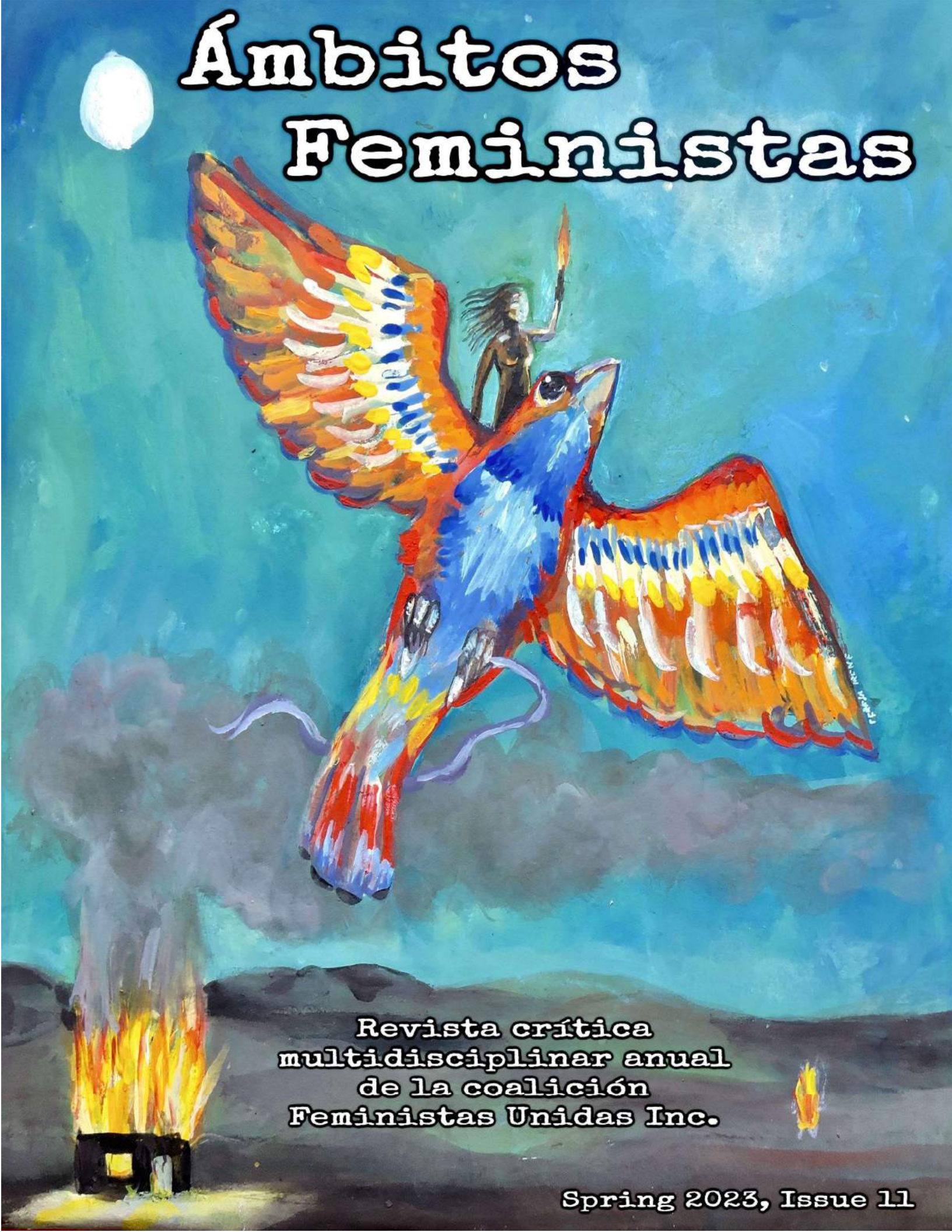
Ámbitos Feministas



Revista crítica multidisciplinar anual de la coalición Feministas Unidas Inc.

Spring 2023, Issue 11

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinar anual de la coalición Feministas Unidas Inc.
ISSN 2164-0998 (print). ISSN (pending on-line)

EDITORS
Carmen de Urioste
Arizona State University

Ana Isabel Simón Alegre
Adelphi University

EDITORIAL BOARD
Debra Castillo, Cornell University
Flavia Company, Writer
Ana Corbalán, The University of Alabama
Margaret E. Jones, University of Kentucky
Beth E. Jörgensen, University of Rochester
Amy Kaminsky, University of Minnesota
Candyce Leonard, Wake Forest University
Marina Mayoral, Universidad Complutense de Madrid-Writer
Kathleen McNerney, West Virginia University
Nina Molinaro, University of Colorado at Boulder
Geraldine Nichols, University of Florida
Marielena Olivera, Universidad Nacional Autónoma de México
Maria Payeras Grau, Universitat de les Illes Balears
Diana Rebolledo, University of New Mexico
María Rey López, Metropolitan State University of Denver
Reina Roffé, Writer
Ana Rueda, University of Kentucky-Writer
Melissa Stewart, Western Kentucky University
Cynthia Margarita Tompkins, Arizona State University
Ivonne Gordon Vailakis, University of Redlands- Writer
María A. Zanetta, The University of Akron

COVER DESIGN, DESIGN AND LAYOUT
Roberto Torres Blanco

Cover by Teresa Irene, *Reinicios*, 2022.

FEMINISTAS UNIDAS Inc.

http://ambitosferministas.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/Latinx 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, Feministas Unidas embrace all fields of study relating to Transatlantic Gender and Women studies.

Feministas Unidas Inc., Membership fees (membership.feministas-unidas.org): Institutions $30, Professors/Associate Professors $25, Assistant Professors $20, Instructors/Students/Others $15 per year.

Feministas Unidas Inc., publishes an online biannual ***Newsletter*** (Fall and Spring).
ISSN 1933-1487 (on-line) http://ambitosferministas.feministas-unidas.org/

Ámbitos Feministas **welcomes books for review**. Send books to: Karina Walker. Modern Languages. Hartwick College. 1 Hartwick Dr. Oneonta, NY, 13820.

Ámbitos Feministas is the official critical journal of the coalition. ISSN 2164-0998 (print), ISSN (on-line, pending). *Ámbitos Feministas* is a blind peer reviewed publication and indexed by the MLA and EBSCO. Published annually.

Copyright © 2023 by Feministas Unidas Inc. Each author is responsible for the orthotypographic editing of their works.

EXECUTIVE BOARD 2022-2023
President, Ana Isabel Simón Alegre, Adelphi University
Vicepresident, Emily Hind, University of Florida
Secretary, Marta Boris Tarré, University of Idaho
Treasurer, Olga Bezhanova, Southern Illinois University

NEWSLETTER EDITOR
María Alejandra Zanetta, The University of Akron

BOOK REVIEW EDITORS
Karina Walker, Hartwick College
Nuria del Mar Torres López, Universidad de Almería
Emily Frankel, University of California, Davis

SOCIAL MEDIA MODERATOR
Emily Frankel

CALL FOR SUBMISSIONS

Spring 2024, Volume 12

Ámbitos Feministas

The editors of *Ámbitos Feministas* invite original and unpublished contributions in English, Portuguese, and Spanish, including essays, translations, creative writing (such as poetry and short stories), book reviews, miscellanea, and artistic creations in the fields of Gender, Queer and Sexualities Studies, Cultural and Film Studies with Gender Gaze, Pedagogy DEIB, Feminist, and Women Studies. *Ámbitos Feministas* welcomes proposals for special issues. Submissions are encouraged from diverse perspectives and disciplines, with a particular emphasis on the transatlantic perspective of Latin American, Caribbean, Iberian Peninsula, African, Asian, United States, Philippines, and Indigenous studies. *Ámbitos Feministas* accepts essays at any time, but to be considered for the next spring issue, **submissions must be received by September 30**.

Ámbitos Feministas is an online blind peer-reviewed journal that is published annually in the spring and is edited by Feministas Unidas Inc.

EDITORIAL GUIDELINES FOR SUBMISSIONS

To ensure that your work aligns with the journal's scope and mission, *Ámbitos Feministas* recommend reviewing the "Editorial Guidelines" (http://ambitosfeministas.feministas-unidas.org/) carefully, and your submission meet the following general requirements:

a. All authors in all sections must have a current membership to the coalition Feministas Unidas Inc. This can be obtained through PayPal Checkout and must be maintained throughout the submission and publishing process.

b. By submitting your work, you confirm that it is original and complies with our "Editorial Guidelines." You declare that the work has not been previously published and is not currently under consideration for publication or any other award. *Ámbitos Feministas* does not consider multiple, concurrent submissions by the same author.

c. To submit your work (special issues are different), please use the corresponding link (see: (http://ambitosfeministas.feministas-unidas.org/) and follow the instructions to upload the following documents: 1.-A PDF-format CV of no more than three pages; 2.-A PDF-format page containing your personal information, including your name, email, affiliation, position, and the title of your work; and 3.- The anonymous work to be evaluated, which must meet the requirements set out in our "Editorial Guidelines."

Ámbitos Feministas

Revista crítica multidisciplinaria anual de la coalición Feministas Unidas Inc.
Volumen 11, Primavera 2023

ÍNDICE

EDITORIAL

Carmen de Urioste
Un poco de historia **8**

CRÍTICA

Olga Rivera
***Esa esquina del paraíso*: la mulata como subjetividad escindida entre el deseo de inclusión y las prácticas discriminatorias que la marginan** **10**

Carolina Rocha
The Three Marías: Teenage Pregnancy in *María, llena eres de gracia*, *María y el Araña*, and *Alias María* **29**

María Sánchez Carbajo
Espejos rotos: la representación de las dos Españas en *Primera memoria* de Ana María Matute **47**

Laura Brescané Nicolás
La identidad lesbiana en dos novelas de Elena Garvi: *Vesania* (2019) y *Aquiescencia* (2020) **64**

ESSAY PRIZE "EMILIA PARDO BAZÁN" 2022

María Victoria Muñoz Cortizo
Aventuras de la liminalidad: la transgresión de los límites del género gauchesco en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara **82**

MISCELÁNEA

Elizabeth Coonrod Martínez
From Intrepid Single Mother to World-Renowned Writer: New Venture by the Extraordinary Elena Poniatowska. **100**

CREACIÓN

Patricia R. Bazán
Absurdo **119**

Elizabeth Scarlett
Memoir*: Veraneando* with the Family of the Man Who Deserted Gertrudis Gómez de Avellaneda **126**

Teresa Irene
Artista invitada **141**

RESEÑAS

Tamara Vidaurrazaga Aránguiz. Lucía Guerra. *Santiago cuerpo a cuerpo*. Zig Zag, 2021. 143

Karina M. Walker. Ana I. Simón Alegre. *Del salvaje siglo XIX al inestable siglo XX en las letras trans- atlánticas: una mirada retrospectiva a través de hispanistas*. Vernon Press, 2022. 145

EDITORIAL

Un poco de historia

Carmen Urioste-Azcorra[*]
Arizona State University

Hace unos doce años Inmaculada Pertusa (Inma) y yo tuvimos una idea. ¿Por qué Feministas Unidas —asociación fundada en 1979— no podía tener su propia revista? Inma se puso manos a la obra y en los próximos meses compuso un anuncio para pedir ensayos, solicitó el ISSN e hizo un concurso entre sus estudiantes de Western Kentucky University para una portada de contenido feminista.

Esta idea nuestra se hizo realidad con el primer número de *Ámbitos Feministas* que salió en el 2011, con un diseño de cubierta de Katherine Mitchell y con edición, diseño interior y maquetación de Inma. En estos primeros números, Magdalena Maíz Peña y yo servimos como asistentes editoriales. Después de cinco números, yo tomé el relevo como editora de la revista, conservando la maquetación y el diseño interior y cambiando la portada. En esta labor he estado hasta el número 10 (2021).

Podríamos decir que en este momento *Ámbitos Feministas* es una publicación establecida: ha publicado unos sesenta ensayos de temas relativos al interés de la asociación —literatura, cine, estudios culturales, ecología, estudios queer, etc.—, siempre desde una perspectiva de género —además de creación— cuentos y poemas. La revista está indexada en EBSCO dentro de dos repositorios: Fuente Académica Premier y Fuente Académica Plus. Con el número 11 empieza una nueva etapa bajo la dirección editorial de Ana Isabel Simón Alegre —número coordinado con Carmen Urioste—. Se abren las puertas a la edición digital y *Ámbitos Feministas* se prepara —está preparada— para representar el feminismo hispano, luso-brasileño, latino, y afro-latinoamericano del siglo XXI. Comienza un nuevo momento, con un importante cambio generacional, irrumpen las nuevas tecnologías, las ideas se renuevan, toman formas diferentes… Con infinita ilusión *Ámbitos Feministas* entra en un periodo lleno de innovaciones donde habrá desafíos, pero sin duda muchos éxitos.

[*] Carmen de Urioste-Azcorra is Professor Emerita of Spanish Literature at Arizona State University, where she taught cultural studies and women literature. She is the author of 10 books. Her last edited book, *Feminismo, literatura y exilio by María de Maeztu*, deals with Maeztu's writing in her Argentinian exile. Urioste-Azcorra was the editor of *Letras Femeninas* (2005-2014) and *Ámbitos Feministas* (2017-2022).

CRÍTICA

Teresa Irene. *La Curie*. Acrílico sobre papel, 2020.

***Esa esquina del paraíso*: la mulata como subjetividad escindida entre el deseo de inclusión y las prácticas discriminatorias que la marginan**

Olga Rivera[*]
Kent State University

Rosa María Britton (1936-2019), cuentista, novelista y dramaturga panameña, es ampliamente reconocida en su país natal y en el ámbito de la literatura centroamericana.[1] Su obra creativa ha sido ganadora en múltiples ocasiones del prestigioso premio de literatura nacional Ricardo Miró.[2] La marginalidad socioeconómica y la discriminación racial que afectan a los sectores afrodescendientes en Panamá constituyen temas destacados en los diversos géneros literarios cultivados por esta autora. La denuncia de estas condiciones se inaugura en sus dos primeras novelas: *El ataúd de uso* (1982) y *El señor de las lluvias y el viento* (1984), en las que los personajes discriminados intentan "su auto inclusión dentro del propio mundo que lo[s] margina" (López Cruz, "Aproximación social a la obra de Rosa María Britton" 498). En esta misma dirección apunta *Esa esquina del paraíso,* obra de teatro en tres actos publicada en 1986, que representa las expectativas frustradas de una mulata panameña de acceder a las ventajas socioeconómicas y la modernidad de la sociedad estadounidense en la Zona del Canal.[3] En esta obra, Rosa, madre de dos hijas morenas —Elsa y Clotilde, fruto de su matrimonio con un panameño negro de nombre Pedro Carlos[4]— decidió dar un "salto adelante" y, como parte de este plan intencionado, recurrió a prostituirse para concebir a Eugenia con un soldado estadounidense. Rosa percibe la piel clara de Eugenia como una supuesta progresión hacia el blanqueamiento y dedica sus esfuerzos maternales y económicos a educarla con el fin de que pueda contraer matrimonio con un estadounidense blanco y lograr inclusión en esa esquina del paraíso.[5]

Como denota su título irónico, *Esa esquina del paraíso* socava el imaginario que representa la Zona del Canal como un espacio donde el orden, la limpieza y el progreso económico, en conjunto con el color claro de la piel, se inscriben como signos de la superioridad adscrita a los estadounidenses en este enclave imperial. Consonante con las capacidades que Michael E.

[*] Olga Rivera is Professor of Literature and Culture at Kent State University. She specializes on topics of Women in Spanish Golden Age literature. She has published scholarly articles on women and gender in various journals in the US., Spain and Puerto Rico (*Hispanic Journal*, *Hispanic Review*, *Symposium*, *La Torre, Hispania, Letras Femeninas* and others), and a book entitled *La mujer y el cuerpo femenino en La perfecta casada de Fray Luis de León* (Juan de la Cuesta, 2006). She is currently carrying out research on constructions of gender and race in Spanish-American literature. Her most recent articles include "La mulata como sujeto alienado: la internalización del racismo en dos cuentos panameños" and "*Amor se escribe con G:* Representaciones irónicas del 'blanqueamiento' y las aspiraciones de autoinclusión en la sociedad estadounidense."

Donoghue les atribuye a los imperios para perdurar no sólo mediante la dominación militar, "but also by their ability to co-opt and bedazzle the colonized" (249), este ensayo analiza la representación de los estadounidenses blancos de la Zona del Canal de Panamá como portadores de la modernidad y la civilización más avanzada como un imaginario que coloniza y deslumbra a las protagonistas afrodescendientes de esta pieza y las conduce a admitir como natural la supuesta superioridad de los integrantes de esa sociedad extranjera. En contraste con este imaginario, *Esa esquina del paraíso* proyecta la Zona del Canal de Panamá como un espacio geopolítico y sugiere que las clasificaciones que racializan a los panameños como inferiores a los estadounidenses y las representaciones de Panamá como un espacio geográfico, étnico y cultural subdesarrollado e inferior constituyen piezas claves en la distribución del poder y la legitimación del dominio de los Estados Unidos en el enclave imperial de la Zona del Canal.

Por otra parte, y como se examina también en este ensayo, la denuncia de la discriminación racial articulada en esta pieza no se restringe exclusivamente al racismo exacerbado y las practicas segregacionistas de los estadounidenses blancos en este enclave. Junto con la poderosa atracción que experimentan las protagonistas de esta obra "to the masculine power, modernity, and glamour of the American presence" (Donoghue 129), a ellas se les confiere también una potente voz crítica y se les asigna la función de denunciar la discriminación racial que formaba parte de la cotidianidad de la vida social en Panamá. Esta formulación crítica contribuye a desenmascarar el mito de la democracia racial, esto es, cuestiona las ideas de la tolerancia y la convivencia armónica de los diferentes grupos étnico-raciales; imaginario que oculta el racismo y la discriminación racial en esta nación mestiza. Mediante la dramatización de los conflictos que afrontan los personajes afrodescendientes y la representación de la mulata como una subjetividad escindida, atrapada entre el deseo de inclusión y las prácticas discriminatorias que la marginan, *Esa esquina del paraíso* denuncia el racismo como un ejercicio de poder que legitima la dominación de los blancos a la vez que cuestiona la idealización del mestizaje en las construcciones discursivas de la identidad nacional de Panamá y, por extensión, en América Latina.

