que ella puso todo el trabajo y después de acabada la relación ella le pagó a él su parte y, como única propietaria, continuó expandiendo el negocio. Aunque se queja que las españolas no frecuentan su salón, ella dice que le va bien con su clientela que está compuesta mayormente de otras inmigrantes. Estas entrevistas en escenarios públicos ofrecen representaciones oposicionales de las mujeres inmigrantes quienes aparecen como mujeres emprendedoras con agencialidad y con la capacidad de buscar recursos y abrirse camino en el ámbito público.

En *Extranjeras*, Taberna va construyendo una narrativa hecha de imágenes y narraciones personales contadas inicialmente desde espacios privados e insertándolas en un espacio más amplio, la ciudad de Madrid. Esta narrativa termina por unir a las mujeres inmigrantes a las mujeres españolas detrás de la cámara (Taberna, Martínez Pomar) y frente a la pantalla (las espectadoras). A través de estas conexiones afectivas y estos nuevos mapas culturales, Taberna problematiza los paradigmas establecidos sobre la mujer inmigrante en España. Al hacerlo facilita el despertar de la conciencia de la mujer española en cuanto a su propio papel en la sociedad española a la vez que presenta una España multicultural y pluriétnica. Evitando el orientalismo y sin restarle autonomía enunciativa a las mujeres entrevistadas, *Extranjeras* quiebra los procesos tradicionales de otredad en la sociedad española incluso aquellos que limitan a la mujer española. Taberna presenta una nueva visión de Madrid como un espacio de diáspora donde conviven varios grupos de mujeres trazando una nueva cartografía. Según Avtar Brah en *Cartographies of Diaspora* el espacio diaspórico "is 'inhabited' not only by those who have migrated and their descendants, but equally by those who are constructed and represented as indigenous" (392). Así Taberna incita al espectador a reflexionar no sólo sobre la forma en la que ve a la mujer inmigrante sino también sobre cómo se han construido y representado tanto los roles de género como la nacionalidad en España. Pero como bien señala Gordillo "detectar la presencia del otro en cualquiera de sus encuentros/desencuentros sociales, políticos, laborales o culturales con la etnia dominante no será suficiente, y el análisis deberá centrarse en las características comunicativas de la convivencia entre ambos grupos" (3). Según Argote, el papel del cine en la creación de un nuevo imaginario social es fundamental ya que "todo cambio social necesita de la transformación de las estructuras simbólicas y mentalidades de los individuos a quienes afectan dichos cambios" (137). Aunque con *Extranjeras* Taberna inicia

dicha transformación de estructuras tan necesaria en la España del siglo XXI, habría que reconocer la importancia de la posicionalidad de la cineasta. Es decir, la situación ideal para entender mejor la experiencia de la mujer inmigrante sería a través de representaciones hechas por mujeres inmigrantes. En cuanto a este punto Gordillo señala que "como en otros países, habrá que esperar a sucesivas generaciones de los casi recién llegados inmigrantes para que las relaciones de interculturalidad que se dan con los nacidos en España sean narradas desde sus propios puntos de vista" (5). Dichas cineastas ya están comenzando a surgir como lo demuestra el documental *Si nos dejan* (2004) de la argentina Ana Torres sobre la comunidad inmigrante en Barcelona.[5] Lamentablemente, aún faltan muchas más producciones de este tipo, de buena calidad técnica y con una distribución más amplia.

NOTAS

1. Para más información sobre la biografía y filmografía de Helena Taberna consultar su página electrónica: www.helenataberna.com
2. Para una lista de películas sobre España y la migración ver la siguiente página electrónica: www.uhu.edu/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm
3. Para una explicación detallada de cada modo de representación en el documental ver el segundo capítulo del libro de Nichols.
4. El término "locutorio" se usa en España para denominar aquellos negocios que tienen cabinas destinadas al uso individual del teléfono para hacer llamadas de larga distancia.
5. Se puede acceder al documental de Torres a través del siguiente enlace: vimeo.com/17338532

OBRAS CITADAS

Argote, Rosabel. "La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI". Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios Sobre la Mujer de la Universidad de Alicante. 2 (2003): 123–18. Print.

Brah, Avtar. Cartographies of Diaspora: Contesting Identities. London, New York: Routledge, 1996. Print.

Camí-Vela, María. "Entrevista con Helena Taberna". Lamia Producciones Audiovisuales. Mar 2005. www.lamiaproducciones.com/webxtranjeras/textoentrevista.htm. Web. 10 dic 2011.