La importancia que cobra la dominación de los Estados Unidos en el enclave imperial de la Zona del Canal de Panamá, como contexto histórico-social en que se enmarcan los conflictos dramatizados en *Esa esquina del paraíso*, amerita que se expongan, sucintamente, los constructos ideológicos en que se fundamentaba la supremacía racial adscrita a los estadounidenses blancos y las prácticas segregacionistas que se introdujeron en ese territorio en los primeros años de su

operación y perduraron hasta su último día el 31 de diciembre de 1999. Donoghue, en su excelente investigación sobre estos temas, señala que el establecimiento del enclave territorial alrededor del Canal de Panamá bajo el Tratado-Hay-Bunau Varilla de 1903, forjó una frontera imperial a través del istmo de Panamá que tendría profundas ramificaciones para todos sus habitantes, procedentes de una amplia variedad de trasfondos étnicos, nacionales y raciales (1). Destaca que, en este enclave, los Estados Unidos gestionaron un estado dentro del estado, con las características clásicas de una jerarquía imperial fuertemente caracterizada por la segregación étnica y racial:

> Throughout the century Zone authorities operated their own government, police force, court system, schools, hospitals, and the only U.S. federal penitentiary outside American soil. …They imposed racial and national segregation in housing, education, shopping, and social life within the borders of their enclave. And both they and their sponsor, the United States, influenced much of the culture and economy of the neighboring Panamanian territory that ran along their overseas imperial frontier. (Donoghue 246)

El origen de estas prácticas segregacionistas se sitúa en la etapa inicial de excavación (1904-1914); periodo en que los oficiales blancos, los trabajadores y los soldados llegaron en grandes cantidades. Aunque procedían de diferentes partes de los Estados Unidos, y no todos eran sureños, compartían la misma ideología supremacista blanca "that fit contemporary U.S. attitudes on race and nation" (Donoghue 52). Junto a estas construcciones sociales de la raza, Donoghue nota la adhesión ideológica de los fundadores del Canal al racismo científico derivado de las teorías darwinianas y la creencia en una jerarquía natural que posicionaba a los anglosajones blancos en la cima de un orden de importancia que los destinaba a gobernar sobre "Southern and Eastern Europeans, 'mongrelized' Latin Americans, Asians, indigeneous peoples, and, at the bottom of the scale, black Africans" (52). Estas clasificaciones racistas fueron una gran influencia en países imperialistas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y sirvieron como justificación moral para la empresa expansionista estadounidense en el Caribe.

En consonancia con las representaciones en *Esa esquina del paraíso*, estos discursos raciales y prácticas segregacionistas trascendieron las demarcaciones geográficas del enclave. Sobre este aspecto, la investigadora panameña Patricia Pizzurno sostiene que "el Canal excavó una profunda frontera étnica y cultural que separaba, por decisión de los Estados Unidos, el universo tropical latino representado como inferior, sucio, católico, supersticioso, atrasado y

negro, del anglosajón superior, pulcro, puritano, moderno, desarrollado y blanco" (95). De manera similar, Donoghue afirma que, en términos generales, los estadounidenses de la Zona del Canal de Panamá definían su lado de la frontera como un lugar de orden, limpieza y eficiencia y representaban a la República de Panamá como una selva donde reinaba el caos, la basura y la corrupción (37).

Los sectores de poder "blancos y civilizados" en Panamá acogieron con beneplácito la modernidad de los estadounidenses que, supuestamente: "venía a borrar las 'taras' heredadas de España y de Colombia y prometía bienestar y civilización" (Pizzurno 88). A diferencia de esta bienvenida, las relaciones de los grupos populares y la clase media panameña con los estadounidenses de la Zona del Canal de Panamá estuvieron marcadas por reacciones mixtas y encontradas. Pizzurno asevera que los panameños "desarrollaron sentimientos contradictorios teñidos de admiración, rechazo, servilismo o rebeldía que condujeron al surgimiento de un cierto complejo de inferioridad, de ciudadanos de segunda categoría y de *silver roll* en su propia tierra" (89). La observación de que los panameños de todas las clases sociales y etnias fueron víctimas en algún momento del racismo de los estadounidenses, debido a que el color de la piel siempre estaba presente en aquellas relaciones desiguales (Pizzurno 89) cobra especial pertinencia para el análisis de la relación de la mulata Eugenia/Jenny y el estadounidense, Jerry Wilcox, en *Esa esquina del paraíso.*

El tema de la idealización de los estadounidenses en Panamá aparece reiteradamente en la mayoría de las obras de Britton (Ureta Jaramillo 79). Sobre el tratamiento de este motivo en *Esa esquina del paraíso* es importante consignar que guarda una notable intertextualidad, en cuanto a los personajes, las situaciones y el final de la historia, con "Amor se escribe con G," cuento de esta misma autora que forma parte de la colección *La muerte tiene dos caras* (1987). Articulado como un testimonio en primera persona, esta narración cuenta la historia de María Caridad, una mulata de fenotipo predominantemente blanco que prefiere identificarse como Kary y a quien su madre apoda Fula, término que significa de piel blanca en el argot popular panameño. Haciéndose "pasar por blanca," Kary dirige sus esfuerzos hacia la meta de contraer matrimonio con un soldado de la Zona del Canal de Panamá y de lograr inclusión en los Estados Unidos, país al que imagina como un paraíso. La historia de este cuento culmina con un final abierto en que la protagonista ha perdido su identidad sin conseguir acceso al paraíso deseado.

En *Esa esquina del paraíso*, Britton retoma a las protagonistas madre e hija, e introduce a Mercedes, hermana de Rosa, a quien se designa como "la voz de la conciencia" que disiente de las opiniones y las acciones del núcleo familiar. Los sucesos dramatizados en esta pieza se desarrollan en dos escenarios que proyectan dos planos temporales que se alternan. Un escenario muestra el transcurso de la adolescencia de Eugenia, quien en esta etapa guarda semejanzas significativas con Kary, mientras estudia en la escuela secundaria y reside en la vivienda de Rosa en calle trece. El segundo escenario expone el curso de la vida de Jenny a los 37 años en el lujoso apartamento en que vive con Rosa en un barrio exclusivo. Al igual que Kary, Eugenia/Jenny tampoco consigue el sueño de casarse con un "gringo" y de entrar a esa esquina del paraíso. Por otro lado, en contraste con Kary, hacia el final de esta pieza Eugenia/Jenny se sitúa en una posición desengañada que le permite reflexionar críticamente sobre los acontecimientos ocurridos en el pasado y el estado presente de su vida.

Como se ha indicado antes, durante su juventud Rosa se prostituyó para concebir a Eugenia con un estadounidense blanco. Con el fin de explicar el origen del fenotipo de esta hija, Rosa se ingenia la historia de la abuela blanca que se casó con un negro. Años más tarde, durante la temprana juventud de Eugenia, y ante la presión puesta por las sospechas de Mercedes, Rosa encubre el acto de la prostitución transformándolo en la secreta historia de su romance con Bill, un soldado del ejército norteamericano que murió en el frente en el Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial. Mercedes reacciona a la confesión de esta historia con un comentario irónico que reduce este supuesto romance inverosímil al deseo de Rosa de procrear una descendiente de piel clara: "Así que decidiste mejorar la raza por cuenta propia" (Britton, *Esa esquina del paraíso* 55).[6] Es pertinente, sin embargo, vincular el acto intencionado de Rosa de concebir a Eugenia con un estadounidense blanco con su deseo vicario de acceder a los privilegios de los que ha sido excluida en la sociedad panameña como resultado de la larga trayectoria de marginalidad socioeconómica padecida por los sectores afrodescendientes.[7]

En el caso particular del progenitor de Rosa, la única forma de movilidad social ascendente de que él dispuso consistió en mudarse con sus hijas del Darién a la calle trece, en el casco viejo de Panamá, donde tuvo un puesto en el mercado. Mercedes se hizo maestra mientras que Rosa aprendió el oficio de costurera y se convirtió en la proveedora económica de sus hijas. Los trabajos realizados por Rosa, su progenitor y Elsa, una de las dos hijas morenas de Rosa, quien tiene también un puesto en el mercado, puede considerarse como una muestra del fondo que ocupaban

los afrodescendientes en la jerarquía laboral existente en Panamá en la época en que se desarrolla esta obra. Sobre las desigualdades en la estratificación racial del trabajo en Panamá, Donoghue afirma que: "Well into the postwar era the darker a Panamanian's complexion, the more likely he or she was to be a member of the poor and the working class, doing the arduous and disagreeable jobs of society" (106). Las dificultades asociadas a la pobreza y las arduas condiciones laborales influyen, por contraste, en la atracción que ejerce en Rosa el imaginario de la Zona del Canal como espacio de progreso socioeconómico y modernidad.

En *Piel negra, máscaras blancas*, Frantz Fanón analiza las patologías que nacen de la internalización del racismo por los negros como un resultado de la dominación colonial y, entre las más visibles, identifica la vergüenza de sí mismos, los complejos de inferioridad y la fascinación por el blanco. Junto a la atracción por los estadounidenses blancos, el perfil identitario de Rosa revela que ella ha internalizado el racismo de origen colonial que precede al vinculado con la presencia imperial de los Estados Unidos en Panamá. Condicionada a mirarse con la inferioridad atribuida a los afrodescendientes en la larga historia de dominación de los blancos en Panamá, Rosa, además de enseñarle a Eugenia a avergonzarse de su familia morena, tiende a percibir ciertos atributos negativos, tales como la vagancia, la embriaguez y la promiscuidad sexual, como si fueran la derivación lógica de una inferioridad esencial en la naturaleza de los negros.

En sus controversiales conversaciones con Mercedes, Rosa resalta la diferencia cualitativa que distingue a los estadounidenses de la Zona del Canal de Panamá de los panameños describiendo a los primeros como "gente… distinta a nosotros" (Britton, *Esa esquina* 40). También idealiza a los estadounidenses como los mejores maridos: "no hay más que verlos en la Zona del Canal, como atienden a sus familias, bien vestidos, decentes, no hay más que verlos" (39). En contrapunto con las opiniones de Rosa, Mercedes desmitifica la supuesta superioridad de los estadounidenses afirmando que ellos son "igualitos a nosotros; pobres, ricos borrachos, sobrios, llenos de defectos y algunas virtudes. Eso no lo niego . . . Obran y mean igual que todo el mundo" (40). Si bien en lo relativo a la conducta personal, Mercedes asegura que los estadounidenses no son diferentes de los panameños, por otro lado, denuncia el racismo extremo de ellos y socava la visión paradisiaca de la Zona del Canal resaltando la segregación ético-racial practicada en este enclave en todos los ámbitos económicos y sociales:

> ¿O es que ignoras que ni siquiera toman agua de la misma fuente, ni usan los mismos baños . . . ¿Qué hasta los famosos comisariatos están segregados . . .? ¿O es que no has oído del "gold roll" y el silver roll"? El mismo trabajo tiene un valor de acuerdo con el color de la piel del que lo realiza. . . En esa esquina del paraíso llamada Zona del Canal, los blancos y negros viven separados por una inmensa cerca que extiende hasta los cementerios, porque ni muertos se juntan. (Britton, *Esa esquina* 40)

Aunque la segregación en todos los órdenes sociales constituía la práctica emblemática de la Zona del Canal de Panamá, Rosa no es el único personaje afrodescendiente representado en *Esa esquina del paraíso* que idealiza a los estadounidenses y busca lograr acceso vicario a los privilegios socioeconómicos y la modernidad asociados con la sociedad blanca de este enclave. Al igual que ella, las madres de la calle trece aspiran también a casar a sus hijas con soldados blancos, y perciben este tipo de matrimonio interracial como una oportunidad de "mejorar la raza." La expresión popular "mejorar la raza" se refiere al blanqueamiento progresivo de la población negra e indígena mediante el mestizaje con los blancos. Proviene de la ideología del blanqueamiento que tenía auspicio estatal y postulaba que "las razas inferiores" podían avanzar, cultural y genéticamente, y aun desaparecer totalmente dentro de varias generaciones de reproducción sexual con los blancos. [8] Peter Wade nota las nociones eugenésicas en que se fundamentaba esta ideología y califica la presuposición de que la mezcla racial sólo produciría un blanqueamiento progresivo y no un oscurecimiento como una visión "casi mágica":

> Supuestamente, se esperaba que la mezcla produzca la eliminación de los negros y de los indígenas y la creación de una sociedad mezclada cercana al extremo más distintivamente blanco del espectro. Una visión así resultaba casi mágica, pues cada instancia de la mezcla racial debiera implicar lógicamente tanto un oscurecimiento como un blanqueamiento, pero esa visión se sustentaba, por un lado, en las nociones eugenésicas de que la 'sangre' blanca era más fuerte que otros tipos, y dominaría naturalmente en la mezcla. (Wade 42-43)

A Mercedes se le asigna también la función de socavar irónicamente la reactivación de la ideología del blanqueamiento racial en el imaginario popular panameño ante la presencia de los estadounidenses blancos. Ante la aspiración de Rosa de que Eugenia pueda contraer matrimonio con un soldado de la Zona del Canal de Panamá y continuar "el salto adelante" hacia el

"blanqueamiento," Mercedes le recuerda que los "gringos no se casan con los negros" (Britton, *Esa esquina* 40). Esta aseveración apunta al hecho de que, a diferencia del ideal del mestizaje en América Latina, la dominación de los blancos en las jerarquías sociales en los Estados Unidos se fundamenta en categorías rígidamente delimitadas de negro y blanco. Así mismo, ante la creencia ingenua de Rosa en que la mezcla racial con los blancos siempre produciría el blanqueamiento, Mercedes la confronta enfáticamente con la posibilidad real del oscurecimiento: "Y ¿qué va a hacer Eugenia con sus hijos cuando le salgan negritos (señala a los monigotes), igual que el resto de la familia? ¿Le has dado instrucciones precisas para que los ahogue en cuanto nazcan?" (53). Rosa, acusa a Mercedes de quitarle las ilusiones y prefiere ignorar sus advertencias por considerarlas incompatibles con el blanqueamiento racial y cultural al que destina a Eugenia.

Si bien es cierto que Rosa no puede negar el mestizaje racial de Eugenia, es evidente que lo atenúa e insiste en clasificarla como blanca amparándose en la proximidad física de su hija con el fenotipo caucásico. La preeminencia que Rosa le atribuye a la piel blanca y el cabello rubio de Eugenia reproduce la combinación fenotípica construida como superior en las categorías raciales surgidas durante los enfrentamientos geográficos de los europeos en sus historias coloniales. En su estudio sobre estas clasificaciones, Aníbal Quijano, reconocido teórico de la colonialidad, señala que la producción de la categoría "raza" a partir del fenotipo es relativamente reciente y que "su plena incorporación a la clasificación de las gentes en las relaciones de poder tiene apenas quinientos años: comienza con América y la mundialización del patrón de poder capitalista" (*Colonialidad del poder* 317). Afirma que el color de la piel "fue definido como la marca "racial" diferencial más significativa, por más visible, entre los dominantes / superiores o "europeos", de un lado, y el conjunto de los dominados / inferiores "no-europeos", del otro lado y que, de ese modo, se adjudicó a los dominadores / superiores europeos el atributo de "raza blanca", y a todos los dominados / inferiores "no-europeos," el atributo de "razas de color" (Quijano*, Colonialidad* 319). Estas construcciones colonialistas de raza, que quedaron impregnadas como prácticas sociales y en la subjetividad de la gente, mediatizan la superioridad que Rosa le adscribe a Eugenia sobre sus hijas morenas. Los criterios empleados por ella para identificar a Eugenia como blanca podrían conectarse también con la manera de clasificar al negro mezclado en América Latina. Sobre este aspecto, Richard L. Jackson observa que "once he [el sujeto negro] becomes mixed, [he] ceases to be rigidly classified with black people if he possesses some 'white' features, as long as he moves away, in appearance, from the black end of the color spectrum" (5).

Así, consciente de que Eugenia es la única de sus hijas que puede "pasar por blanca," Rosa justifica que sea esta la que reciba una educación a "la altura del color de la piel" y espera que el aprendizaje del inglés y de un oficio le faciliten el acceso a la sociedad estadounidense blanca de la Zona del Canal de Panamá. Para costear los estudios de Eugenia, Rosa realiza grandes sacrificios económicos y trabaja arduamente como costurera. El ingreso de Eugenia a una institución privada dirigida fundamentalmente a la educación de las hijas de la elite blanca panameña impone sobre ella la contrición de encubrir su procedencia de una familia afrodescendiente pobre. Para sortear este obstáculo, Rosa la alienta a crear la historia de que es huérfana y nunca acude a las actividades de la escuela para evitarle "la vergüenza" de que se enteren que tiene una madre morena. Le aconseja que no traiga a su casa a ninguna de sus amistades y que el día que consiga novio "se case sola, sin nosotros; [y] mientras más lejos se vaya después, mejor para ella" (Britton, *Esa esquina* 52).

Independientemente de su fenotipo caucásico, su inteligencia y su dedicación, Eugenia no es aceptada como igual a las alumnas de la elite blanca. Su marginación no se restringe a que, siempre "se queda por fuera" (Britton, *Esa esquina* 20) de las actividades sociales extraacadémicas, sino que, como resiente Rosa se manifiesta en el hecho de que a su hija nunca le hayan concedido el privilegio de llevar la bandera durante el Congreso Eucarístico o las fiestas patrias. El ángulo más significativo de esta situación consiste en que este tipo de discriminación no se limita exclusivamente al caso particular de Eugenia, sino que constituye, por el contrario, una práctica histórica extensa y generalizada en contra de los afrodescendientes según afirma Rosa interrogando retóricamente a Mercedes: "¿A qué nunca has visto a una morena tocando en la banda en las paradas del 3 de noviembre? ¿Ni mucho menos llevando la bandera o el estandarte en procesiones?" (25). El 3 de noviembre se celebra la separación de Panamá de Colombia, que tuvo lugar en 1903. Este ejemplo emblemático que muestra la exclusión de las subjetividades racializadas como inferiores de participar del honor de portar los símbolos patrios en los actos que conmemoran la proclamación de la República de Panamá constituye una forma de cuestionar el mito de la democracia racial propuesta por el discurso nacionalista, la falacia de definir la identidad panameña basándose en conceptos de mestizaje.

De manera más categórica y explícita, Rosa califica a las religiosas del colegio donde estudia Eugenia de clasistas y racistas a quienes "nunca les ha importado discriminar en contra de las alumnas que tienen menos recursos y sobre todo las de la piel más oscura" (Britton, *Esa esquina*

25). La discriminación en que incurren estas representantes de la Iglesia Católica en una institución educativa destinada a mantener los privilegios educativos y sociales de la elite panameña da cuenta del histórico patrón de poder y dominación de los blancos en esta nación. Mediante la denuncia de la institucionalización de estas prácticas discriminatorias en la cotidianidad de la vida social en Panamá, *Esa esquina del paraíso* llama la atención al hecho de que antes de la presencia externa y del racismo exacerbado de los estadounidenses, los panameños ya sufrían de un colonialismo interno en que las elites ricas y blancas, descendientes de los europeos, dominaban a la mayoría de los negros pobres, los mestizos y los indígenas. Mediante la estrategia de delegar a Rosa la denuncia de las prácticas discriminatorias en las instituciones dominadas por la elite panameña blanca y a Mercedes, la segregación étnica y racial instaurada por los estadounidenses blancos en el enclave, *Esa esquina del paraíso* pone de manifiesto la coexistencia de la segregación racial "Jim Crow" en la Zona del Canal de Panamá y del colorismo en Panamá; de los prejuicios basados en el color de la piel impregnados en la época del imperio español. Donoghue documenta en su estudio la convivencia de estos dos sistemas discriminatorios en Panamá:

> Colorism, the bias against darker-skinned people of color, constituted a traditional form of race-based prejudice that had long prevailed in Panama, tied to the racial hierarchies of the Spanish Empire. This skin-tone discrimination coexisted along with other, more egregious forms of racial subordination, such as the Zone's Jim Crow segregation. (105)

Además de las denuncias explícitas enunciadas por los personajes, los conflictos representados en *Esa esquina del paraíso* muestran cómo la doble opresión impuesta por la coexistencia de estas dos formas de racismo y prácticas discriminatorias en Panamá condiciona el comportamiento de Eugenia, quien, para lograr sus metas, necesita ocultar su mestizaje y pasar por blanca tanto en el colegio elitista del que se gradúa como en el escenario laboral de la Zona del Canal, espacio en el que más adelante se desempeña como secretaria ejecutiva. Ella se ve forzada a representar su identidad a partir de una doble discriminación que, por un lado, le exige mirarse con las categorías de clasificación racial producidas por las relaciones de poder vinculadas a cada uno de estos dos sistemas de dominación y, por otro, necesita manipularlas a su favor en su agenda social de lograr acceso a los privilegios de los blancos.

Una vez graduada de la escuela secundaria, Eugenia invierte varios años de su juventud trabajando arduamente en un banco en que las mujeres son víctimas de acoso sexual por parte de

los jefes. A los 26 años consigue ingresar al escenario laboral de la Zona del Canal de Panamá. Esta experiencia le permite conocer a Jerry Wilcox, teniente oriundo del sur de los Estados Unidos quien decide llamarla Jenny antes sus dificultades para pronunciar el nombre Eugenia. Dos meses después de iniciar su relación sentimental con ella, él le declara su amor en una emblemática celebración del 4 de julio y le hace entrega de un anillo "casi de compromiso" (Britton, *Esa esquina* 61). En contraste con el entusiasmo con que Eugenia/Jenny le comunica a Rosa su determinación de casarse con Jerry Wilcox, los marcadores irónicos presentes en su confesión señalizan que, en lugar de estar exactamente enamorada de él, quien puede ser substituido por cualquier otro estadounidense de piel clara, lo que la motiva a querer casarse parece ser su mito aspiracional de acceder a los privilegios de la sociedad civilizada de los blancos: "Ya yo voy para veintisiete años mamá, y todavía no encuentro a nadie. Jerry es grandote, baila muy mal, a veces toma demasiado, pero es americano y gusta mucho de mí… De eso se trata, ¿verdad? Tengo que entrar a esa esquina del paraíso por la puerta grande… De alguna forma voy a conseguirlo" (62).

Es interesante notar que, a partir de este momento la fascinación de Eugenia/Jenny con la Zona del Canal de Panamá se desplaza también hacia los Estados Unidos. Su imaginario de este país, al que nunca ha visitado, es un producto de su consumo mediático de la cultura de la imagen del cine hollywoodense en Panamá. Donoghue identifica la operación de la Zona del Canal como supremo difusor de la cultura popular de los Estados Unidos en el Istmo (250). Donoghue señala que los programas de televisión y la industria cinematográfica hollywoodense, cuyo producto era el único que se exhibía en Panamá, lograron fascinar a muchos panameños que imitaban la conducta de los norteamericanos como una manera de lograr inclusión (250). Remarca la función ideológica que cumplía este tipo de películas en la valoración positiva de los estadounidenses y la denigración de los "otros": "Beside valorizing U. S. lifestyles, physical looks and ideology, U.S. films, denigrantes the characteristics of "others": Africans, Asians and Latin Americans" (Donoghue 68). Fernando Purcell afirma que el cine hollywoodense introducido en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX reforzó el imperialismo del mercado que Estados Unidos forjaba en el mundo en aquellas décadas y generó un enorme impacto social y cultural que situó a esta nación como un nuevo referente de modernidad, de "estilo norteamericano," que se concibió como alcanzable a través del consumo del cine (68).

Concordante con las observaciones anteriores, *Esa esquina del paraíso* visibiliza el efecto producido por las representaciones mediáticas de los Estados Unidos en el cine en la configuración

del imaginario de este país como símbolo de una sociedad moderna donde impera el progreso, el orden, la belleza y el éxito económico de los blancos. Como sujeto colonizado por el consumo de este imaginario cinematográfico, Eugenia/Jenny, describe el estado de Illinois como "un lugar en que hace mucho frío en el invierno y cae nieve… ¡Nieve…! ¡Qué maravilla! ¡Como en las películas!" (61). En contraste con la suciedad y el desorden atribuidos a Panamá por los estadounidenses de la Zona del Canal de Panamá, ella anhela vivir en Atlanta, Georgia, "donde las calles son rectas y todo es brillante de limpio y más nunca van a saber de mi en calle trece …" (Britton, *Esa esquina* 62). El tipo de boda con el que sueña tener en Union Church, además de estar mediatizado por las imágenes del cine, muestra su fascinación con los que considera los rituales nupciales civilizados de los estadounidenses, en los que, entre otros aspectos, no hay cabida para la imaginería obsoleta y la dudosa fiabilidad en los santos desconocidos de la religión católica. Así lo expresa ella cuando se lo explica a Rosa:

> ¿Te imaginas a un gringo de ésos casándose en la Iglesia Santa Ana? Con esas paredes llenas de cuadros de santos desconocidos y cachivaches en todos los rincones… ¡No se puede comparar una cosa con otra! En la Zona, las bodas son como en las películas. … La primera vez que me tocó ver una boda así, me puse a llorar de la emoción. (Se coloca el velo sobre la cara). Así me voy a casar yo… Así mismo… Algún día…. (49)

Sus probabilidades de casarse como en las películas se acrecientan cuando inicia su noviazgo con Jerry Wilcox, pero para alcanzar este sueño necesita evitar que él descubra la procedencia racial y la marginalidad socioeconómica de ella. Con este fin, y con la aprobación de Rosa, decide mudarse de calle trece a Perejil: "Me voy a mudar, mamá. Hoy conseguí un apartamento amueblado por Perejil que me va a costar la mitad del sueldo, pero no tengo alternativa. No puedo arriesgar a que Jerry se entere de esto… (con un gesto abarca a su alrededor). Clotilde en la rejilla, mis sobrinos, calle trece, los vecinos. Todo esto…" (Britton, *Esa esquina* 62).

Como señala Pierre Schoentjes, la ironía de situación pone en juego una forma de oposición; implica una expectativa desengañada que la protagonizan y ejemplifican aquellos personajes que experimentan situaciones que contradicen sus aspiraciones y previsiones (47). En contraposición con los resultados que esperaba Eugenia/Jenny cuando puso en acción un plan razonable y tomó medidas preventivas para evitar que Jerry Wilcox se enterara de su afro descendencia, irónicamente, un incidente inesperado subvierte sus expectativas de casarse con él

y de lograr inclusión en la sociedad blanca estadounidense. Como ella confiesa años después "el gringo se espantó, porque alguien de la familia fue a decirle de que color eran mis antepasados" (Britton, *Esa esquina* 59). Ese alguien innombrado se presupone que fuera su hermana Clotilde, quien siempre resintió la discriminación de Rosa en contra de ella para privilegiar a Eugenia.

Como bien señala Eugenia/Jenny "no fue culpa mía que fracasara el asunto" (59). En el fondo, tampoco fue totalmente la culpa de Clotilde, debido a que, más que a las voluntades personales, las razones por las que el "gringo se espantó" apuntan en otra dirección. La relación amorosa de Jerry Wilcox con Eugenia/Jenny reproduce analógicamente la distribución del poder y la categorización de inferioridad atribuida al mestizaje de los panameños por los estadounidenses de la Zona del Canal de Panamá. Por esta razón, cuando Jerry Wilcox descubre el color de la piel de los antepasados de Eugenia/Jenny, desestima el fenotipo blanco de ella y se rehúsa a casarse basándose en la afro descendencia de la misma. Aunque Eugenia/Jenny no tiene control sobre estas clasificaciones de raza que trata de ocultar, su deseo de acceder a los privilegios de los blancos recurriendo al matrimonio mixto dramatiza la contradicción de tratar de incorporarse por este medio a una sociedad cuyos representantes en el enclave de la Zona del Canal se caracterizan por un racismo de corte segregacionista que incluye la desaprobación de la exogamia.

Diez años más tarde, y a diferencia de Kary en "Amor se escribe con G," Eugenia/Jenny a duras penas conserva la esperanza de casarse con un gringo. Las escenas que tienen lugar en su recámara muestran su evolución a una madurez caracterizada por una actitud dura y algo cínica. Cuenta con 37 años y vive con Rosa-Vieja, en calidad de su sirvienta, en un lujoso apartamento en el exclusivo barrio El Cangrejo. Para sostener este estilo de vida, además de trabajar como secretaria ejecutiva, dedica las noches a una suerte de prostitución disfrazada. En este punto de su representación, ella se sitúa en una posición desengañada que le permite evaluar los acontecimientos ocurridos en el pasado y el estado presente de su vida. En un parlamento marcado por el resentimiento y la amargura en que rememora a Jerry Wilcox, lo imagina viviendo en Atlanta rodeado de los perfectos miembros de una familia perfecta: - "Teniente Jerry Wilcox… Tanto tiempo que no pensaba en él. ¿Dónde estará ahora? En su pueblo perfecto, rodeado de hijos perfectos, con una mujer perfecta… ¿se acordará de mí, que le brindé por primera vez mi cuerpo como una estúpida? ¿Se acordará de la pobre Jenny que dejó tirada en Panamá sin dar ninguna explicación, sin un adiós siquiera?" (Britton, *Esa esquina* 32). La figuración irónica de Jerry Wilcox como patriarca de una familia perfectamente blanca en el escenario social segregacionista

de Atlanta denuncia la función de la familia burguesa como institución fundamental en el sistema de la dominación de los blancos. Donoghue indica que las oportunidades de las panameñas de iniciar una relación íntima con los soldados estadounidenses eran raras y que algunas de ellas cedían a la presión de tener relaciones sexuales con ellos guiadas por el deseo de desarrollar un compromiso más profundo (134). Esta pareciera ser la vía por la que optó Eugenia/Jenny animada por el deseo de casarse con Jerry Wilcox, aunque ahora lamenta que su entrega no tuviera el resultado que ella deseaba.

Como es altamente notorio, en *Esa esquina del paraíso* se privilegia la ironía como recurso para formular las enunciaciones críticas. Dierdre Wilson y Dan Sperber definen la ironía como una variedad de enunciación ecoica que expresa la actitud del hablante hacia la opinión de la que hace eco: "a type of echoic use of language by which a speaker tacitly communicates a mocking or at least, dissociative attitude to a representation which she tacitly attributes to someone other than herself at the time of utterance" (297). Eugenia/Jenny adopta este tipo de actitud cuando remeda burlonamente y ridiculiza la idea de "mejorar la raza" y los prejuicios racistas articulados por Rosa en el pasado para disuadirla de casarse con un negro, como se observa en su reacción al comentario que hace su madre en referencia a que ella [Eugenia/Jenny] ha tenido jóvenes decentes que la pretendieron: - "¡Pero ninguno estaba a la altura! ¿No lo recuerdas, mamá? Unos eran pobres, otros demasiado feos y lo que era peor, negros. ¿No lo recuerdas, mamá? Hay que mejorar la raza, decías hay que mejorar la raza… No tiene sentido casarse con alguien peor que uno y en eso he pasado los años, en busca de ese alguien perfecto para mí" - (16).

Por otra parte, Linda Hutcheon, teórica que pone atención al valor de autocrítica y reflexión de la ironía, destaca la capacidad subversiva de este recurso señalando que tiene "the potential to offer a challenge to the hierarchy of the very 'sites' of discourse, a hierarchy based on social relations of dominance" (30). Aunque Eugenia/Jenny dirige su resentimiento contra Rosa, por destinarla desde el nacimiento a "mejorar la raza" mediante el matrimonio con un estadounidense blanco, *Esa esquina del paraíso,* en coherencia con la capacidad atribuida a la ironía para deslegitimar la autoridad de los discursos dominantes, formula una evaluación crítica del blanqueamiento, práctica social, política y económica utilizada en muchos países postcoloniales hacia un supuesto ideal de blancura que, en el fondo, discrimina contra las subjetividades subalternadas y racializadas como inferiores y abastece la dominación blanca en las jerarquías sociales. En sus observaciones sobre este tema, Sonja Watson considera que, en Panamá, el

mestizaje, en el sentido de mejorar con el propósito de blanquear y de generar una población más blanca, no celebra la diversidad, sino que conduce a disminuir e invisibilizar la población indígena y negra:

> In Panama, mestizaje reinforced the myth of racial democracy by encouraging intermarriage between the various ethnic groups which resulted in a larger mestizo population and a decreasing indigenous and black population. Consequently, mestizaje in Panama invisibilized the black masses, and its proponents hoped that blacks would eventually assimilate, intermarry, and generate lighter populations. … Clearly, mestizaje did not celebrate the diverse ethnic composition of the nation but encouraged assimilation and acculturation which would result in the elimination of the darker populations. (34)

Eugenia/Jenny representa simbólicamente a la vez que contradice las expectativas en que se fundamentaba la ideología del blanqueamiento racial y cultural en América Latina. Ella es el resultado de la mezcla producida por la relación de su madre negra con un blanco. El color claro de su piel le facilitó el acceso, aunque no la inclusión, a un sistema educativo que promueve la asimilación y aculturación a la cultura norteamericana "blanca y civilizada." No obstante, esta supuesta fórmula de "mejorar la raza" no le ofrece la oportunidad real de integrarse equitativamente en la Zona del Canal de Panamá ni en los sectores de la sociedad blanca en Panamá, a pesar del color de su piel, su educación y del barrio de blancos donde finalmente reside.

En el soliloquio que enuncia frente a su reflejo en el espejo, Eugenia/Jenny confiesa estar consumida por la demanda que le exige tener que negarse como mulata y mantener el fingimiento de ser blanca, con el fin de contraer matrimonio con un estadounidense y "mejorar la raza": "Jenny, te estas poniendo vieja, aunque te niegues a aceptarlo… Te gustaría descansar de esta búsqueda incesante de nuevas emociones. ¡Estas harta de hombres por conocer, Jenny!…Ya no tienes idea de cómo es lo que debes sentir; de tanto fingir te has quedado seca por dentro" (Britton, *Esa esquina* 46). Esta imagen especular la proyecta como una subjetividad atrapada entre su deseo de inclusión y las barreras discriminatorias que la marginan. A pesar de todos sus esfuerzos y proactividad, la opresión que la obliga a negar su identidad e imitar la conducta de los blancos en su intento de conseguir acceso a los privilegios de este sector social patentiza "la discordancia entre la realidad y la imagen simbólica de la mulata" (Muñoz 10) representada en los discursos hegemónicos que la idealizan como personificación armónica del mestizaje. Este ángulo del perfil

identitario Eugenia/Jenny permite reflexionar sobre la paradoja latinoamericana de definir su identidad basándose en conceptos de mestizaje. En esta dirección, como acertadamente notan Juanamaría Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo, *Esa esquina del paraíso* "cuestiona los problemas de identidad en América Latina, cuyas elites se vanaglorian del mestizaje (el crisol americano) y cuyos mestizajes aparecen idealizados en los ámbitos culturales, en la literatura y el discurso político, aunque en la práctica el racismo y la discriminación siguen vigentes" (33).

En resumen, Rosa María Britton es reconocida por su capacidad crítica para abordar los problemas que aquejan a los afrodescendientes en la sociedad panameña recurriendo a un estilo coloquial y una fuerte dosis de ironía.[9] En *Esa esquina del paraíso* formula una crítica que enmarca los conflictos que afrontan Rosa y Eugenia/Jenny en el contexto de la dominación sociopolítica de los estadounidenses en el enclave imperial de la Zona del Canal de Panamá. Consonante con la función de la ironía como estrategia eficaz para deslegitimar la autoridad de los discursos dominantes, esta pieza socava el imaginario que representa la Zona del Canal como un paraíso y desmitifica la naturalización de la superioridad que se atribuyen los estadounidenses blancos. En contraste con el imaginario que mitifica la Zona del Canal, *Esa esquina del paraíso* representa este enclave imperial como un espacio geopolítico y sugiere que las clasificaciones que racializan a los panameños como inferiores a los estadounidenses y las representaciones de Panamá como un espacio geográfico, étnico y cultural subdesarrollado e inferior constituyen piezas claves en la distribución del poder y la legitimación del dominio de los Estados Unidos en el enclave imperial de la Zona del Canal.

Como sostiene Quijano, el poder se elabora también como una colonización del imaginario y los dominados no siempre pueden defenderse con éxito de ser llevados a mirarse con el ojo del dominador ("Raza", "etnia" y "nación" 760). Coherente con estas premisas, *Esa esquina del paraíso* pone de relieve que, aunque Rosa y Eugenia/Jenny buscan acceder a los privilegios económicos de los que han sido excluidas debido a su clasificación racial y la marginalidad que ocupan en la sociedad panameña dominada por la elite blanca, la poderosa atracción que ejercen sobre ellas los estadounidenses de la Zona del Canal las transforma en sujetos colonizados por un imaginario que naturaliza la supuesta superioridad racial y cultural de los estadounidenses blancos y legitima la dominación de los Estados Unidos en Panamá.

Por otro lado, en lugar de limitar su denuncia al racismo y las prácticas discriminatorias de los estadounidenses, *Esa esquina del paraíso* destaca la coexistencia de la segregación racial "Jim

Crow" en la Zona del Canal de Panamá y el colorismo, los prejuicios basados en el color de la piel impregnados en la época del imperio español en Panamá. Los conflictos dramatizados en esta pieza visibilizan los efectos opresivos resultantes de la coexistencia de estos dos sistemas de dominación social que condicionan a los panameños racializados como inferiores a tener que mirarse con las categorías de clasificación racial producidas por las relaciones de poder vinculadas con cada uno de estos dos sistemas de dominación social y a tener que manipularlas en un intento de conseguir un acceso igualitario a los privilegios reservados exclusivamente a los blancos. La protagonista mulata de esta pieza se inscribe como un ejemplo emblemático de esta doble opresión racial. Mediante la representación Eugenia/Jenny como una subjetividad atrapada entre el deseo de inclusión y las prácticas discriminatorias que la marginan, *Esa esquina del paraíso* denuncia el racismo como un ejercicio de poder que legitima la dominación de los blancos a la vez que cuestiona la idealización del mestizaje en las construcciones discursivas de la identidad nacional en Panamá y, por extensión, en América Latina.