Chambers, Ross. Room for Maneuvering: Reading (the) oppositional (in) narrative. Chicago: U of Chicago P. 1991. Print.

Domínguez Pérez, Concha. "Inmigración femeninas en España y relaciones de género". SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades 20 (2008): 71-92. Print.

Gordillo, Inmaculada. "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: Entre el estereotipo y el etnocentrismo". Comunicación. Revista Internacional

del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla. 3 (2007). Print.
Gross, Larry P., John Stuart Katz y Jay Ruby. Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television. New York, Oxford: Oxford U P, 1991. Print.
Lesage, Julia. "The Political Aesthetics of Feminist Documentary Film". Quarterly Review of Film Studies 4 (1978): 507–524. Print.
Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Screen 16.3 (1975): 6–18. Print.
Nichols, Bill. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana U P, 1991. Print.
Said, Edward. Orientalism. New York: Vintage, 1979. Print.
Santaolalla, Isabel. Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005. Print.
Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" Marxism and the Interpretation of Culture. Ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois P, 1988. Print.
Taberna, Helena, dir. Extranjeras. Lamia Producciones Audiovisuales y Euskal Telebista. 2003. DVD.
Torres, Ana, dir. Si nos dejan. s. n. 2004. vimeo.com/17338532 . Web. 30 Jun 2013.
Waldman, Diane y Janet Walker, eds. Feminism and Documentary. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999. Print.

Entrevista

Luces y sombras de la maternidad 2.0: entrevista a Isabel García-Zarza

Marina Bettaglio
University of Victoria

El reciente encuentro de madres blogueras organizado por la revista *Yo Dona* en Madrid el 8 de junio de 2013 pone de manifiesto la importancia de esta forma de expresión en el ámbito cultural español. La proliferación de bitácoras escritas y dedicadas a las madres señala cambios relevantes en cuanto a la representación de la maternidad así como a su elaboración simbólica. Si en palabras de Hélène Cixous, "Writing is precisely the *very possibility of change,* the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory moment of a transformation of social and cultural structures" (875), la expresión de la subjetividad materna que se realiza en los blogs atesta a un cambio, aunque no necesariamente radical, en cuanto a la conceptualización de la maternidad. Al salir del ámbito privado, las madres blogueras españolas, así como las americanas, dan voz a una experiencia tradicionalmente silenciada y atestan a la creciente importancia social y comercial del fenómeno de los "momyblogs".

Marina Bettaglio is an Assistant Professor in the Department of Hispanic and Italian Studies at the University of Victoria, where she teaches contemporary Spanish and Italian literature and Mediterranean Studies. Her areas research include mothering studies, gender and media studies in contemporary Spanish and Italian culture. She has published on Carme Riera, Lucía Etxebarria, Lope de Vega, Luis Rafael Sánchez, and Massimo Carlotto. She is working on a monograph that analyzes the emergence of new maternal discourses in contemporary Spain.

Entre las más famosas madres blogueras, la periodista Isabel García-Zarza (Salamanca, 1971), autora de *Diario de una madre imperfecta* (2010), se inserta en el debate sobre la maternidad con un texto que desmiente el mito de la perfección materna así como la idea de la "madre suficientemente buena" teorizada por Donald Winnicott. Debido al arraigo de ciertos discursos sobre la sobre la maternidad, en las páginas de su libro, así como en su blog, "Mi vida con hijos", la periodista salmantina refuta la visión almibarada de la maternidad como "ruta sin desvíos, directa a la felicidad" (10). Siguiendo el hilo argumental de su diario, en esta entrevista García-Zarza reflexiona sobre los mitos y las máscaras de la maternidad y la dificultad de compaginar la vida profesional con la crianza de los hijos en la España actual.

MB Ante todo, gracias por tu amabilidad y disponibilidad para hablar del tema de la maternidad. En primer lugar, parece obligada la pregunta ¿por qué hablar de algo supuestamente tan "natural" como la maternidad?

IGZ Déjame que te cuente por qué empecé a escribir el blog, creo que eso responderá tu pregunta: desde que me quedé embarazada por primera vez me di cuenta de que mis sentimientos no se correspondían con los establecidos socialmente. Se suponía que un embarazo era el sumum de la felicidad, de la plenitud femenina y yo no me sentía así, había momentos en que simplemente no quería estar embarazada, y el hecho de estarlo simplemente no me hacía feliz. Ese sentimiento de 'discordancia', de 'rareza' me acompañó todo el tiempo y se intensificó cuando nació mi hijo. Empecé a darme cuenta de que todo lo que rodea la maternidad y la crianza estaba completamente idealizado, que había una visión estandarizada y arquetípica encaminada a presentar una visión exclusivamente positiva de toda la experiencia, y que en el momento en que te alejabas de ella te etiquetaba automáticamente como una 'mala madre', con el consiguiente sentimiento de culpa y malestar. Y todo ello las madres lo vivíamos en silencio, a escondidas. Nadie te contaba la verdad sobre el parto, sobre el posparto, sobre la lactancia, sobre los problemas del sueño de los hijos…

Cuando me quedé embarazada por tercera vez y me iba a convertir en madre de familia numerosa, decidí que tenía que enfrentar todas estas contradicciones, exorcizarlas y la única manera de hacerlo para mí era mediante la escritura. Así nació el blog que, para mi sorpresa, enseguida conectó con infinidad de lectoras que me daban las gracias por contar lo que nadie se atrevía a decir y por poner en palabras lo que ellas pensaban. Esto confirmó que mis 'sospechas' eran ciertas y que, afortunadamente, yo no era la única 'mala madre' del planeta.

El blog dio paso de forma muy natural al libro cuando una editorial me propuso que contara mi experiencia de madre imperfecta desde el momento de la concepción.

MB Tú has sido una de las primeras en publicar un volumen dedicado a la difícil relación entre mujeres y maternidad en la sociedad actual, rompiendo moldes y poniendo de manifiesto la artificialidad de la imagen de la madre perfecta. En tu opinión ¿qué representa la maternidad en España hoy?

IGZ En España ser madre hoy es muy difícil. Es un país en el que el mercado laboral se rige aún por pautas masculinas, con unos horarios imposibles y una cultura del presentismo en la oficina absolutamente patológica. Es muy difícil conciliar la vida laboral con la familiar, y todo eso hace que la tasa de actividad femenina sea de las más bajas de Europa, y que tengamos unas de las tasas de natalidad más bajas del mundo. Las mujeres en España se lo piensan mucho antes de tener hijos, porque saben que les va a costar mucho cuidarlos, hay muy pocos apoyos sociales a la maternidad.

MB ¿Cuánto pesa la imagen ideal de la "buena madre" en la sociedad contemporánea?

IGZ Pesa muchísimo. Esa imagen es la única que difunden los medios de comunicación tradicionales, la imagen de una mujer siempre en control de todo, y completamente realizada y feliz con el cuidado de sus hijos. Una madre que está pendiente en todo momento de su hijo, sacrifica su bienestar al de sus hijos, antepone siempre a los hijos, sabe siempre qué hacer y acierta con sus elecciones. Y sobre todo, y esto a mí me parece lo más duro, una madre de la que depende completamente el bienestar de sus hijos, es decir, tú vas a ser responsable de su bienestar emocional, de su desarrollo físico… y claro ante esa responsabilidad, ¿cómo vas a quedarte indiferente? ¿Cómo vas a irte al gimnasio y dejar a tu hijo con la niñera o con la abuela?

Nadie te muestra madres estresadas, madres con dudas, madres hartas… Y claro, si tú te sientes así, pues te sientes doblemente mal.

MB ¿Cuál ha sido la reacción de la crítica a tu libro?

IGZ Mi libro fue muy bien recibido, tanto por lectores como por crítica. Se vendió la primera edición (5.000 ejemplares) y se sacó una segunda. Abrió el camino a otros libros con experiencias similares.

MB ¿Crees que algo está cambiando en la sociedad española en cuanto a la maternidad?

IGZ La sociedad española ha cambiado muchísimo en los últimos años, es cierto. La incorporación de las mujeres al trabajo es relativamente reciente, y quizás hay cosas que aún deben cambiar, como los modelos laborales. Hasta que ese cambio se haga, las víctimas estamos siendo las mujeres, que debemos hacer un esfuerzo gigantesco para llevar adelante una carrera profesional y una familia.

MB ¿Cómo se configuran los nuevos discursos de la maternidad?

IGZ Empiezan a surgir otras voces, pero aún son muy minoritarias. El discurso imperante sigue mostrando a esa supermadre ideal.

MB Según sociólogos como Lipovetsky, el siglo veinte es el "siglo de las mujeres". Sin duda en España en los últimos treinta años el papel de las mujeres ha evolucionado mucho. Nos hemos emancipado, pero ¿qué consecuencias han tenido estos cambios con respecto a la maternidad?