Notas

1 Rosa María Britton cursó sus primeros estudios en Panamá, los secundarios en La Habana (Cuba) y se doctoró en medicina general en la Universidad de Madrid. En España conoció a quien sería su esposo, el ingeniero estadounidense Carl Britton. Llevó a cabo su internado, residencia y especialización en ginecología, obstetricia y cirugía oncológica en California y ejerció la profesión de medicina en Nueva York. En 1973, regresó a Panamá. Ocupó la dirección del Instituto Oncológico Nacional y complementó perfectamente su profesión médica con el oficio de la escritura.

2 Britton ganó en seis ocasiones este concurso literario, máximo galardón al que puede aspirar un escritor panameño. En la sección novela, lo obtuvo con: *El ataúd de uso* (1982), *El señor de las lluvias y el viento* (1984) y *No pertenezco a este siglo* (1991). En 1985, ganó el certamen con su colección de cuentos *¿Quién inventó el mambo?* en 1986, con la obra de teatro *Esa esquina del paraíso* y en 1987, con otra pieza teatral: *Banquete de despedida*.

3 *Esa esquina del paraíso* fue puesta en escena por primera vez en marzo de 1993. A partir de su estreno, ha sido representada en todo Panamá. Sobre la favorable respuesta crítica y la acogida del público que ha tenido su producción dramática, Britton destaca "que el pueblo panameño y otros han recibido mis obras de teatro con aplausos y premios" (Daniel 184).

4 Sonja Stephenson Watson explica las diferencias entre los términos moreno y negro en Panamá: "The terms moreno and negro refer to people of visible African ancestry but differ based on the visibility of their African characteristics. The classification of a person of African ancestry as moreno or negro depends on one's proximity to whiteness or blackness in terms of both color and physical features" (25).

5 En la entrevista que le hiciera Lee A. Daniel, el 22 de julio de 1999, Britton indica que gran parte de los personajes de sus obras "son de alguna memoria personal o familiar" y que sus "personajes africanos [de ascendencia africana] son tomados de la realidad en que he vivido" (185 y 189). Indica que Manuel Muñoz, el pescador negro de su primera novela, *El ataúd de uso*, personaje que

se enfrenta a los prejuicios raciales de su sociedad y se convierte en el hombre más influyente de su pueblo natal "era mi abuelo" (Daniel 189). Sobre Alicia Castillo, la enfermera mulata de la novela *El Señor de las lluvias y el viento* "que quería ser monja siendo de raza negra sin poder encontrar convento que la aceptara" menciona que está basada en "un personaje real atrapado en una situación real de la época" (Daniel 189). En *Esa esquina del paraíso,* drama que formula también una fuerte denuncia del racismo, la historia de Rosa y Eugenia/Jenny no guarda correspondencia con la vida personal de Britton, ya que como declara esta autora en la entrevista antes citada, esta obra de teatro "surgió de un relato que escuché de mi madre" (Daniel 184).

6 Para un análisis de las narrativas creadas por Rosa, véase el artículo "Rewriting the Birracial Love" in Rosa María Britton's *Esa esquina del paraíso*" de Frances Jaeger. Esta estudiosa considera a Rosa y Eugenia/Jenny como "agents who attempt to alter their lives while living in an inherently unfair society based on mestizaje ideals" (Jaeger 138).

7 En Panamá hay una doble cultura de ascendencia africana: los negros de origen colonial que llegaron como esclavos importados por los españoles y los negros identificados como los chombos, que son los de origen antillano traídos para la construcción del canal a principios del siglo pasado. Los afrodescendientes representados en la literatura de Britton sólo se limitan al negro colonial de la costa sur hasta Darién, como aclara esta autora en la entrevista que le hiciera Lee A. Daniel (89).

8 El blanqueamiento se promulgó en las políticas nacionales de muchos países latinoamericanos (como Brasil, Argentina, Venezuela y Colombia) a principios del Siglo XX. En la mayoría de los casos, esas políticas promovieron la inmigración europea como medio para "blanquear" la población negra e indígena. Véase: George Reid Andrews, *Afro-Latin America: 1800-2000*.

9 La denuncia de la discriminación racial y los prejuicios sociales que condenan el romance y el matrimonio interracial son motivos temáticos en las dos primeras novelas de Britton que se reiteran en *Esa esquina del paraíso*. En *El ataúd de uso*, Carmen, una maestra blanca, desafía la oposición de su familia y se casa con el negro Manuel, con quien procrea varios hijos. Eventualmente este matrimonio se disuelve debido a las infidelidades de él. En su segunda novela, *El Señor de las lluvias y el viento*, Carlos, por el contrario, cede finalmente a la presión puesta por su familia blanca y abandona su compromiso matrimonial con Alicia, la enfermera mulata con quien mantenía lo que aparentaba ser una relación sincera, para casarse con una mujer de su misma condición social y racial. En *Esa esquina del paraíso,* la agenda de la protagonista mulata está impulsada por la idea de alcanzar un supuesto blanqueamiento racial y una supuesta mejora social mediante el matrimonio con un estadounidense blanco. A pesar de los esfuerzos realizados en esta dirección, estas metas colisionan con el racismo segregacionista y la exogamia de los estadounidenses de la Zona del Canal de Panamá. Al final de la obra, el espectador es testigo de que Eugenia/Jenny no llega a reconciliarse consigo misma y, como observa López Cruz, devenida en Jenny "no puede evitar el paso del tiempo y se consume en la desesperación de no poder detener las incipientes arrugas ni obtener el norteamericano blanco que busca en la zona del canal" (*Vejigantes* y *Esa esquina del paraíso* 197).

Obras citadas

Andrews, George Reid. *Afro-Latin America: 1800-2000*. Oxford U P, 2004.

Britton, Rosa María. "Amor se escribe con G." *La muerte tiene dos caras*. Sibauste, 1997, pp. 71-78.

---. *Esa esquina del paraíso*. Sibauste, 2004.

---. *El ataúd de uso.* Editorial Oveja Negra, 1986.

--- *El Señor de las lluvias y el viento.* Litografía e Imprenta LIL, 1989.

Cordones-Cook, Juanamaría y María Mercedes Jaramillo. *Del palenque a la escena: Antología crítica de teatro afrolatinoamericano.* U Nacional de Colombia, 2012.

Daniel, Lee A. "Entrevista a Rosa María Britton." *Mester*, vol. 29, 2000, pp. 182-191.

Donoghue, Michael E. *Borderland on the Isthmus: Race, Culture, and the Struggle for the Canal Zone*. Duke U P, 2014.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Trad. Iría Álvarez Moreno. Akal, 2009.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge, 1994.

Jackson, Richard L. *The Black Image in Latin American Literature*. U of New Mexico P, 1976.

Jaeger, Frances. "Rewriting the Biracial Love Story in Rosa María Britton's *Esa esquina del paraíso*." *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, vol. 4, no. 1, 2020, pp. 124-141.

López Cruz, Humberto. "Aproximación social a la obra de Rosa María Britton." *Revista iberoamericana,* vol. 67, no.196, 2001, pp. 497-506.

---. "*Vejigantes* y *Esa esquina del paraíso*: el mestizaje y la re-negación de la identidad en el teatro latinoamericano." *Monographic Review*, vol. 15, 1999, pp. 189-200.

Muñoz, Willy O. "La mulata en los cuentos de las escritoras centroamericanas." *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos,* vol. 21, 2010, pp. 1-14.

Pizzurno, Patricia. "Zona de contacto y espacio intervenido en Panamá. El impacto de la presencia de EEUU 1904-1955." *Tareas*, vol. 138, 2011, pp. 83-112.

Purcell, Fernando. "Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930." *Historia crítica*, vol. 38, 2009, pp. 46-69.

Quijano Aníbal. "'Raza," 'etnia y 'nación' en Mariátegui: cuestiones abiertas." Eds. César Germaná Cavero y Danilo de Assis Clímaco. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. U Nacional Mayor de San Marcos-*CLACSO*, 2014, pp. 757-775.

---. "Colonialidad del poder y clasificación social." *Journal of World-Systems Research*, vol. VI, no. 2, summer-fall 2000, pp. 342-386.

Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Cátedra, 2003.

Sperber, Dan y Dierdre Wilson. "Irony and Relevance: A reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi." Eds. Robyn Carston y Seiji Uchida. *Relevance Theory. Applications and Implications*. John Benjamin, 1998.

Stephenson Watson, Sonja. '*Black Atlantic' Cultural Politics as Reflected in Panamanian Literature*. U of Tennessee, Knoxville, 2005. Tesis doctoral. https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=3870&context=utk_graddiss

Ureta de Carrillo, Vielka. *Tres versiones del cuento en Panamá: Rogelio Sinán, Rosa María Britton y Enrique Jaramillo Levi*. Fundación Cultural Signos, 2020.

Wade, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Trad. Ma. Teresa Jiménez. Ediciones Abya-Yala, 2000.

The Three Marías: Teenage Pregnancy in *María, llena eres de gracia*, *María y el Araña*, and *Alias María*

Carolina Rocha[*]
Southern Illinois University

"Record Teenage Pregnancy in Latin America" was the headline of an article from December 2020 in the Argentine newspaper *La Capital*. It explained that teenage pregnancy was not only a matter of public health, but also one of development and women's rights. To understand the concern of this article, we should consider the words of sociologist Anne Murcott who, writing in 1980, explained that "teenage pregnancy as a problem is located at the intersection of ideologies of reproduction on one hand, and ideologies of childhood on the other" (2). These ideologies about teen pregnancy, have been greatly impacted by the Convention on the Elimination of all Forms of Discrimination Against Women (CEDAW), an international treaty adopted in 1979, passed in 1981, and ratified by Latin Americans countries after that. Line Bareiro describes Article 12 of the treaty, which specifies women's rights to health; this comprises access to healthcare, including those related to family planning and medical attention during pregnancy and childbirth (126). The consideration of these rights and their implementation—or lack thereof—has impacted Latin American films. In the last two decades, *María, llena eres de gracia* (Joshua Marston 2004), *María y el Araña* (María Victoria Menis 2013), and *Alias María* (José Luis Rugeles 2015) have all addressed the topic of unplanned teenage pregnancy. In these fictional films, three girls from disadvantaged backgrounds grapple with the realization of their unexpected pregnancies and the responsibility of making decisions about their bodies and their babies. Given that pregnancy is a matter that pertains to women's rights, it is noteworthy to mention that only *María y el Araña* was directed by a female filmmaker.[1]

The representation of teenage pregnancy in *María, llena eres de gracia*, *María y el Araña*, and *Alias María* exposes the delicate matter of conception that, for centuries, had been kept under wraps. Scholar Kelly Oliver notes that in American films "pregnancy is no longer in the shadows"

[*] Carolina Rocha is Professor of Spanish and Latin American Studies at Southern Illinois University Edwardsville. She specializes in contemporary Latin American film and literature. She is the author of *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema* (Palgrave, 2012) and *Argentine Cinema and National Identity* (Liverpool U P, 2018). She has also coedited several volumes: *Violence in Argentine Literature and Film with Elizabeth Montes Garces, Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film and Screening Minors,* both with Georgia Seminet. She also edited *Contemporary Latin American Cinema. Resisting Neoliberalism*? (2018) with Claudia Sandberg.

Ámbitos Feministas Volume 11 Spring 2023

(6). This observation also applies to these contemporary Latin American films whose narratives revolve around young female protagonists who are sexually active, a development that, according to Pío Gómez, Ramiro Molina and Nina Zamberlin, has lacked acceptance in Latin America (8) given the prevalence of Catholicism and, until recently, the primacy of the ideal of the virginal female adolescent. Latin American cinema has traditionally represented the topic of female sexuality following Marianismo, first defined by Evelyn Stevens in 1973 as "taking its cue from the worship of Mary, … [and picturing] its subjects as semi-divine, morally superior and spiritually stronger than men" (62). In addition, virginal representations of young girls serve to decrease societal apprehensions. In "Stabat Mater," Julia Kristeva poses the following question:

> what is it about the representation of the Maternal in general and about the Christian or virginal representation in particular that enables it not only to calm social anxiety and supply what the male lacks, but also to satisfy a woman, in such a way that the community of sexes is established? (135)

Images of the Maternal in general are powerful and within those today, we also find images of pregnant teenagers.

The depiction of pregnant Latin American adolescents raises a number of issues. First, there is the question of the morality of young, unwed mothers from Latin America, where Catholicism prevails. As Murcott holds, "[D]iscussion of children, their management and their behavior is firmly and centrally located amidst matters of morality and propriety" (5). More than four decades have passed since these observations, during which time concepts of ethics and respectability have certainly changed, but there are still concerns about Latin American children and adolescents who conceive. Second, there is the consideration of both mother and child. Given that teenage mothers are many times still children themselves, how can they mother their own children? Third, children in film often represent the future. Belinda Smaill explains that "the 'child' often becomes the discursive screen onto which a society's fears and hopes are projected" (139). Thus, we have the question of what happens when children conceive? What kind of future can the child-mother have? What kind of future can the child of a child-mother have? A fourth factor is inextricably linked to the young mother's background and her ability to make decisions about her body. In *María Full of Grace*, *María y el Araña*, and *Alias María*, all the expectant mothers are single, with low levels of education, and from disadvantaged backgrounds, and all are pursuing non-traditional paths. A fifth and final issue is the rights of girlhood and young mothers

in Colombia and Argentina. In other words, what is the stance of these three films regarding young Colombian and Argentine women and their reproduction? As Clare Hanson notes, reproduction was one of the most divisive topics among second-wave feminists in the 1960s and 1970s (146). Bringing together feminist scholarship and media studies, this article poses that in *María, llena eres de gracia*, *María y el Araña*, and *Alias María* all represent teenage pregnancy following the tenets of Marianismo: the protagonists are morally superior young women who are mentally stronger than the men in their lives. Further, the films do not sexualize the young protagonists. In other words, the bodies of these young women are not exposed to the spectator's gaze. In these three films, young women face the disadvantages of the intersectionality of gender and class, but they accept their unplanned pregnancies as a sign of both their sacrifice and their resilience.

Teenage Pregnancy in Latin America

Understanding teenage pregnancy in Latin America involves looking at the intersection of demographic studies about fertility in the region, as well as the rights of female minors and their physical and mental health. Demographic studies show that fertility in Latin America has been steadily decreasing over the last few decades. Birth rates in Colombia and Argentina have been transitioning in the last seven decades and the most recent rates are 2.8 and 2.2, respectively, indicating a decrease in natality (Schkolnik 35). In the case of Colombia, the Colombian National Survey of Demography and Health in 2015 noted that "la fecundidad de las zonas urbanas es ahora inferior al nivel de reemplazo" [fertility in urban areas is now lower than the replacement rate] (71).[2] Consequently, it is important to consider that teen pregnancy in South America is taking place in a context of declining fertility. Nonetheless, teenagers in the region amount to more than 20% of the population (Gómez, Molina and Zamberlin 8), thus, constituting an important age group. Moreover, in the last several decades there has been increased attention given to children and adolescents, as attested by the ratification of their rights by all Latin American countries (UNICEF 5). The interest in child/adolescent well-being has prompted several studies about them, with data collected about their sexual activity and pregnancy rates. The Economic Commission for Latin America (CEPAL) states that "la maternidad en adolescentes está por encima del 20% en América Latina y esta variable se encuentra en estrecha relación con las condiciones sociales de este grupo humano" [the rate of childbirth among adolescents is over 20% in Latin America and this rate is closely related to the social conditions of this human group] (Gómez, Molina and Zamberlin 9). For their part, pediatricians Javier González de Dios, Javier, J P Ruiz Lázaro, and

C. Martínez González call attention to the implications of teenage pregnancy: "el embrazo suele implicar un riesgo en la trayectoria vital de las jóvenes adolescentes y un serio y prevalente problema médico-social" [pregnancy usually implies a risk in the vital trajectory of the young female adolescents and a serious and prevalent socio-medical problem] (378). Hence, a heightened level of apprehension among professionals dealing with adolescents has also brought teen pregnancy to the fore.

Adolescent pregnancy is also a subject of particular interest to feminists and feminist film studies scholars. First, there is the issue of reproductive rights—rights for couples and individuals to decide the timing and frequency of pregnancy and to maintain reproductive and sexual health—and reproductive justice, a term coined in 1994 by African-American women who addressed reproductive rights by considering the socioeconomic background of women. Reproductive justice melds social justice with feminist cultural studies, which, according to Karen Hollinger, is "responding to the need to include issues of race, ethnicity, and class in its analyses" (19). Second, girlhood and motherhood are both central aspects of feminist thought, which analyzes the roles of females and interrogates the power relations that marginalize them. The heightened attention given to early motherhood has even compelled one feminist scholar to write about the intensive examination of teenage pregnancy. Catriona McLeod holds that "although pregnant teenagers ceased, on one level at least, to be moral problems, they now became technical problems, requiring endless scrutiny and measurement" (131). Different from the approach of the social sciences, *María llena eres de gracia*, *María y el Araña*, and *Alias María* cinematically represent pregnant female adolescents from impoverished backgrounds. Ann Boswell judiciously asserts that "pregnancy stories are self-reflexive. They have almost nothing to do with an infant, but reflect back onto the person who carries the baby, whose pregnancy becomes a story" (190). Hence, pregnancy in these three films focalizes on the young mothers-to-be and their value systems.

María, llena eres de gracia

María, llena eres de gracia is the inaugural film of twenty-first-century Latin American cinema that deals with unplanned teen pregnancy. Marston's debut film, whose DVD cover shows young María accepting a pellet of drugs, was well-received by critics and scholars.[3] While most of their attention dealt with mules, drug trafficking, and border crossing, some feminist scholars focused on María's plight as a young, unwed mother-to-be. For Stacey Skar, "[E]l embarazo se ofrece como impulso para buscar una vida mejor aunque también puede leerse como justificación

indirecta de una decisión de entrar en el mundo del narcotráfico" [Pregnancy appears as an impetus to seek a better life, but it can also be read as an indirect justification of the decision to enter into the world of drug trafficking] (115-131). Margarita Saona holds that as a young Colombian migrant to the United States, María is accepted because she will be a mother (129). By emphasizing Latin American women's biological and cultural determinism, Saona calls attention to their status as "other." That is to say, Third World women, are given the responsibility of loving and caring for children (Saona 128). More recently, Carolina Rocha has examined María's transition from girlhood to adulthood, a passage in which the teenage protagonist comes of age in a non-traditional way: via motherhood ("From Girlhood to Adulthood" 206). Nonetheless, for a film that makes such a strong parallelism with the Virgin Mary, María's pregnancy has not been analyzed deeply enough.

In *María, llena eres de gracia,* the teenage protagonist is framed as a young worker whose adolescence abruptly ends when she realizes she is pregnant. The prominence of María's status as a worker serves to de-emphasize her sexuality. The opening scenes show her working in a production line, where she physically suffers the consequences of standing for long hours de-thorning roses. A cut to a cafeteria meal further reinforces the idea that work for María constitutes a form of self-sustenance. Her friendly banter with co-worker Blanca (Yenny Paola Vega) revolves around Blanca's failed date with a young man who did not show up. Blanca, however, quickly moves on and sets her cap for another coworker. The female adolescents' conversation about boys displays their interest in the opposite sex. In the next scene, María is seen passionately kissing her boyfriend Juan (Wilson Guerrero), but she soon gets distracted, a sign that indicates this romantic relationship does not fulfill her. Rocha notes that "the camera briefly aligns with her as she gazes up and looks at the sky, as she surveys the upper limit of her life" ("From Girlhood to Adulthood" 206). Indeed, a brief panning of the quiet, rural town that María lives in contrasts with her claustrophobic and chaotic family life in which three generations of women live in a cramped space without a male, except that of a baby, the adolescent protagonist's nephew. Back at her job, María does not feel well, a symptom of her incipient pregnancy that disturbs the pace of her work. When she throws up all over the roses that she is processing, the manager is more annoyed that María ruined the flowers than concerned for her well-being, thus reinforcing the perception that her body is only important as long as it steadily produces her quota. In the production-reproduction dichotomy, production prevails, especially in María's family, where she is the breadwinner.

As a young, unwed mother-to-be, María rejects a traditional marriage. In addition to looking up at the sky, foregrounding her desire for freedom, she quits her demanding but stable job and hopes to move to Bogotá to find work. Her resignation from the processing plant is celebrated among her friends as "kicking ass."[4] María, who hooks up her friend Blanca with co-worker Felipe (Charles Albert Patiño), seems to believe in romance, but her own relationship with Juan appears rocky: he is more interested in drinking with friends than dancing with her. Aware of his lack of maturity, María accepts an invitation to dance with Franklyn (John Álex Toro), intimating that she is not concerned about alienating her boyfriend. When she reveals the news of her pregnancy to Juan, their conversation does not evince excitement, but rather poses problems for the adolescents. Because both their families are large and integration into their households would be difficult, the couple is presented with the challenge of where to start a life together and raise a child. María is going to become a mother, yet she rejects the *mater dolorosa* archetype, the ideal of womanhood in which female children and adolescents have been socialized (Stevens 62). This rejection crystalizes when she refuses to marry in order to welcome her child within the traditional structure of a family. A brief scene shows María as she awakens and gazes at her nephew sleeping with her sister, a poignant moment that implies that she recognizes the weight of her situation as she decidedly embarks to smuggle drugs into the United States.[5]

María's pregnancy comes to the fore once she arrives in the United States. At the airport, she gets to skip the pelvis x-ray, which would have revealed the drug pellets in her body, because of her condition. Hence, her pregnancy is the "grace" that saves her from being detained for drug trafficking. Curiously, this "grace of new life" is contrasted with the drug pellets that, in her friend Lucy's case, cause her demise. Desson Thomson has judiciously noted this vulnerability and fragility: "We think about the vulnerable inner structure of women's bodies, the fragile life inside Maria's womb" (n.p.). In fact, María's friend Blanca explicitly alludes to it: "¡Qué pesar con el bebé tener una madre tan pendeja! Qué bruta estando embarazada tragarse las pepas" [What a pity for the baby, having such a stupid mother! How dumb to swallow the pellets being pregnant].[6] These words undoubtedly strike a chord with María, who decides to have a sonogram to check her baby's well-being. Once she arrives at Carla's place in New York City, it is this visibly pregnant woman, who provides shelter and care to a pregnant-but-still-not-showing, María. As Silvia Schutermandl argues, "Carla foreshadows the possibilities that María will have if she stays in the United States" (284). In a *tête-a- tête* with the young mule, Carla admits that "la verdadera razón

por la que me quedo es mi bebé. El tendrá muchas más oportunidades. No me imagino estar criando a mi hijo en Colombia por cómo está la situación" [the real reason why I stay is my baby. He will have many more opportunities. I cannot see myself raising a child in Colombia given the situation there]. Carla's prioritization of the needs of her unborn baby models María's decision to remain in the United States.

The portrayal of the young protagonist is imbued with traits of Marianismo. Saona holds that "the film suggests that María is pure of heart and that her desire for a better future for her child redeems her from the corruption that surrounds the world of drug trafficking" (131). While I agree with Saona, it is important to consider the view that María's migration is prompted by her desire for her own safety as well as her child's upward mobility. She migrates to the United States as a single mother whose lack of skills may condemn her to working for a minimum-wage job and/or being labeled a "welfare queen." This stereotype harks back to President Ronald Reagan (1981-1988), who used this term to refer to single mothers who committed economic fraud, claiming that they needed government help their children (Sidell 1). Emily Davis has aptly explained that "the film's doubling of María with the Virgin Mary provides an ideological counterpoint to ideological depictions of the unwed mother as a welfare queen, posing her fetus as not only a potential US citizen, but the very son of God" (64). Hence, while María's hasty migration may be questionable, her interest in carrying her baby to term and providing for his/her well-being places her beyond criticism.

María, llena eres de gracia not only paved the way for the representation of unplanned teenage pregnancy in other Latin American films, but also shined a light on the pregnant bodies of young women from Third World countries: whether dealing with production, reproduction, or trafficking, they are all unprotected and left to fend for themselves. As I hope to demonstrate in the analysis of the next two films, teenage pregnancy becomes an entry point into the exploration of the intersection of gender, class, race, and ethnicity in Latin America.

María y el Araña

Released in 2012, *María y el Araña* is María Victoria Menis' third feature film. Though it had a limited distribution in Argentina, it was shown at the Manchester Viva! Spanish and Latin American Film Festival in 2015. Like *María, llena eres de gracia*, *María y el Araña* centers around the pregnancy of a young girl from a disadvantaged background. While Gómez, Molina and Zamberlin hold that "el embarazo adolescente es más frecuente en las jóvenes que tienen bajo

nivel educativo" [teenage pregnancy is more frequent in youth who have a low level of education] (15), Menis' film can squarely be described as one that deals with "infancias robadas" [stolen childhoods], that is to say, childhoods shortened as a result of the intra-familial sexual abuse of minors.[7] Thirteen-year-old María (Florencia Salas), a responsible elementary school student, is being raised by her working-class grandmother in a humble neighborhood, close to one of Buenos Aires' most exclusive areas, Puerto Madero. In addition to attending school, María works in metro stations selling booklets to contribute to her precarious upkeeping.[8] It is in this environment where she meets and falls in love with seventeen-year-old el Araña (Diego Vezzetti), who juggles balls and makes his living collecting tips. The teenagers' love develops amid their shy looks and reserved moments of companionship.

María's pregnancy is revealed in the last third of the film. At first, the girl distances herself from el Araña and confides in her best friend Nancy (Lucía Ruiz Ortiz), who accompanies her to a public hospital. In this impersonal setting, María's unwanted pregnancy is confirmed. The film eloquently captures her distress and shame as tears silently roll from her eyes and Nancy has to lend physical and psychological support to the young girl. When Nancy asks her if she will tell el Araña, the pregnant girl runs away crying, an action that conveys guilt, shame, and anger. The father of her baby is not el Araña; María has been raped by her grandmother's partner, Garrido (Luciano Suardi). Here it is important to consider Murcott's view that "the inferiority of children occurs in contemporary adult ideologies as a metaphor for inappropriate adult behavior" (7). Yet, in this case, María stands on morally superior ground while Garrido is shown as engaging in unsuitable actions for an adult. Despite the fact that he is unemployed, his authority is used to abuse and dominate the girl, demonstrating his patriarchal power. Consequently, for her, her pregnancy constitutes not only a visible sign of the sexual abuse that she has endured, but also a taint that mars her incipient relationship with the juggler, as well as her outlook as a future mother.

María's unwanted pregnancy as a result of sexual abuse separates her sexuality from her sexualization. Her lack of consent to a sexual relationship with Garrido precludes her desecration, as she was forced to have sex with a forbidden adult. Even though she is no longer a virgin, her pregnancy is not a consequence of her sexual desire or *jouissance.* Her shyness and submission present her as virginal, even though she has conceived. Thus, María is modeled after the Virgin Mary. In "Stabat Mater," Kristeva mentions that "Mary is distinguished from the human race, for example, by her freedom from sin" (134). Menis' film highlights María's purity and lack of

consensual participation in a transgressive relationship. Therefore, if her (sexual) desire has been absent and she has not been a desiring subject, then she has been objectified for the pleasure of her abuser. Here we see another instance of Marianismo. By not being guided by her own sexual desires, María is presented as an innocent casualty of a sexual aggression. This portrayal of innocence depicts women, in this case a female adolescent, as victims of men's uncontrollable lust, that is to say, machismo.[9]

María's pregnant condition could also be seen as the tip of an iceberg that brings attention to stories about sexual violence that have been silenced until only recently. While child sexual abuse has long taken place, in recent years it has come to the fore with more people reporting these cases.[10] Writing in 2019, Argentine journalist María Ayuso estimated that only ten percent of sexual abuse cases are reported annually, and of those, in only one percent is the perpetrator sentenced (n. p.). Moreover, Ayuso contends that the judicial system in Argentina is still very much centered on adults, and that means that children who have denounced sexual abuse are many times either obligated to live with their abusers or forced to endure their proximity as restraining orders are seldom enforced. In addition to this shortcoming of the judicial system, *María y el Araña* also hints at the limitations faced by adults who suspect child abuse. María's teacher intuits that something concerns her young student; however, she is unable or unwilling to discuss the matter with María. Both the absence of an effective judicial system and the lack of a mandate to report instances of sexual abuse clearly indicate the Argentine's state scant interest in the care and well-being of working-class minors.

María y el Araña briefly touches on the possibility of María terminating her pregnancy. Nancy tells María that her friend Claudia found herself in a similar situation and "un enfermero le habló de un tipo en Avellaneda . . . El novio le dio la guita" [a nurse told her about a guy in Avellaneda . . . The boyfriend gave her the money]. This information alludes to a clandestine abortion, a topic that up to the twenty-first century had been kept under wraps in Argentine cinema due to the robust presence of the Catholic church. Nevertheless, as a victim of sexual assault, María does qualify for a legal abortion under the terms of a 1921 law that stipulates this procedure for women who have been raped or are mentally disabled. Hence, Nancy's well-meaning suggestion displays a lack of information about the girl's rights and options.

By addressing the unplanned pregnancy of a working-class girl, *María y el Araña* inserts itself into current debates about fertility, reproductive rights, and the role of the Argentine state.

Menis' film, however, avoids showing María's pregnant body, protecting it from becoming a spectacle. Davis has mentioned the tropes of visibility/invisibility that affects "the bodies of people of color as invisible within and yet central to the processes of global capitalism" (37). María is framed as an invisible body of color whose promising educational journey is derailed due to her unwanted pregnancy. The scene in which she is sick with symptoms of her pregnancy at her elementary school graduation illustrates the intrusion of her status as a mother-to-be into her school life. As a working-class female, her pregnancy deprives her of the opportunity to have access to more education, a necessary requirement for any upward mobility. Instead, her premature motherhood entails that she will be responsible for her upkeep—and that of her child. Thus, her reproduction affects her capacity to produce; that is to say, she will probably have to follow in the steps of her grandmother, who balances several underpaid and informal jobs as a cleaning lady.

The ending of *María y el Araña* shows María's limited liberation as a mother-to-be. When el Araña discovers that she is still in Buenos Aires, he pays her a visit and ends up fighting with her sexual predator. Even though the adolescent is injured—also penetrated by Garrido, in this case with a knife—, María takes this opportunity to run away from home, the site of her abuse and shame. Her impulsive departure—she is seeing running barefoot and without taking anything from her home—speaks of her desire to end her sexual oppression. The final images of the film, however, are less optimistic. She is now selling her booklets in trains that travel to the less-affluent suburbs while carrying her baby girl strapped to her body, possibly indicating the baby as a burden, but also displaying María's feminine role as a young, sacrificial mother. This portrayal is similar to that of the Virgin Mary "as a poor, modest and humble woman as well as a tender devoted mother" (Kristeva 141). Nevertheless, María's downward gaze and lack of eye contact with the young passengers who are college students demonstrates her embarrassment as a young mother. The fact that she is working in public transportation also points to her estrangement from a stable home, but her meeting later with el Araña presents them as a young, working-class family unit.

Alias María

Alias María (2015) is the second collaboration between director José Luis Rugeles and screenwriter Carlos Vivanco. It was Colombia's submission for Best Foreign Language Film for the Academy Awards in 2017, and it was shown in the Un Certain Regard section at the Cannes Film Festival. A year later, social science researcher Lina María Sánchez-Céspedes published the "first research on Colombia to study the relationship between exposure to armed conflict and

teenage motherhood" (1719). Both *Alias María* and Sánchez-Céspedes' study are responses to the epochal discussion about the effects of political violence, particularly given the context of the 2016 Colombian Peace Accord and the visibility of women in the peace negotiations.[11] In an interview with Rugeles, film critic Manuel Betancourt explains that the filmmaker's goal is to make visible original stories about the armed conflict: "amidst the blood and politics of this decades-long armed conflict are small-scale human stories of children being made to grow up too fast" (n. p). While women amounted to 40% of the FARC militants, *Alias María* focuses on the experiences of young female FARC soldiers who became pregnant but were unable to continue with their pregnancies.[12]

Alias María presents motherhood as its central theme. Set during the Colombian armed conflict between the FARC (Colombian Revolutionary Armed Forces), the EPL (Popular Liberation Army), the Colombian Army, and the paramilitary groups, thirteen-year-old Alias María is first seen trying to peek at a childbirth. On one hand, her childish curiosity is fueled by her desire to know more about birthing. On the other, by being outside the birthing place, the film stages her separation from this inherently female experience. Here it is important to note who Johanna González and Rocío Maldonado refer to as "mujeres permitidas" [allowed women], that is, women who, because of sentimental ties with guerrilla leaders, are allowed certain advantages that other female guerillas are denied (8). In the next scene, María is shown as different from the "allowed women" when she chops wood and, in dialogue with a comrade, resignedly states that she will have "it" out, meaning that she will have an abortion (Rocha, "Colombian Children in War Films" 562), thus displaying an awareness of her lack of choice. This lack of choice is a topic that she brings up at night when she is with her lover Mauricio (Carlos Clavijo), but one in which he tersely declines to engage. The right to bear children creates two different "classes" of women in the FARC: the young girls who admit that their period is late will have their pregnancies terminated, while those in sexual relationships with leaders will become mothers. Hence, giving birth and being a mother in the guerrilla camp are privileges for a select few only.

Alias María stages pregnancy and childbirth as part of a natural reproductive process. One indication of this view is the repetition of a shot of ants carrying leaves, thus highlighting the interconnectedness of nature. In the portrayal of pregnancy and childbirth as natural, Vivanco and Rugeles represent ideas of the 1960s counterculture which, as Lauri Umansky explains, held that "the body, in all its functions, was holy" (55). Thus, neither individuals nor groups should interfere in this natural process. In the counterculture of the 1960s, "pregnancy was celebrated for its

connectedness with nature" (Umansky 56). Further, counterculture notions emphasized the oppression that medical practitioners imposed over women's bodies (Umansky 60). This is also evident in *Alias María*, as the male doctor unilaterally decides to terminate the female guerrilla fighters' pregnancies. Umansky argues that "for the Left, the family—or the university, acting in loco parentis—had no business regulating human desire, nor did the medical establishment or the state have the right to control what people did with their own bodies" (61). Thus, the ideas of the 1960s Left conflicted with the FARC practices of the twenty-first century.

While Rugeles' film brings to the fore María's status as a young girl, it also portrays the different childhoods found in the guerrilla camp. One is the childhood of the guerrilla leader's newborn baby who is well taken care of and protected. Another is that of a young boy whose mother is around the camp but occupied with cooking. A third is María's. Hers is evident when Mauricio gives her a bag of beads to make bracelets with (and she is happy to receive them). But unlike the baby and the boy, María does not have adult figures who protect her. Her relationship with Mauricio presents her as his object of seduction. González and Maldonado explain that "un cuerpo de mujer guerrillera [es] útil para los fines de la guerra pero no subvierte la cosificación de los cuerpos" [the body of the female guerrilla fighter is useful for the goals of war but not subvert objectification of the body] (8).[13] Journalist Jineth Bedoya Lima mentions police reports that each FARC cell had to reach a quota of recruiting thirteen- and fifteen-year-old girls to be used as "sexual objects" (n. p.). María's portrayal as a sexual object on one hand denies her subjectivity, but, on the other, stresses her innocence. She is not an active partner in her sexual relationship with Mauricio, thus, she conceives while being pure, a depiction that again reminds us of the Virgen Mary who embodies both "the qualities of the desired woman and the holy mother" (Kristeva 141). Within this context, Alias María appears as a girl whose childhood has been stolen and whose purpose within the guerrilla is being there for a man's pleasure—in her case, Mauricio. The FARC's indoctrination of children is also apparent when we realize that María has used the same words as the doctor when he decides to terminate the pregnancy: "lo vamos a sacar" [we are going to take it out]. Immediately after, we see another instance of María's curiosity when she unearths a buried fetus.

While Alias María faces the heaviness of having an abortion, she is seen brooding and not eating. In another scene, as she awaits the doctor, her nervousness displays that she either fears the procedure or is not sure about wanting an abortion. As González and Maldonado explain,

> Para muchas adolescentes que viven en situación de pobreza un/a hijo (a) representa no solo un objeto de afecto, sino también un pasaje a la adultez y a una posición social de mayor respeto que responde al mandato social de la maternidad como destino de la mujer [For many adolescents who live in situations of poverty, a child represents not only an object of affection, but also a passage to adulthood and a social position of more respect that aligns with the social mandate of motherhood as women's destiny]. (15)

Whereas in the first scenes of the film, María does not verbalize her desire for a child, her life in the FARC amounts to a rifle, a backpack, and a sleeping mat. Thus, she may very well want to have a child of her own.

María gets to test her maternal skills when she is assigned—while pregnant—to the special mission of taking care of the commander's newborn baby before it is to be placed with a family. Whereas this mission constitutes a trial for her passage into adulthood, María gets distracted—"¿Me está parando bolas?" [Are you paying attention?]—when she is given instructions and resources for the baby's care. *Alias María* again stresses the female protagonist's similarity to the Virgin Mary: María becomes the sacrificial mother to a privileged child. As the baby's mother hands María the baby, whose sex and name are unknown, the white blanket that bundles the infant sharply stands out against the greens and browns of the forest. In addition, the fact that the baby's parents have important roles in the guerrilla further presents him as sacred. At first, María's mothering skills are sorely lacking, as the baby does not stop crying. But then she resorts to calming the baby by latching him to her breast, a sacrificial gesture that hurts her. The film further stresses María's attempt to preserve the baby's purity when she rebuffs her partner's advances because of the newborn's presence.