IGZ Las consecuencias se ven claramente en las últimas cifras del INE: se retrasa aún más la edad media a la maternidad (32,1) y disminuye la fecundidad, 1,32 hijos por mujer. Cierto es que en esto ha influido la crisis, pero es que la crisis no ha hecho sino acentuar unos problemas estructurales ya anteriores: en

España no hay prácticamente ningún apoyo a la maternidad ni a la familia, el gasto social en familia en España es, y era incluso antes de la crisis, uno de los más bajos de la UE. En España los niños los están criando las abuelas, si no fuera por ellas muchas mujeres no podrían tener hijos, porque ¿qué harían con ellos mientras trabajan?

MB Hoy en día, ¿es posible desmitificar la maternidad o sigue siendo un tabú?

IGZ Sigue siendo bastante tabú, yo, en mi pequeñísima escala, lo estoy haciendo pero echando mano del humor y la ironía, y aún así, a veces no se entiende bien o recibo críticas.

MB ¿Estás de acuerdo con la idea que hoy en día la imagen de la *superwoman* o supermadre está complicando la tarea maternal?

IGZ Completamente. Esa imagen no de *superwoman* sino de supermadre pone el listón muy alto, es imposible de alcanzar y eso crea muchas frustraciones. Entrevisté una vez a la filósofa francesa Elizabeth Banditer que tiene un libro fabuloso 'El conflicto, la mujer, la madre' y me dijo que nunca antes el modelo de madre había sido tan exigente y tan arduo, que se le estaba pidiendo a la mujer que hiciera frente a unas exigencias imposibles, y que se las estaba responsabilizando en exclusiva del bienestar y desarrollo de sus hijos.

MB En otras palabras, crees que hoy en día las madres están más en apuros que antes? ¿Por qué el oficio de ser madre se vuelve cada día más estresante?

IGZ Por todo lo que te he contado antes, porque se nos responsabiliza absolutamente de todo el desarrollo de tu hijo. Desde que nace se te dice que lo mejor para el bebé es estar con su madre, y así hasta que se independiza.

MB Parece que la generación de las madres de hoy está marcada por una sensación de culpabilidad. Hagamos lo que hagamos, nunca nos sentimos satisfechas, siempre hay una sensación de fracaso. ¿A qué se debe esta situación?

IGZ A que se nos ha mostrado un ideal completamente irreal, falso. Se ha configurado un papel de madre absurdo, que debe estar en todo y eso es simplemente imposible.

MB ¿Qué rol juegan los blogs de madre en la vida cultural del país y de las recién estrenadas madres?

IGZ Un papel muy importante, porque en ellos las madres buscamos lo que no encontramos en los medios de comunicación convencionales o en las relaciones cara a cara, en los blogs buscamos modelos de madre con los que identificarnos, información para hacerle frente a la nueva situación y también un lugar para compartir frustraciones, miedos, preocupaciones y para desahogarse.

MB Tu libro *Diario de una madre imperfecta* es uno de los primeros ejemplos de lo que en inglés se denomina *mommy lit*, es decir un tipo de literatura humorística que se centra en las aventuras o, mejor dicho, las desventuras de una joven madre. ¿Estás de acuerdo con esta definición?

IGZ Sí.

MB ¿Qué rol puede tener el humor en el proceso de desmitificación de la maternidad?

IGZ El humor es muy importante, hay que reírse de las cosas para desmitificarlas, hay muchas cosas que parece que están sacralizadas y hay que reírse de ellas, porque también es muy saludable hacerlo. A mí el humor y la ironía, y el compartir mis experiencias, me han salvado la vida.

MB Desde que publicaste tu libro, han proliferado los blogs y los libros autobiográficos dedicados a la maternidad. ¿Crees que los blogs maternos desempeñan un papel importante en la sociedad actual?

IGZ Sí, acabamos de celebrar, organizado por YO DONA, la revista en la que trabajo, el primer encuentro de madres blogueras y ¡éramos más de 200!

MB ¿Por qué tantas madres sienten la necesidad de compartir sus experiencias, de "confesar" sus fallos, de abrirse a las demás?

IGZ Por la naturaleza intrínseca de la mujer, necesitada de compartir e intercambiar experiencias, sobre todo cuando se trata de algo tan nuevo y que te altera tanto la vida como es la maternidad.