María's journey into motherhood while being pregnant at first is not without problems, but she quickly adapts and learns to mother the baby. María also receives help from her comrades: Mauricio suggests that she sing to the baby and comrade Byron (Anderson Gómez) helps her when she struggles with the diapers. These two instances demonstrate her lack of experience. When her small group is surrounded by the enemy, the men open and return fire as she flees the violent skirmish. As she runs away, her arms tightly hold the screaming baby, but the stressful flight also overwhelms her and she hides the baby by burying him. In this scene, she is a substitute mother and a fighter who carries all her fighting gear. For a while, she fails to find the baby, a misstep that

again highlights her inexperience. Moments after she finds him, as she and Mauricio approach a road, they are spared by the baby's unusual silence, though they recognize that her young charge may become a liability for their security. Despite the burden that the baby embodies, María is seen washing diapers when the baby is asleep and even humming a lullaby. Hence, when Mauricio tells her to leave the baby behind with an old couple, she staunchly opposes him, revealing the close bond that she has already developed with the child under her care.

María's protection of the baby foregrounds her firm defense of her pregnancy. When Mauricio realizes that she is expecting, at first he looks smug and then orders her to terminate the pregnancy. She starts biting her nails, an obvious sign of her distress. Later, when he tells her that it is time to have the procedure, quiet María defiantly resists his order. It is in the privacy of the bathroom, where, for the first time, she lovingly touches her belly as if the family life that she witnesses in her short stay allows her to accept her pregnant state and the dream of becoming a mother. Oliver holds that in American cinema, "while the pregnant body has become desirable, and therefore another way in which women's bodies can be objectified, pregnant women have not become desiring subjects" (5). In María's gesture, however, we briefly have access to her subjectivity. To save her baby, she flees, an act that she later repeats when she escapes death and destruction.

Concluding Remarks

María Full of Grace, *María y el Araña*, and *Alias María* all address the issue of an unmarried, working-class girl's unplanned teenage pregnancy. The three protagonists—all Marías—are young girls from disadvantaged backgrounds who despite being sexually active, are presented following the model of the Virgin Mary as modest and chaste. Their heavy pregnant bodies are not shown, not only shielding them from the curious gaze of spectators, but also and more importantly, acknowledging their status as minors. By avoiding the screening of their bodies, these films persuasively convey the mental and psychological processes that these girls face without the help or guidance of an authority figure—be it at home, at school, or in the guerrilla group. Consequently, these films critique the lack of resources experienced by young Latin American girls who are "orphaned" by the absence of adult figures in whom they can confide.

María Full of Grace, *María y el Araña*, and *Alias María* together show a gradation in girls' and young women's consent to a sexual relationship. While the María of *María Full of Grace* is the oldest of the three protagonists, she is depicted as an independent and strong-willed young

woman who consented to her relationship with her partner. The protagonists of *María y el Araña* and *Alias María* are young girls who have been coerced into an early sexual life: they have been preyed upon by men who saw them as objects of pleasure. Hence, they have been sexualized before reaching maturity, a fact that is emphasized by the presence of older friends who know more about pregnancy and childbirth.

The three films stage the female protagonists' transition into womanhood, facing incredibly challenging circumstances as a drug mule, a victim of sexual violence, and the sexual object of a FARC guerrilla. While abortion is considered and/or mentioned in all three films, the young mothers-to-be all decide to carry their pregnancies to term. If, as Oliver states, "films tell us something about our values, norms, expectations and dreams for the future" (7), these three films reveal the burden of young expectant mothers as they react to the scenarios of their motherhood and the implications for their future and that of their children. Therefore, *María Full of Grace*, *María y el Araña*, and *Alias María* all highlight the detrimental intersection of gender and class that continues to affect young girls trapped in a patriarchal society rife with sexual exploitation.

Notes

1 French-born actress and director Florence Jaugey directed a documentary, *De niña a madre* (2005), that follows three teenage mothers. It received several awards and accolades (Adams and Dwyer 173).

2 The Index Mundi of 2017, which lists the number of births per 1,000 women ages 15-19, yields similar data: Guatemala ranks 46th with 70.93 births, Colombia is in the 53rd place with 66.68 births, and Argentina ranks 61st with 62.78 births.

3 According to *Washington Post* film critic Desson Thomson, "Marston's movie … has swept a path of success through the Sundance and Berlin festivals" (n. p.).

4 For Skar, "*María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras* se caracterizan como mujeres transgresoras de tradiciones religiosas, sexuales y económicas, ambas historias recurren a las mismas prácticas culturales que, tradicionalmente, han definido los límites de lo femenino en Colombia, así como en otras naciones latinoamericanas" [*María, llena eres de gracia* and *Rosario Tijeras* are characterized as women who transgress religious, sexual and economic traditions, both stories resort to the same cultural practices that, traditionally, have defined the borders of the feminine in Colombia, as in other Latin American nations] (n. p.).

5 Skar sees María's trip to the city as a reaction to her pregnancy: "De nuevo, se observa la intención de Marston de inscribir una crítica socio-económica en el filme. María sale de su pueblo gracias al bebé que lleva en el vientre, lo cual se presenta como la única opción si desea romper del ciclo de pobreza que la rodea y dejar el abandono masculino en el hogar materno" [Again, we see Marston's intention of inscribing a socio-economic critique in the film. María leaves her town thanks to the baby that she carries, which appears as the only option if she wants to break the cycle of poverty that surrounds her and leave the masculine abandonment in the maternal household] (n. p.).

6 Rocha argues that with these words, Blanca declares María unfit to be a mother ("From Girlhood to Adulthood" 210).
7 In a compelling report, María Ayuso examines multiple cases of child sexual abuse in Argentina and the legal challenges faced by mothers who report their partners and strive to protect their children (n. p.).
8 Jennifer Suchland holds that "while class dynamics are important, my use of the term precarity draws on a feminist political economy that critiques classed, gendered, racialized, and social hierarchies that enable and are produced by economic structures" (17).
9 Suchland explains that "some argued that the disregard for human rights by authoritarian regimes encouraged the idea that women are sexual commodities" (37).
10 According to the World Health Organization, one in five girls and one in thirteen boys are sexually abused before they turn 18 years old. In Argentina, there are potentially two million victims (n. p.).
11 Johanna González and Rocío Maldonado mentioned the participation of 12 female Colombian FARC militants in a photo of the peace talks in Havana in November 2012 (6).
12 For more on this, please see Rocha ("Colombian Children in War Films" 562).
13 Journalist Jineth Bedoya Lima notes the case of four females in the FARC who were forced to have sexual relationships with Canaguaro, who had syphilis (n. p.).

Works Cited

Adams, Ana and Angelique Dwyer. "Cine nacional comprometido con la juventud nicaragüense: entrevista con la directora Florence Jaugey." *Confluencia* vol. 31, no 4, 2014, pp. 171-185.

Anonymous. "El embarazo adolescente es récord en América Latina." *La Capital,* 18 Dec. 2020. https://www.lacapital.com.ar/el-mundo/el-embarazo-adolescente-es-record-america-latina-n2631146.html

---. "La Rioja: una nena de 12 años fue abusada y quedó embarazada." *La Nación*, 13 Oct. 2015. https://www.lanacion.com.ar/seguridad/la-rioja-una-nena-de-12-anos-fue-abusada-y-quedo-embarazada-nid1836114/

Ayuso, María. "Infancias robadas: las trabas que permiten la impunidad en los casos de abuso sexual." *La Nació,* 10 Jun. 2019. https://www.lanacion.com.ar/comunidad/infancias-robadas-las-trabas-permiten-impunidad-casos-nid2255848/

Bareiro, Line. "Los derechos reproductivos y los derechos humanos universales." Ed. Instituto Interamericano de Derechos Humanos. *Derechos Reproductivos Promoción y Defensa*. Servicio Editorial del IIDH, 2003, pp. 119-133.

Bedoya Lima, Jineth. "Así es la dramática vida de las mujeres en las Farc." *El tiempo,* 11 Jun. 2011. https://www.ideaspaz.org/tools/download/54757

Betancourt, Manuel. "The Director and Producer of 'Alias María' on Humanizing Colombia's Child Soldiers." *Remezcla*, 11 Sept. 2016. https://remezcla.com/features/film/alias-maria-interview-colombia-oscar-jose-luis-rugeles-gracia/

Boswell, Parley Ann. *Pregnancy in Literature and Film*. McFarland 2014.

Davis, Emily S. "The Intimacies of Globalization: Bodies and Borders On-Screen." *Camera Obscura* vol. 21, no. 62, 2006, pp. 32-73.

Colombian National Survey of Demography and Health. *Encuesta Nacional de Demografía y Salud.* MinSalud, 2015. Tomo 1. https://www.dhsprogram.com/pubs/pdf/FR334/FR334.pdf

Gómez, Pío, Ramiro Molina and Nina Zamberlin. *Factores relacionados con el embarazo y la maternidad de menores de 15 años en América Latina y el Caribe*. Promsex, 2011.

González, Johanna and Rocío Maldonado. "'Mujeres Guerrilleras' La participación de las mujeres en las FARC y el PCP-Sendero Luminoso: Los casos de Colombia y Perú." *Eolles Identités et Cultures* vol. 7, 2016, pp. 1-29.

González de Dios, Javier, J P Ruiz Lázaro, and C. Martínez González. "Embarazo y parto en el cine (II): historias de embarazos en adolescentes." *Revista de Pediatría Aten Primaria*, vol. 15, 2013, pp. 377-391.

Hanson, Clare. *A Cultural History of Pregnancy: Pregnancy, Medicine and Culture*. Palgrave, 2004.

Hollinger, Karen. *Feminist Film Studies*. Routledge, 2012.

Index Mundi. *Adolescent fertility rate (births per 1,000 women ages 15-19)*. https://www.indexmundi.com/facts/indicators/SP.ADO.TFRT/rankings

Kristeva, Julia. "Stabat Mater." Trans. Arthur Godhammer. *Poetics Today* 6 ½. *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives,* vol. 6, no. 1/2, 1985, pp. 133-152.

MacLeod, Catriona. "Adolescent Pregnancy: A Feminist Issue." *International Handbook of Adolescent Pregnancy.* Andrew L. Cherry and Mary E. Dillon. Springer, 2014, pp. 129-145.

Murcott, Anne. "The Social Construction of Teenage Pregnancy: A Problem in the Ideologies of Childhood and Reproduction." *Sociology of Health and Illness*, vol. 2, no. 1, 1980, pp. 1-23.

Oliver, Kelly. *Knock Me Up, Knock Me Down: Images of Pregnancy in Hollywood*. Columbia U P, 2012.

Pantelides, Alejandra. "Aspectos sociales del embarazo y la fecundidad adolescente en América Latina." *La fecundidad en América Latina: ¿Transición o revolución?* Ed. NU. CEPAL-NU. CEPAL. CELADE. CEPAL, 2004, pp. 167-182.

Rocha, Carolina. "From Girlhood to Adulthood: Colombian Adolescence in *María, llena eres de gracia* and *La sirga." New Visions of Adolescence in Contemporary Latin America Cinema*. Eds. Geoffrey Maguire and Rachel Randall. Palgrave, 2018, pp. 203-223.

---. "Colombian Children in War Films: *Operación E* and *Alias María*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, no. 5, 2019, pp. 553-567.

Sánchez Céspedes, Lina María. "Armed Conflict and Adolescents' Early Transition to Childbearing." *Journal of Development Studies* vol. 54, no. 10, 2018, pp. 1719-1736.

Saona, Margarita. "Migrant Mothers: The Domestication of Latina Images for the Global Market." *Letras Femeninas* vol. 34, no. 1, 2008, pp. 125-145.

Schkolnik, Susana. "La fecundidad en América Latina." *La fecundidad en América Latina: ¿Transición o revolución?* Ed. NU. CEPAL-NU. CEPAL. CELADE. CEPAL, 2004, pp. 33-48.

Schutermandl, Silvia. "From Drug Mule to Miss America: American Exceptionalism and the Commodification of the 'Other' Woman in *Maria Full of Grace*." *The Journal of American Culture* vol. 34, no. 3, 2011, pp. 275-288.

Sidell, Ruth. *Unsung Heroines. Single Mother and the American Dream.* U of California P, 2006.

Smaill, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture. Palgrave, 2010.*

Skar, Stacey Alba. "El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: *Rosario Tijeras* y *María, llena eres de gracia*." *Alpha* vol. 25, 2007, pp. 115-131.

Stevens, Evelyn. "Marianismo and Machismo." *Society* vol. 10, 1973, pp. 57-63.

Suchland, Jennifer. *Economies of Violence: Transnational Feminism, Postsocialism, and the Politics of Sex Trafficking*. Duke U P, 2015.

Thomson, Desson. "María Full of Grace, Indeed." *Washington Post*, 30 Jul. 2004 https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2004/07/30/maria-full-of-grace-indeed/6e25d95b-a797-4119-b0ef-849f36f08701/

UNICEF. *Adolescencia en América Latina y el Caribe. Orientaciones para la formulación de políticas*. Unicef, 2001. https://www.unicef.org/colombia/media/2471/file/Adolescencia%20en%20Am%C3%A9rica%20Latina%20y%20el%20Caribe.pdf

Umansky, Lauri. *Motherhood Reconceived: Feminism and the Legacies of the Sixties*. New York U P, 1996.

Espejos rotos: la representación de las dos Españas en Primera memoria de Ana María Matute

María Sánchez Carbajo[*]
University of Houston

"Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón"
(Antonio Machado *Campos de Castilla*)

El oficio de las escritoras durante la época de mediados de la posguerra en España es casi un arte malabar que debe encontrar el justo equilibrio entre una censura que se va debilitando, pero que aún existe, y la condición de ser mujer en un régimen tan autoritario como patriarcal. En esos años, se da una cierta liberación en la producción intelectual nacional debido a la creciente apertura del país al exterior, la posibilidad de viajar al extranjero y la traducción a varios idiomas de obras esenciales del colectivo de escritores contrarios al régimen franquista.[1] En efecto, algunos autores, y muchas mujeres como Carmen Laforet, Elena Fortún, Carmen Martín Gaite, Gloria Fuertes o Ana María Matute, entre otras, aprovechan el momento para publicar sus obras de cierto contenido social.[2] Como la libertad de expresión aún no es plena, para neutralizar los efectos de la censura, tienen que recurrir a estrategias diversas para reflejar en sus escritos la realidad que se vive en la España de Francisco Franco. En 1959 y bajo estas circunstancias, Ana María Matute publica *Primera Memoria,* ganadora del Premio Nadal de ese año.

En el presente estudio se analiza el uso de determinados mitos y sus arquetipos culturales (el huérfano, el inocente, el mártir o el guerrero) y algunas referencias bíblicas (Jesucristo, Caín y Abel, Dios) como recurso literario para describir la tragedia de un país dividido en *Primera Memoria.*[3] La novela relata la transición de la infancia a la adolescencia de Matia, una niña que pasará el principio de la guerra civil en una isla con unos familiares que la desprecian por la afiliación republicana de su padre; Matia ve reflejada en la isla la fragmentación de España y el odio hacia lo diferente (los "chuetas" o judíos). Finalmente, presenciará la traición de su amigo Manuel por el primo Borja, el favorito de la abuela, hijo de un militar sublevado, y no será capaz

[*] María Sánchez Carbajo is a PhD candidate in Spanish Literature at University of Houston. She has a Bachelor degree in Law (Universidad Autonoma, Madrid, Spain), a Masters in Legal Advice to Companies (Insituto de Empresa, Madrid) and a Master in Hispanic Literature and Linguistics (University of Houston). She is a former practicing lawyer in Spain, her present research focus on women writers during Francisco Franco dictatorship in Spain.

Ámbitos Feministas Volume 11 Spring 2023

de defenderlo. La relación con los suyos y el ambiente de la casa y de la isla son el reflejo de lo que está pasando en la península, al otro lado del Mediterráneo y Matute creará un artificio literario, a través de la rebeldía de Matia, para ir rompiendo uno a uno esos espejos dolorosos con los que el personaje, de niña y después de adulta, no quiere convivir.

Para ello, la autora sigue la tradición literaria del uso de arquetipos, iniciada en tiempos ancestrales para resolver los enigmas de la humanidad (Amador Bench 1), dotando de contenido crítico a su novela y, por otra parte, burlando la falta de libertad de expresión de su momento histórico. De alguna forma, la autora va a rebelarse además contra el contenido de alguno de los arquetipos que utiliza. Para entender el funcionamiento concreto de este mecanismo de la producción artística basado en determinados patrones culturales, es necesario dejar planteadas algunas definiciones y las razones que provocaron el nacimiento de estas figuras clave para el pensamiento universal.

Mito y arquetipo en la literatura

Toda forma de conocimiento está compuesta en primera medida de ciertas unidades elementales, que son las imágenes. Esas imágenes van conformando el saber y se transforman en símbolos con la comunicación: son el primer nivel de la expresión y, a partir de ahí se crean representaciones cercanas a las nociones de identidad individual y colectiva (Amador Bench 3). Estas formas de concebir la identidad llegan a través de los ritos, la tradición y también las costumbres sociales y se van enriqueciendo y modificando a lo largo del tiempo. Cuando los símbolos se dan de forma constante y eficaz y se repiten a lo largo de los siglos, se convierten en símbolos arquetípicos, que funcionan como referentes universales; esto es, siguen siendo válidos a pesar de las distintas circunstancias históricas, geográficas o sociales (Amador Bench 8). A estas formas abiertas, que sirven para referirse a situaciones diversas e inéditas es a lo que llamamos mitos y sus arquetipos.[4] ¿Cómo distinguir entre las dos categorías?

El mito es la forma concreta que se hace la mente humana de la imagen arquetípica, que funciona como una abstracción. El mito de Ulises representa el arquetipo del viajero o, entrando en el mundo de las referencias bíblicas, Caín o Jesucristo son la imagen del arquetipo del guerrero y del mártir, respectivamente. En *The Hero of a Thousand Faces* (1988), Joseph Campbell analiza el mito del héroe como viaje de transformación. Por su parte, los mitos, continúa Julio Amador Bech, hacen que nazcan en la creación artística (artes plásticas, pero también literarias) una serie de diversas construcciones imaginarias (12). Dando un paso más, puede entenderse que en los

relatos literarios el mito se corresponde con la literalidad, se queda en esa primera capa; pero el que ahonda, el que interpreta el contenido de esas letras llega a un plano más conceptual y es donde reside el arquetipo, como la conducta o patrón de comportamiento que se repite.

Especialmente interesante es la distinción de Celso Sánchez Capdequí al hablar del imaginario cultural como continente y como contenido. Aquél se refiere a los mitos, entendidos como las experiencias y saber de la humanidad a través de los tiempos, lo que él denomina "imágenes primordiales" y son fuente de inspiración para la creación colectiva y, por tanto, capaces de generar identidad, como serían Hermes, Homo Faber o Jesús (Sánchez Capdequí 17). El contenido, sin embargo, se identifica con el arquetipo y tiene que ver con una actitud, una forma de colocarse ante el mundo (Sánchez Capdequí 17).