MB ¿Crees que la presencia de tantas publicaciones y blogs dedicados a la maternidad demuestran que esta faceta de la vida de las mujeres ha dejado de ser marginal y ha empezado a ser tomada más en serio?

IGZ Creo que muestra que ya estamos hartas de que se nos imponga un discurso y hemos decidido empezar a fabricar nosotras nuestro propio discurso y nuestra propia visión de la maternidad.

Madrid, 24 de junio de 2013

OBRAS CITADAS

Badinter, Elisabeth. *La mujer y la madre. Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud.* Trad. Montse Roca. Madrid: Esfera de los libros, 2011. Print.

Cixous, Hélène. "The Laugh of Medusa." Trad. Keith Cohen y Paula Cohen. *Signs* 1 (1976): 875-93. Print.

García-Zarza, Isabel. *Diario de una madre imperfecta.* Barcelona: Viceversa, 2010. Print.

---. Blog "Mi vida con hijos". www.mividaconhijos.com. Web.

Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer.* Permanencia y revolución de lo femenino. Barcelona: Anagrama, 1999. Print.

CREACIÓN

El libro de la serpiente

Violeta Barrientos
Escritora - Perú

1
Gota de luna
es tu rostro creciente
luz cadenciosa
Serpiente

2
Yace en silencio
mi Serpiente y medita
sin poder decir

Violeta Barrientos Silva (Lima, Peru, 1963). Doctora en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos por la Universidad de Paris 8. Autora de los poemarios "El innombrable cuerpo del deseo" , "El jardín de las delicias", "Tragic/Comic", entre otros títulos y artículos referidos a la diversidad sexual y al feminismo.

3
Conmovido, hasta
el tronco del bambú
se quiebra a solas

4
Dime Serpiente,
dónde se encuentra tu alma,
si entre tus ojos
o tu cabeza y cola.
Tal vez se alargue
in crescendo el latido
cuando me envuelvas
y tu lengua me toque.

5
Fría y calmada
en tu lecho de arena
reinas oculta

6
Serpiente de agua
te deslizas de pluma y
seda tu fuerza

7
Traza la pluma
el verso entre la seda
lo esconde trémula

8
Palabra de aire
mágica mezcla de olores
de ti respiro

9
Sólo en la ausencia
puedo oír tu silencio
por compañía

10
Me adorna impávida,
Serpiente, la piel muerta
de tus anillos

11
Suspendida en ti,
Serpiente,
descuelgas tu largo cuello.
Muda, sorda y ciega,
tu boca
aguarda la mordedura.

12
Tu único miembro arde, Serpiente,
en el ritual del otoño
desprendiendo hojas,
sacude y centellea
secretamente como un leño
del árbol en que duermes
hasta consumirse en sí mismo
deseando su ausencia.
Tu única voz, Serpiente,
modula un chirrido sin fin
que la deshace.
Oscura en ti,
reposas desnuda en tu fondo,
en tu materia larga,
en tu matriz.

13
En esa hora
de alimento y de fuego
resplandeciente
ella perfuma
de jengibre y lechuga
mi cuerpo errante

14
Bajo tus pies
se entrega la materia,
desnuda y ebria

15
Tu boca se abre,
en sus lenguas se avivan
tus cantos vírgenes

16
Párpados de luz
escamas transparentes
mi sombra en ti

17
En los recintos
más indefensos entra
tu luz corpórea
inmersa en el secreto
de nuevas formas.

Quién adivina
cada mañana tu huella,
tu luz en mi luz,
tu sombra en mi sombra?

18
Serpiente de algas
señora de la noche
lúcida presencia:
hoy me posee
por ti, la poesía,
al amanecer.

It's important to me

Maria Elsy Cardona
Saint Louis University

It's important to me

"Five pounds …
lose five pounds."
"It's important to me,"
you said,
… seven weeks
before our wedding.

"Five pounds …
lose five pounds."
Five … five … five …
Five … five … five …
Five … five … five …

Maria Elsy Cardona es profesora asociada de español en el Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas y profesora afiliada en el Programa de Estudios de Mujeres y de Género en la Universidad de San Luis, Missouri. Enseña poesía española contemporánea de mujeres y ultimamente investiga la novela gráfica y en el cómic español. Ha publicado en España, Colombia y los Estados Unidos.

"Five pounds …
lose five pounds, honey."
"It's important to me,"
you said,
… seven weeks
before our wedding.

Someone,
please explain.
It's important to me.

Mientras traduzco poemas irlandeses
El oratorio de Aurelia
Doble Zeroo

Carlota Caulfield
Mills College

Mientras traduzco poemas irlandeses

Mientras busco las palabras,
tú dices, "Mi patria en tinieblas",
"Un mapa infantil de Dublín",
esa isla,
tentativa de dejar atrás el borrador
hasta trazar nombres y adjetivos
con más precisión.

Carlota Caulfield es poeta, ensayista, editora, traductora y profesora de literatura española e hispanoamericana. Autora de nueve libros de poesía, entre ellos *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* (2003), *El libro de Giulio Camillo/The Book of Giulio Camillo/ Il Libro de Giulio Camillo* (2003), *Quincunce / Quincunx* (2004), *Ticket to Ride. Essays and Poems* (2005), y *A Mapmaker's Diary. Selected Poems* (2007). Entre sus premios se encuentran el Premio Internacional "Ultimo Novecento" (Italia, 1988), y el Primer Premio Hispanoamericano de Poesía "Dulce María Loynaz" (España-Cuba, 2002).

Mas hay cierta acidez en no encontrar
significados para tal o cual vocablo.

No me detengo. Tengo prisa
y me pierdo en pliegues de mi idioma,
paso las páginas del diccionario con
inquietud de novicia,
y todas las cosas van tomando forma,
hasta ese cansancio que fluye
dentro de mí, sangre doble
de cada día, vacío repentino.

Salí tras nombres de árboles y pájaros,
bajé, subí, caminé de un lado a otro,
escuché el eco de un trombón,
y otro borrador del poema
se puso en mi lengua.

El oratorio de Aurelia

La primera mirada es una mano en movimiento. Una gaveta se abre, otra se cierra, y así combinaciones imposibles del cuerpo. Un trapecio de lo familiar, del perchero y la colcha de la abuela. Cortinas donde se esconde la niñez, esas cortinas rojas del teatro, y el show del circo imaginario para mayores de ocho años. Sabiduría del acróbata y del pintor en su gotear de rojos y esos verdes y esos amarillos. Casi se pueden tocar. Entonces, los waltzes pirotécnicos, los abrigos y vestidos con vida propia, la música de acordeón, tangojazz, y trombón, eso parece. Y cuando todo se ha vuelto un Magritte, el timbre de un móvil desata una pelea violenta entre los otros, audiencia de marionetas crueles.

Fin de la primera parte.

Doble Zeroo

(Para SRC)

Reconoces la voz de Madeleine Peyroux y me ganas la apuesta.
Un anecdotario confuso va de tu boca a la mía y de la mía a la tuya.
Sólo puedo articular frases salpicadas de Leonard Cohen
mientras nos sirven delicias sobre la piedra hirviente.
Se amontonan las ciudades en la mesa, tu juventud y la mía.
Se hacen un nudo en el que de pronto aparece una mención a Edgar \Varèse,
y a los antiguos penitentes de un callejón barcelonés.

El parte metereológico asegura que
palpitará el corazón antes de derramarse,
que nos equivocaremos de paisajes,
y que habrá que ponerse abrigos,
y que lloverá, eso sí,
aunque no tengamos paraguas.

Después,
el camarero apaga el radio.

Sonrisas y más sonrisas

Graciela Corvalán
Webster University

Llegaba de las compras del día y al entrar todos empezaron a reírse sin que ella tuviera idea de por qué se reían. "¿Qué pasa?", quiso saber.

Esa mañana temprano de primavera, le pidió a una de sus amigas, anticipando el calor que haría en el pueblo, una remera liviana. Su amiga se la pasó rápidamente, ella se la puso y salió con una bolsa en la mano.

Caminando rápidamente, llegó al centro del pueblo y pudo admirar las montañas que lo rodeaban. ¡Qué hermoso día!, se dijo mientras revisaba la lista de lo que faltaba en casa —desde pan y leche a jabón de lavar y más.