La Biblia ha sido y sigue siendo una fuente de riqueza mítica esencial para la literatura. Se ha llegado a hablar incluso de una "superabundancia" de temas y referencias bíblicas en la literatura occidental (Banús 3). De hecho, el texto bíblico es rico en modelos de conducta y personajes que se van a repetir de forma constante en el imaginario de la creación literaria de nuestros tiempos, siendo fuente principal de recursos intertextuales de divulgación de la cultura occidental (Attala 265). El éxito de la intertextualidad bíblica radica en la universalidad de esos referentes: son conocidos por todos, aunque no se tenga una gran educación. De tal forma que la cultura, y sobre todo la cultura cristiana, ha ido diseñando una serie de claves a través de relatos y personajes para comprender y descodificar muchos de esos símbolos arquetípicos que la constituyen. Cabe citar aquí los ejemplos de Dalila como "mujer fatal" y el gran interés literario que ha suscitado Caín como guerrero, ciertamente más que Abel. El de los hermanos enfrentados por su carácter opuesto es tema común en el prerromanticismo europeo (Banús 5). Esa dualidad material/espiritual, malo/bueno, guerrero/mártir se va a repetir una y otra vez en la literatura.

Como ha quedado dicho, el potencial creativo de los mitos y los arquetipos es dinámico e intercambiable, sigue sirviendo en nuestros días. Por eso, una escritora como Ana María Matute puede, en pleno siglo XX, acudir a esos formatos esenciales y atemporales, que todos van a comprender. *Primera Memoria* viene a ser el hipertexto que busca referencias culturales conocidas para representar algunas de sus ideas principales como la orfandad, el martirio, la traición, la lucha o la cobardía.[5] De hecho, preguntada por la representación de la figura de Cristo en uno de sus cuentos, "El rey de los zennos," Matute lo confirma y añade, a pesar de declararse no especialmente creyente: "queriendo o sin querer, el mismo Manuel de *Primera Memoria* tiene algo

también de él" (Farrington 3). En esa misma entrevista, "Documenta: Interviews with Ana María Matute and Carme Riera," la autora define su novela como la historia de una traición, donde conviven las referencias claras a la guerra civil, los primos, los amigos de la isla o los propios miembros de la familia Taronjí, a quienes todos llaman "chuetas" de una forma despectiva: "el odio entre hermanos, el odio y el amor mezclados," resaltando su uso del arquetipo de Caín y Abel (Matute 5; Farrington 75-89).

Entonces, el recurso a la intertextualidad bíblica, así como el manejo de mitos y arquetipos culturales, permite un desarrollo más libre para la literatura de la época. En la práctica, funciona como un "completely new language encoded with archetypes and symbols that could subliminaly communicate the protest message of this war-scarred generation of artists" (Lee Coffey 3). Desde la primera página de la novela, en el epígrafe inicial, se descubre un cuestionamiento de la moral del gobierno franquista, al que la autora interpela en una potente segunda persona, en referencia a la postura del régimen contra todo lo diferente (Fernández-Babineaux, "La inversión de las imágenes bíblicas 133). Así reza el epígrafe: "a ti el Señor no te ha enviado y, sin embargo, tomando Su nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira" (Jeremías 28-15). Desde la referencia bíblica, Matute critica de una forma indirecta que el régimen militar se adueñe de forma exclusiva de los valores religiosos como propios.

Entrando en el análisis de la novela, se presenta a continuación la estrategia narrativa de Matute en *Primera Memoria* mediante el uso de los arquetipos del inocente y el huérfano en Matia, del guerrero en Borja y doña Práxedes y del mártir en Manuel. Se verá asimismo cómo la autora lucha contra el contenido aparejado a alguno de ellos, como forma de velada subversión de la realidad de la posguerra. En primer lugar, se analizan los arquetipos de la orfandad y la inocencia que representa Matia.

La orfandad y la inocencia. Matia, la familia y la isla como reflejo de la España de la posguerra

El contenido esencial del arquetipo del inocente tiene mucho que ver con la infancia y la debilidad, así como con los sentimientos de desilusión y el miedo a la traición y la pérdida del paraíso que supone la niñez.[7] Además, esa caída del paraíso convierte al inocente en huérfano en la mayoría de los casos, con lo que son dos arquetipos que se encuentran muy unidos en la literatura y los relatos míticos. El huérfano sufre soledad y aislamiento, es víctima de un ser malvado y experimenta indignación e impotencia, al no ser capaz de resolver la circunstancia que no acepta

y lo atormenta.[7] Los santos inocentes o personajes como Oliver Twist, Cenicienta y Blancanieves son ejemplos conocidos de inocentes y huérfanos, respectivamente. La dicotomía maniquea del bien y el mal o el dios y el demonio está muy presente en la obra de Matute. Parte de la doctrina se ha visto en los personajes de Borja y Manuel y la reproducción de dos Cristos en oposición como representación de esa dicotomía (Fernández-Babineaux, "La inversión" 136).

Matute sólo tiene once años cuando los militares franquistas se alzan contra la República en España, en el mes de julio de 1936. Veinte años después de terminada la guerra civil, publica una novela en la que la protagonista narra, ya en la edad adulta, la propia experiencia de la contienda cuando era niña, que es enviada a una isla con su abuela, su primo y una tía, familiares a quienes apenas conoce y quienes no la tratan con cariño. Recién empezada la guerra, en plena transición entre su etapa de niña a mujer, Matia vive la represión en su casa y en la isla, las batallas entre los chicos y los adultos y el odio y las envidias ancestrales de los mayores como un reflejo doloroso de lo que está pasando al otro lado del mar. En ese espacio de soledad e incomunicación, Matia va creciendo y abandonando la etapa de la niñez, a la vez que se cuestiona el mundo injusto que la rodea: "Tristísima imagen aquella -la mía- de ojos asustados que era, tal vez, la imagen misma de la soledad" (Matute 69). Continúa más adelante: "Contra la ausencia de mis padres, tenía yo mi isla" (109). Se trata del arquetipo de la orfandad. La niña, como le ocurre a miles de niños de la posguerra, se ha quedado sin padres, que es tanto como decir que Matute ha querido representar en su novela la negación del derecho a la patria a todo un colectivo, la mitad republicana del país.[8]

Cabe pensar que la escritora ha querido identificar a la niña Matia con esa otra España sin patria, la de los vencidos, que es arrinconada (llevada a una isla) por su familia, alejada de sus seres queridos y excluida de la sociedad. La orfandad y la inocencia son los primeros arquetipos que se presentan en la novela y resulta muy efectivo que la autora centre la vida de la protagonista en esa etapa de conflicto y transición que es la adolescencia. Orfandad e inocencia van muy de la mano en este tipo de literatura. En efecto, señala María Luisa Pérez Bernardo que muchos de los niños retratados en la escritura social de la posguerra son huérfanos, tienen miedo y su existencia es incierta ante la hipocresía social (50). Así, la carencia afectiva va a estar presente en muchas de estas novelas de posguerra.[9]

Matia está aislada emocionalmente, está separada de sus seres queridos y es consciente de las injusticias sociales que la rodean (los niños pobres, las familias de antepasados judíos, la

servidumbre) y sueña con la libertad en pleno ambiente represivo, mientras que su realidad está definida por su impotencia ante las circunstancias, creándose una firme representación de los arquetipos del inocente y del huérfano en el personaje. Por ejemplo, escucha cómo su primo Borja insulta y desprecia a Lauro, su instructor: "¿Y sabes lo que pasa con los monos viejos y pervertidos como tú?" y, ya como adulta (la autora expresa sus pensamientos actuales mediante el paréntesis en el texto) se compadece de él: "(Pobre, pobre mono con sus lamentos nocturnos y su húmeda mirada (…) con su empaquetado odio, arrinconado debajo de la cama como un lío de ropa sucia)" (Matute 28). De hecho, cabe decir que la imagen del Chino Lauro es la del colectivo de personas que viven reprimidas por no poder expresar libremente su sexualidad. Matia descubre sus inclinaciones: "(…) y entonces vi cómo el Chino alargaba su mano y la ponía sobre la pierna de Borja," las que considera, por no entenderlas, "sucias cosas de los hombres y de las mujeres" (165). Su condición de inocente hace que no comprenda y le indigne el mundo que la rodea. Por otro lado, observar a Lauro y el cariño que le dispensa su madre, única persona que parece apreciar a Matia, refuerza su condición de huérfana, al recordarle todo lo que ha perdido.

Desde los primeros capítulos, Matia se presenta como una víctima de la tiranía de su abuela y de su primo, lo que también se corresponde con el arquetipo del huérfano, no solo por la idea de pérdida sino por ser la víctima de un poder malvado. La novela trata de lleno el tema de la exclusión social, al retratar a una niña descolocada que, aunque ante la sociedad parezca privilegiada, sufre la falta de afecto de su abuela. El panorama para la niña es desolador: no tiene noticias de su padre antifranquista, la madre está muerta, la abuela apoya al bando sublevado y es la perfecta guardiana de las tradiciones y los valores de la vieja España. Como señala Marie-Linda Ortega, doña Práxedes es la reina de la casa y, desde su ventana, apoyada en su bastón de mando, controla lo que ocurre dentro y fuera de su residencia. Con actitud despótica, continúa la autora, mira hacia "el declive, la parte de sus tierras que baja hacia el mar" (Matute 104). Coincido con Marie-Linda Ortega en que la abuela representa el alter-ego del caudillo a quien Matute ve todavía en plena forma ("firme como un caballo") y no necesitada de apoyo alguno para su gobierno ("que no le hacía ninguna falta" (104). La descripción de doña Práxedes ocupa nada menos que la primera página de la novela:

> Mi abuela tenía el pelo blanco, en una ola encrespada sobre la frente, que le daba cierto aire colérico. Llevaba casi siempre un bastoncillo de bambú con puño de oro, que no le hacía ninguna falta, porque era firme como un caballo. (…) Después de

> las comidas arrastraba su mecedora hasta la ventana de su gabinete. Y desde allí, (…) escudriñaba las casas blancas del declive, donde habitaban los colonos. (Matute 11)

Parece clara la intención de la escritora de poner de manifiesto la presencia incontestable del caudillo/abuela en la casa, la isla, el país y la novela misma. Es la bruja, la madrastra del cuento que convierte a Matia en víctima de su tiranía.

Como huérfana e inocente, Matia sufre la represión no sólo de su abuela sino también de su primo Borja. La pequeña es marginada por ser una niña; su abuela no le permite entrar en los juegos de los niños. Como recuerda Matute en una entrevista: "es un ser marginado de todo y encima es una niña. Es la soledad misma, la isla por antonomasia" (Farrington 2). Borja y los demás chicos tienen unos privilegios que Matia no tendrá nunca y la abuela favorece a Borja en muchas ocasiones, hasta el punto que la niña se pregunta: "¿siempre he de ser yo la peor?" (Matute 183). No dejándola jugar con los chicos, doña Práxedes reproduce la sociedad patriarcal del régimen franquista (Correa 5), no permitiendo que Matia salga libremente a la calle; la quiere entre las paredes de la casa, una suerte de fortaleza aislada del mundo. De nuevo, el arquetipo construye una imagen que la autora inscribe de forma deliberada en su novela para que el lector imagine la falta de libertades de la España de finales de los años cincuenta. Si doña Práxedes representa la tiranía en la isla durante la guerra, Borja, el favorito, presagia el futuro que le espera a España tres años después. Es Borja quien, al final de la novela, atrapa a Matia en una vida de silencio cómplice que tiene mucho que ver con el exilio interior que van a sufrir tantos españoles al terminar la contienda. Otros autores de la época, como Carmen Laforet en *Nada,* critican tal circunstancia a través de una cierta androginia o subversión de roles en sus novelas, como ha señalado parte de la doctrina (Fernández-Babineaux, "Androginia e inversión" 338).

El arquetipo del huérfano lleva aparejada, además, la imagen de la soledad, asimismo reflejada en *Nada*. Esta idea de incomunicación y de alejamiento de la realidad de Matia queda reforzada por el hecho de que la trama suceda en una de las islas baleares. La pequeña se siente isla y está en una isla, pero España en el momento en que se escribe la novela también lo es: no sigue las corrientes culturales europeas, no tiene una constitución con derechos y deberes fundamentales para todos los españoles y es un país confesional donde la religión y el estado militar priman sobre las libertades individuales. Lauren Schneider no duda en calificar a la isla

como "espacio confinante, de cierta calidad claustrofóbica" (10) como recuerda la misma Matia en las primeras páginas de su relato: "La calma aceitosa de la hipócrita paz de la isla" (Matute 13).

En esa isla, alejada de la guerra y de la península, encontramos los efectos de la guerra en las vidas en miniatura que son Matia y Borja, como señala Anita Lee Coffey (38). En tan pequeña superficie se refleja, como si fuera un espejo, la realidad de la verdadera España en la convivencia de dos adolescentes que representan los polos encontrados que pelean entre sí (Lee Coffey 40). Aunque se inscribe como huérfana, el padre de Matia vive y lucha en el bando republicano. Sin embargo, su incapacidad de siquiera hablar de su padre en un entorno doméstico tan represivo y conservador es lo que la confina a su rol de huérfana y la relación del primo con su abuela y con su padre sirven de contraste. Borja es el preferido de la abuela, doña Práxedes, y está orgulloso de su padre ausente, que pelea en el bando sublevado. Ex carlista, de él dice Borja: "Mi padre es coronel y puede mandar fusilar a quien le parezca" (Matute 62).[10] Como prefiguración de lo que vendrá, el chico representa todos los males de la sociedad burguesa: roba a los demás (va sisando pequeñas cantidades a su abuela), abusa del poder y es violento (frente a Lauro y Manuel) y tiene prejuicios sociales (niños pobres) y culturales (contra los "chuetas," los descendientes de los judíos de la isla).[11] Es un perfecto hipócrita y un materialista, que basa su existencia en el disimulo, el engaño y las apariencias. Matute sigue reforzando la idea del arquetipo mítico de la encarnación del mal y del bien. La narradora lo describe con claridad:

> No sé si Borja odiaba a la abuela, pero sabía fingir muy bien delante de ella. Supongo que desde muy niño alguien le inculcó el disimulo como necesidad. Era dulce y suave en su presencia y conocía muy bien el significado de las palabras "herencia", "dinero", "tierras". (…) Fingía inocencia y pureza, gallardía delante de la abuela, cuando, en verdad (…), era un impío, débil y soberbio pedazo de hombre." (Matute 14)

El muchacho representa el lado oscuro, una suerte de Cristo dictador, siempre dispuesto a pelear en esas luchas de niños, siempre actuando a espaldas de los demás y en propio beneficio. Matute no duda en utilizar el lado más reprobable del arquetipo, para que su crítica social resulte más efectiva. Borja no es un guerrero noble, ni lucha por los demás. Su primera gran conquista será Matia quien, incapaz de superar la impotencia, no defiende a Manuel, acusado falsamente de robo, quien va a representar en la novela el arquetipo del mártir. Con Borja y su comportamiento cobarde e innoble, llega el clímax de la novela, la

traición y el sacrificio mítico de Manuel, el chico de la familia de los llamados "chuetas," que representa en la novela el arquetipo del mártir (la bondad) frente al del guerrero negativo (la maldad). Matute presenta así en su novela la expresión maniquea del bien y el mal.

El mártir y el guerrero: la traición de Borja y el mito cainita de las dos Españas

El del guerrero ha sido históricamente el arquetipo convertido en patrimonio masculino, en una sociedad que une la idea de masculinidad al modelo hegemónico (Gallego Patiño 60). El caso de Borja va más allá de esa masculinidad, ya que representa la conducta de hombres poderosos, embaucadores, amenazantes y que persiguen un objetivo a cualquier precio; al prototipo de guerrero "malo," si seguimos la dicotomía bien/mal, no le importan las consecuencias éticas de sus actos. Valgan de ejemplos Ares, el dios de la guerra o el personaje bíblico de Caín, el hermano fratricida.

El primo de Matia, con la complicidad y el silencio de ésta, ha ido robando a la abuela pequeñas cantidades de dinero que tiene escondidas. Corroído por la envidia, al comprobar que ella y Manuel mantienen una relación de amistad prohibida y también al saber que el chico, a quien él considera inferior por ser pobre y "chueta," es hijo de don Jorge de Son Mayor (y no él mismo, como sería su deseo), lo culpa frente a la abuela y el párroco del robo del dinero. Como señala Marie-Linda Ortega, el título de la última sección del libro, "El gallo blanco," hace referencia al animal que acompaña a Pedro en su triple negación en la Biblia (109). Como una premonición de la traición, del engaño de Borja, la referencia bíblica desde el mismo título convierte a Manuel -Enmanuelle- en el Cristo sacrificado por una persona cercana, parte de ese grupo de chiquillos que juegan a matarse entre ellos o a quemarse los unos a los otros en las hogueras de la Plaza de los judíos: "la plaza donde en otro tiempo quemaban vivos a los judíos" (Matute 107).[12]

Precisamente desde el imaginario de la España medieval, a través de la cita textual de ese libro que los primos leen a escondidas sobre la matanza de judíos, la autora incorpora de nuevo, esta vez de forma explícita, la imagen de los cuerpos fraccionados, que son una vez más el reflejo del país dividido de forma irremediable y que continúa instalado desde tiempos inmemoriales en esa dialéctica de la incomprensión: "cómo prendían el fuego en sus carnes, cómo las llamas lamían sus entrañas, cómo se rasgaba su vientre en dos, de arriba abajo" (Matute 153). Cabe pensar, también, que Matute ha querido inscribir en esas familias tachadas como judías, repudiadas y discriminadas por todos, a la misma España republicana de la

posguerra, que vive como puede en una sociedad que le da la espalda; son mártires en definitiva. Alecciona Borja a la pequeña Matia: "No se debe ayudar a esa gente. Nadie les ayuda. (…) están muy significados, muy mal vistos" (47). Los personajes negativos de la novela (Borja, Doña Práxedes) no aceptan ni entienden la diferencia, la "otredad" y optan por la exclusión y la persecución, tal y como ocurre en la novela de Matute *Solo un pie descalzo,* según indica con acierto Mai Fernández-Lamarque en su estudio sobre la citada novela (122). Como la población judía en 1492, los republicanos van a ser forzados a elegir entre la conversión, el exilio o el martirio, como es el caso del asesinato del padre adoptivo de Manuel por guerreros tan crueles como injustos, reflejo del padre idealizado por Borja. De esta forma, la pluma de Matute instala de lleno al primo en la encarnación maniquea del mal, personaje que pelea y presenta un papel activo, inmoral y beligerante durante la novela.