Sin más dilaciones, entró a la panadería cuyo aroma a pan recién horneado la recibió cálidamente. Las dependientes, quienes no podían contener las

---

Graciela N. V. Corvalán nació en Buenos Aires, Argentina, y vivió y estudió en Mendoza hasta su traslado a los Estados Unidos, donde reside ahora en St. Louis, estado de Missouri. Recibió su profesorado y licenciatura en filosofía de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza , y su doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas de Washington University, St. Louis. Es profesora en Webster University, ILC Dept. desde l982. Ha enseñado en Holanda (Leiden), Suiza (Ginebra), Austria (Viena) y Tailandia (Cha-Am). Ha hecho numerosas presentaciones en congresos sobre temas de literatura y la enseñanza del español como lengua extranjera. Ha publicado reseñas de libros, traducciones, artículos en revistas académicas, varias entrevista y dos libros, uno de los cuales, *Conversación con Carlos Castaneda*, ha sido traducido al alemán, al búlgaro, al francés y al italiano. También ha publicado varios cuentos breves en una antología y en varias revistas académicas.

sonrisas, la saludaron con amabilidad. Le entregaron el pedido y, siempre sonriéndole, la despidieron con un "Que hoy todos la feliciten, señora".

Aunque no entendió eso de las "sonrisas" ni el "que todos la feliciten", no pudo sino pensar que la gente del pueblo era muy amable y, siguiendo con las compras del día, se dirigió al mercado al otro lado del río donde sus amigos solían pescar.

Ya tenía leche, jabón, verduras y frutas, y salmón para la cena de ese día así como las especias que iba a necesitar. En el mercado, todos los que se cruzaban con ella le sonreían y sonreían mientras intercambiaban comentarios que la tenían más y más sorprendida. La cajera también la saludó muy afablemente con sonrisas y más sonrisas. ¿Qué sería?, se preguntaba.

Si bien la bolsa estaba algo pesada —siempre uno compra más de lo que puede cargar, se dijo— enfiló hacia la casa. Al entrar, todos la rodearon riéndose de ella. "¿No te has dado cuenta de la remera que llevás?", le dijeron. No, ella nunca la había mirado. "Pero mujer, le dijo otra de sus amigas, ¡es el hazmerreír de todos!". Después de estos comentarios, no le quedaba más que salir corriendo a su cuarto, cambiarse la remera y regresar con 'el hazmerreír' en la mano. La puso sobre la mesa y se dio cuenta de que era una reproducción de "American Gothic", el famoso cuadro de Grant Wood, el que no lograba entender bien. Le pidió a la amiga que le había prestado la remera, que hiciera una fotocopia del original de Grant Wood y la puso sobre la mesa al lado de la remera mientras todos la rodeaban diciéndole: "Hoy sí que te has pasado de ingenua".

En el original se ve lo siguiente:

> En el verdadero "American Gothic" hay en el fondo un cielo azul, una iglesia y un galpón. Detrás de la iglesia y el galpón se ven unos árboles redondeados muy bonitos. La mujer está muy seria, y lleva un camafeo tradicional prendido al cuello de su camisa o blusa. El hombre tiene poco pelo, lleva anteojos transparentes que muestran sus ojos marrones, y también está muy serio. Viste una camisa blanca, un "overall" de trabajo, y en su mano derecha lleva una horquilla de trabajo. Debajo del cuadro no hay ningún recuadro ni hay nada escrito.

Y en la remera esto:

> En el cuadro de la remera, en cambio, hay un cielo azul en el que se ve un plato volador; en el fondo no hay montañas sino altos pinos que cubren parte de una iglesia. La mujer no está seria sino sonriendo, arqueando las cejas y con un broche en el cuello con el signo de paz. El hombre tiene unas grandes cejas oscuras, poco pelo y anteojos. Lleva una camiseta blanca con un diseño de los "Grateful Dead" y, sobre su chaqueta oscura, un botón en el que se lee: "I Burned One with Bill" / "Fumé uno con Bill". El hombre lleva

en su mano derecha una horquilla que sostiene unos yuyos de hojas dentadas y puntiagudas. Debajo del cuadro hay un recuadro que dice: "American Home Grown" / "Cultivada en América".

"¿Es que todavía no te das cuenta?", le preguntaron. Algo había empezado a perturbar su mente, pero se negaba a aceptar lo que pensaba hasta que tuvo que decirles: "No puedo creer que 'yo', y a mi edad, haya recorrido el centro del pueblo con esta remera. ¡Pero sí, lo he hecho!". "Me imagino que sabés que en este pueblo la marihuana crece y se cultiva por todas partes. ¿Si querés vamos ahora al jardín para que te la mostremos?", sugirió uno de sus amigos. "No hace falta, le contestó ella, porque si vos me lo decís, te creo. Además estoy segura de que he caminado entre ellas sin saber qué plantas eran".

Y dirigiéndose al grupo de amigos se sinceró: "Sin duda he sido el 'hazmerreír' del pueblo. ¡Qué vergüenza!"

A un pájaro terco
Dos lenguas

Rossy Evelin Lima
Traductora y escritora

A un pájaro terco

¿Y qué si me quedo
Si mantengo el oído pegado a tu trino,
si decido no irme con los pasos rasposos de la gente,
si me quedo
a escuchar tu himno?
¿Y qué si vierto el contenido
de mis ojos entregados a la luz
y dejo en el suelo las bolsas
en donde cargo la razón del mundo?
¿Y qué si me quedo,
escuchando la amplificación de tus ramajes,
acuñado en ese árbol que es tuyo?

Rossy Lima, traductora y profesora de literatura, imparte talleres de escritura creativa para la comunidad en bibliotecas y centros comunitarios con enfoque en la identidad como vehículo de exploración poética. Actualmente está en el doctorado en lingüística de la Universidad de Houston.

Respóndeme,
yo veo que te quedas, que mantienes
el equilibrio de todos los vientos,
que no hay mistral que mitigue tu canto
y parecen ser tus alas las teclas
de un piano que toca sincero.
¿Y qué si me quedo y adivino tu nombre,
y descubro que es la canción
que abre el cielo?
Responde,
yo quiero quedarme
porque siento tus notas
abriendo el sentimiento entumido,
siento tu carne hecha música
sacando de mi pecho la semilla,
encontrando en él la llave
para abrir los templos
de felicidad entera.
¿Y qué si me quedo,
y en lugar de caminar cabizbaja
empiezo a caer con suerte,
y declaro el libamen de tus colores opacos?
¿y qué si ya no son opacos?
si el blanco en tus alas
es el caminar insumiso
de una mirada terca?
Sigues cantando.
Siento en mi mente
la clara presencia de tu voz.
¿Y qué si me quedo
errabunda en este momento,
mientas vuelas llevándote
en el eco de tu canción
la nostalgia de una pregunta
que no dijo mi boca?
Recojo mis bolsas,
y me voy tarareando con dulzura
la melodía de tu libertad prístina.

Dos lenguas

Mi idioma es una pared pintada
de obsesiones blancas y negras,
es una pared alzada en un desierto,
aquí también hace mucho frío por las noches,
por el día se detienen a descansar
algunos tristes pájaros.
Mi idioma es una pared
alzada sin fin,
cuya sombra cae sobre mi sombra.
Es una pared de huesos,
con coyunturas profundas
por donde pueden verse las extensiones
de mi realidad, buscando verte desarmado.
Pero no ves tú ni la pared,
ni los huesos, ni el desierto,
ajenos a ti son los pájaros tristes,
mismos que son origen de mi idioma.
Para ti no existe nada más que tu lengua,
esa criatura fría que se adueña de todo territorio.
Una lengua agria que no conoce otro comienzo
que su propia descendencia.
Para ti sólo existe tu lengua viperina,
lengua de serpiente que ha buscado
acorralarme desde el día que llegó a mi tierra
y comenzó a construir sobre mí
ésta pared que me ahoga.
Tu lengua es la serpiente
que busca por las calles,
en las leyes y en las escuelas,
encontrar mi lengua
para cercenarla, para arrancar de tajo
el único pedazo de mí
que germina con el dulce canto
de mi madre.
Busca serpentina, mi lengua errante,
mi lengua de necesidades básicas,
mi lengua sumisa que simplemente busca
una humilde tregua por las tardes,
esas tardes que tu lengua siente
que también son suyas.

Buscas mi lengua
para arrancarla, para colocarla
junto a todas las otras lenguas que has arrancado.
Mis hermanos ya no entienden mis canciones,
no reconocen mi mano
que sujetó su mano por siglos enteros,
y no puedo gritarles
porque mostraría mi lengua desnuda
y vulnerable, y seguirías su olor
de flores y tierra fresca.
Mi idioma es una pared
con la que has impuesto tu idioma,
cada piedra la colocaste con saña.
Nuestras lenguas luchan
en una superficie no visible.
Mi lengua es la vida
que siembra cuidadosa por túneles secretos.
Tu lengua me persigue carnívora,
mi lengua sobrevive.
Mi lengua es la vida
arrullando a hijos y hermanos.
Mi lengua es la vida
agua limpia que busca redimir tu opresión.
Mi lengua es la vida
hay un mar de paz
al otro lado de esta pared.
No tengas miedo.
Mi lengua es la vida.