Es la forma que tiene la autora de referirse a la España que gobierna y a las milicias falangistas, que imponen su norma a base de terror y del abuso de poder.[13] En concreto, será el Caín que entrega a su "hermano" o compañero de juegos, al culpar a Manuel de sus fechorías y conseguir que lo confinen a un reformatorio juvenil. Por otro lado, el hecho de que Jorge de Son Mayor -bien podría representar a Dios en el paraíso en esa reunión de los chicos en casa del anciano- elija a Manuel (y no a Borja) para unir sus manos con las de Matia, recuerda a la predilección de Yahvé por Abel y Matute, conocedora del mito, lo recrea con claridad:

> Y unió nuestras manos. Levanté los ojos y encontré los de Borja, llameando. Sin poder contenerse, se acercó a nosotros y con sus puños intentó separar las manos de Manuel y mías, otra vez entrelazadas. Jorge rechazó brutalmente a Borja. Y, aunque reía, había algo cruel en su mirada. (Matute 190)

El arquetipo del mártir revela un personaje generoso que sufre un castigo o se empeña en un servicio de alta exigencia. Como señala Michaela De Soucy, se corresponde con un liderazgo más tranquilo que carismático y suele soportar la opresión institucional y el sufrimiento físico (101). Junto con los referentes bíblicos de Abel (el traicionado por la envidia de su hermano) y sobre todo de Jesucristo, la figura del mártir encaja en el personaje de Manuel, dispuesto a sacrificarse por los otros. Además, Manuel es hijo de esa especie de dios inalcanzable que habita la isla, don Jorge de Son Mayor a quien algún autor ha puesto en conexión con la tradición literaria de San Jorge (Pao 78). En definitiva, la traición de Borja

representa esa gran "mentira" mencionada en el versículo bíblico del epígrafe que abre paso a la novela. Se ha dicho que en *Primera Memoria* la carga de referencias bíblicas es todavía mayor que en otras de las novelas de Matute y que supone una auténtica filosofía de escritura que llega incluso a actualizar y reescribir las fuentes bíblicas, dado el claro contenido de crítica social de su obra (Jones 422).[14]

De nuevo surge en el texto la imagen velada de las dos Españas enfrentadas y queda inscrita en el conflicto entre los primos, la lucha entre las bandas del pueblo y, en última instancia, la gran traición que comete Borja contra Manuel, llevado por el odio y la envidia, la venganza y la imposibilidad de comunicación entre ellos. Autores como Santos Juliá han estudiado el tema en profundidad. Cabe citar aquí su obra *Historias de las dos Españas* (Santillana, 2004). La novela es una representación magistral de la autora que, convertida de forma temporal en directora de teatro, lleva a la escena en una arena que crece en tensión dramática desde la oscuridad y aislamiento de la casa y la familia de Matia hasta los territorios del declive, las playas de la isla y, más allá del mar, el país mismo que se desangra en una guerra fratricida. Matia irá atacando los reflejos en la isla de esa realidad indeseable que es la España de la dictadura.

Los espejos rotos: la rebeldía de Matia como esperanza del cambio político en España

La niña Matia no se conforma, muestra una cierta rebeldía y no acepta los valores que su familia (la sociedad misma) le imponen. Se diría que Matute lucha contra el contenido de los arquetipos aparejados a Matia. La niña deja de ser inocente, al verse atropellada por la realidad de la España ultraconservadora que no acepta ni apoya a los bondadosos. Por eso es esencial la recuperación de esa voz infantil que la autora quiere dotar de poder para destruir los valores esenciales de la España que está en el gobierno. Tampoco Matute encaja con agrado en el entorno y clase que le ha tocado vivir, una familia burguesa de derechas: "Yo era una niña rebelde y había cosas que no me gustaban. Había una rebeldía interior que se manifestaba contra todo este mundo" (Farrington 4). Pudo en efecto representar en sus obras de ficción la tremenda realidad de la exclusión social durante la posguerra. Tanto en sus novelas como en sus cuentos, la autora retrata con crudeza las desventuras de los colectivos marginados por una sociedad injusta, como son las mujeres, los niños, los viejos o los desposeídos. Así es cómo poco a poco Matute va desarrollando su mejor escritura social: "Yo siempre digo, y lo reafirmo, que escribir es una forma de protesta" (4). Por eso nacen de su pluma más conscientes personajes como Matia, para poner de manifiesto

esa indignación con respecto al mundo que la rodea, para intentar superar la pasividad del rol del huérfano y del inocente y dotarlo de una cierta agencia.

Siendo una mujer madura quien narra los recuerdos de su niñez, Matute consigue dar voz al género femenino, marginado en la España de la posguerra, convirtiéndose la narrativa en auténtica herramienta de poder. Esa reflexión de la mujer que ya es Matia, queda incorporada en los abundantes paréntesis que se mezclan con los párrafos de la vida en la isla. Coincido con Valeria Correa cuando afirma que la mujer escritora reta doblemente al patriarcado: por ser mujer y por adentrarse en un espacio reservado a los hombres (11). A ello alude la escritora en la entrevista con Farrington al recordar los comienzos difíciles de su carrera: "el espacio literario ahora yo ya no tengo que buscarlo, pero al principio, cuando empezaba sí; a la mujer le costaba más" (Farrington 1). A lo que cabe unir el gran obstáculo de la censura: "Eramos unos jóvenes con mucho entusiasmo, con mucha ilusión, pero con las manos atadas" (Farrington 2). Entonces, Matute lucha contra una doble barrera, la falta de libertades y el hecho de ser mujer escritora. Para ello, utiliza el arquetipo de la inocente y la huérfana y crea el personaje de una niña que no acepta la imposición de una vida aislada, sin cariño y repleta de reglas incomprensibles. Así, Matia adopta una posición desafiante y no acepta el trato desigual con respecto a su primo o la prohibición de determinados juegos. La niña se resiste a cumplir el rol femenino tradicional, la han expulsado del colegio, no se preocupa por su aspecto físico (la ropa, el peinado): "Miré en el espejo mis hombros delgados, tostados por el sol donde resaltaban los tirantes blancos y los mechones de pelo, escapándose de las trenzas mal anudadas" (Matute 122).

Con su aspecto descuidado, contradice el concepto de belleza que su abuela pretende incorporar en su imaginario de identidad. La belleza, según doña Práxedes, es "lo único que sirve a una mujer si no tiene dinero" (133). Ser *poco femenina* es su forma de luchar contra las normas impuestas, contra la intransigencia y la amargura de su abuela, contra el aburrimiento, la hipocresía y la falta de ambiciones de su tía Emilia. Una clara crítica al concepto de mujer prototipo en la España de la posguerra.

Los intentos de libertad de Matia van surgiendo en la novela con timidez: el asomarse a la ventana, los paseos por la huerta y la playa y el uso de la *Leontina,* la embarcación prohibida. Y son posibles porque la guerra ha empezado a descolocarlo todo: "se trastocaban las horas, se rompían costumbres largo tiempo respetadas" (19). Importa aquí la mención que hace Matia de la puerta del huerto: "siempre abierta (al contrario que en nuestra casa, donde todo permanecía

obstinadamente cerrado, como oculto, como guardando celosamente la sombra)" (131). Eso explica que se acerque a Manuel, porque es como abrir otra de esas puertas prohibidas: "aquel pobre muchacho, un chueta de la clase más baja del pueblo, con un padre asesinado y una madre de fama dudosa" (132). Esa amistad dinamita los horizontes sociales, al criticar Matia la muerte cruel del padre de Manuel (a quien los del pueblo han despeñado en la playa) y despreciar a todo ese bando que domina en la isla. Por eso, ya con cierta agencia, no duda en decir a Manuel: "Me parece muy mal lo que os han hecho, lo que están haciendo en este pueblo, y todos los que viven en él, cobardes y asquerosos… Asquerosos hasta vomitar. Les odio. ¡Odio a todo el mundo de aquí, de la isla entera menos a ti!" (137). Y ella misma percibe que algo ha cambiado, que ya no aguanta más: "Me pareció que una delgada corteza se rompía, con todo lo que me obligaban a sofocar, Borja con sus burlas, la abuela con sus rígidas costumbres y su pereza y despreocupación de nosotros y tía Emilia con su inutilidad pegajosa" (128). Se trata de un momento clave en la novela: la ruptura de los espejos que diseña Matute en la obra con tanta delicadeza como pericia. Incluso el reflejo del sol sobre su pelo, le hace ver a la chiquilla un brillo rojizo que la identifica como "chueta" (173) y Borja no duda en separarla de su lado, al referirse a su amistad con Manuel: "tú ya no eres de los nuestros" (206), instalando con crueldad a la niña en ese territorio fangoso de "la otredad," de lo diferente.[15]

Ese despertar a la realidad y el posicionamiento subversivo de Matia coincide con el abandono de su niñez cerca de Manuel, su amigo prohibido: "con su mano, con mi infancia que se perdía" (137). Matia abandona la inocencia. Matute narra la confusión sobre su cuerpo: "que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera una mujer" (140) y la identifica con el conflicto que vive frente a sus amigos, al sentirse parte de los dos bandos a la vez y querer a Manuel, pero también a su primo Borja, como reflexiona la narradora adulta: "(Yo sí, pobre amigo mío, yo sí te entendía y sentía piedad") (190). El llamado "rito de iniciación de Matia" (Lee Coffey 58) dibuja un escenario de tensión y conflicto, en el que los aspectos sicológicos de los personajes son esenciales como en otras novelas de la autora (51). Por otro lado, dota al personaje principal de textura e interés, por ser a veces contradictorio y titubeante.

En este punto, es importante resaltar la época en que está escrita *Primera Memoria,* el comienzo de la década de los sesenta, en que en Europa y América se respiran aires de liberación de la mujer y de las costumbres sociales más rígidas. España, ya nos lo recuerda Matute, es un caso aparte. Es una isla, lleva sus propios ritmos. Pero es inevitable que una cierta relajación en

las formas vaya tiñendo los textos literarios del momento y es cuando la narradora, la mujer Matia y la propia Ana María Matute, se disponen a reflexionar, a reaccionar, frente a lo sucedido durante su infancia. Es tanto como decir que muchos españoles que no han salido al exilio se cuestionan en ese momento hasta qué punto seguir aceptando el *statu quo* o, de una vez por todas, atacarlo desde la literatura, la canción, el cine o las artes plásticas, por ejemplo.[16] Así, las abundantes introspecciones de la narradora adulta que figuran entre paréntesis nos hacen pensar en una reacción, un nuevo comienzo veinte años después del horror; nos hacen pensar en una expiación del comportamiento pasivo de tantos españoles que tuvieron miedo o no supieron reaccionar. Es como si la Matia adulta se uniera en el ejercicio de ruptura de esquemas (de espejos) que inició la joven en su infancia cuando, como muchos españoles, no se atreve a reaccionar sin sufrir las consecuencias de una ley implacable de injusticia y terror. En efecto, Matia en su niñez es impotente y no es capaz de luchar contra Borja, la encarnación de los vencedores. Por eso, al escribir en la edad adulta, como hace la propia Matute, recuerda y denuncia los hechos desde su pluma activista y rompe los espejos de la España franquista que se reflejan en la isla de Matia. Matute dibuja así la promesa de una España libre y moderna, como hace ese gallo blanco de la isla que, a lo lejos, "clamaba, quizá -qué se yo- por alguna misteriosa causa perdida" (Matute 234).

En suma, entre esas peleas de niños y los recuerdos del trauma de la guerra, la escritora logra definir un entramado de personajes y escenarios para dibujar, de forma difuminada, como quien presenta solo el esbozo de lo que será su cuadro, la tremenda realidad de la España de la posguerra. Como quien descifra una adivinanza, el lector de *Primera Memoria* debe ir levantando las capas que, con cuidado y una a una, ha ido colocando la escritora paso a paso, capítulo a capítulo en las páginas de *Primera Memoria.*

Conclusión

Matute consigue reflejar en *Primera Memoria* el lado más reprochable de la España de la posguerra y para ello se sirve de figuras míticas y arquetípicas que consiguen vencer la falta de libertad de expresión del momento de su publicación. Además, acaba con la sordina de las voces infantiles y femeninas, por un lado y clama por la posibilidad del cambio, la existencia de una España democrática en un futuro cercano. Por otro lado, lucha contra el contenido de determinados arquetipos al vencer la inocencia de Matia y presentar el lado más oscuro de la figura del guerrero en Borja y doña Práxedes, creando un ataque que, si bien sigue velado con el uso de las formas míticas, resulta más incisivo en su crítica de la España de la posguerra.

Matute, que murió en 2014 a los ochenta y nueve años de edad, pudo conocer el cambio en el país que optó, como tantos otros españoles, por no abandonar. Vivió la legalización del Partido Comunista, la Constitución de 1978, la Ley del Divorcio, la reforma fiscal, la legalización del matrimonio homosexual y tantos otros logros con los que soñaría en su juventud. Queda demostrado que la literatura social, el arte comprometido, no solo son necesarios sino que, además, acaban siendo efectivos y se convierten en motores de la sociedad. Quizá aquella causa por la que cantaba el gallo de la isla de Matia no fuera tan "perdida" como pareció en su momento.

Notas

1 La traducción de obras como *Tiempo de silencio* (Luis Martín Santos, 1962), *Señas de identidad* (Juan Goytisolo, 1966) o *Volverás a región* (Juan Benet, 1967) exportaron fuera de España la imagen de un país conservador, inmovilista y anclado a las costumbres a través del retrato fiel de la realidad social.

2 Muchas de estas mujeres habían conseguido ya un reconocimiento en las letras españolas: Premio Nadal de 1944 (*Nada,* Carmen Laforet), 1950 (*Viento del norte,* Elena Quiroga), 1958 (*Entre visillos,* Carmen Martín Gaite) o 1959 (*Primera Memoria,* Ana María Matute) y del Premio Nacional de Literatura de 1956 (*La mujer nueva,* Carmen Laforet) y 1959 (*Los hijos Muertos,* Ana María Matute), sirvan como ejemplos.

3 *Primera Memoria* es la primera entrega de la trilogía de *Los Mercaderes,* seguida de *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969). Otras novelas de contenido social son *Los hijos Muertos* (1958) y *Olvidado rey gudú* (1996). "Pecado de omisión," "El árbol de oro" o "Historias de la Artámila," los tres de 1961, son ejemplos de cuentos de contenido social.

4 Debemos la introducción del estudio de los mitos y sus arquetipos al siquiatra y sicoanalista suizo Karl Jung. Sus obras principales sobre el tema fueron *Arquetipos y el inconsciente colectivo* (1934) y, publicada de forma póstuma, *El hombre y sus símbolos* (1964).

5 El hipotexto, en este caso la Biblia, es un texto que se puede identificar como la fuente principal de significado de un segundo texto, que es el hipertexto. Cabe citar aquí la referencia de Matute a la Cenicienta en su obra infantil *Solo un pie descalzo* (1983), como ha estudiado Maia Fernández-Lamarque (122).

6 Elena Díaz Rivas estudia a fondo el contenido de los arquetipos del huérfano y el inocente en su investigación sobre el dios egipcio Horus.

7 Es muy común la figura de la madrastra malvada en los cuentos de hadas, que hace imposible la vida de sus hijastros (Fernández-Lamarque "Chapter 1")

8 La institución "Auxilio Social" se creó en 1936 para acoger y "reeducar" a los huérfanos de la guerra, los hijos de padres y madres del bando republicano. Los orfanatos fueron auténticos campos de concentración para niños y no se clausuraron hasta 1976.

9 Cabe citar aquí *Entre visillos* (Carmen Martín Gaite, 1957) o *Los hijos muertos* (Ana María Matute, 1959), entre otros ejemplos.

10 Las guerras carlistas fueron una serie de guerras civiles que se dieron en el siglo XIX y que enfrentaban a los absolutistas, partidarios de la monarquía conservadora y a los liberales, más afrancesados y que apoyaron a Isabel II. Carlismo es sinónimo de conservador

11"Los chuetas" es como la cultura popular ha llamado a los descendientes de los judíos conversos de las Islas Baleares.

12 La "Plaza de los judíos" en la isla de la novela recuerda a las plazas de las ciudades de la España medieval en que se quemaban vivos a los conversos que continuaban con las prácticas judaizantes. Las hogueras de la plaza de *Primera Memoria* han sido analizadas en profundidad por Belén Holgado Cristeto (95-114).
13 De base fascista, la Falange Española la fundó José Antonio Primo de Rivera en 1933 y sirvió de base política para el bando nacional (franquista) durante la Guerra Civil española (1936-1939).
14 Margaret Jones estudia a fondo las constantes referencias bíblicas en la obra de Matute y cita para ello *Los Abel* (1948), *Fiesta al Noroeste* (1942), *En esta tierra* (1955), *Los hijos muertos* (1958) y la continuación de *Primera memoria, Los soldados de la noche* (1964).
15 De forma despectiva y estereotipada, tradicionalmente se ha identificado a los judíos con los pelirrojos. En cuanto a la otredad, cabe identificar a Matia con María Magdalena, en la línea de estudio de Fernández-Babineaux en "La inversión de las imágenes bíblicas" (133-142).
16 En los sesenta aparece la obra de cantantes nacionalistas catalanes (Raimón, Lluis Llach, Serrat) y vascos (Benito Letxundi, Gorka Knör), cineastas (Buñuel, Berlanga, Bardem) y artistas plásticos (Eduardo Chillida, el último Picasso) que claman a gritos por la libertad y en contra de las diferencias sociales.

Obras citadas

Amador Bech, Julio. "Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual." *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, vol. 44, no. 176, 1999, pp. 61-99.

Arnscheidt, Gero y Pere JoanTous. *Una de las Dos Españas. Representaciones de un Conflicto Identitario en la Historia y en las Literaturas Hispánicas.* Iberoamericana, 2007.

Attala, Daniel y Geneviève Fabry. *La Biblia en la Literatura Hispanoamericana.* Editorial Totta, Madrid, 2016.

Banús, Enrique. *La fuerza de la Biblia en la literatura*. Servicio de Publicaciones de la U de Navarra, 2005.

Campbell, Joseph. *The Power of Myth.* Anchor, 1988.

Correa, Valeria. "*Primera Memoria*: Luchas de Poder en una Historia de Desarrollo." *Gaceta Hispánica de Madrid,* s. d., pp. 1-13.

Desoucey, Michaela, Jo-Ellen Pozner, Corey Fields, Kerry Dobransky, and Gary Alan Fine. "Memory and Sacrifice: An Embodied Theory of Martyrdom." *Cultural Sociology*, vol. 2, no. 1, March 2008, pp. 99-121.

Díaz Rivas, Helena. "Horus, el huérfano." *Trabajos de Egiptología*, no. 5-1, 2009, pp. 183-190.

Farrington, Pat. "Documenta: Interviews with Ana María Matute and Carme Riera." *Journal of Iberian and Latin American Studies,* vol. 6, no. 1, 2000, pp. 75-89.

Fernández-Babineaux, María. "Androginia e inversión de papeles como crítica social en *Nada*." *Letras peninsulares,* vol. 21, no. 2-3, 2008-2009, pp. 331-343.

---. "La inversión de las imágenes bíblicas en *Primera memoria*." *Romance Notes*, vol. 49, no. 2, 2009, pp. 133-142.

Fernández-Lamarque, Maia. *Cinderella in Spain: Variations of the Story as Socio-Ethical Texts*. Edinburgh U P, 2022.

Gallego Patiño, Ana María. "El arquetipo del guerrero como factor determinante para la creación de la masculinidad hegemónica". *Revista Indisciplinas*, vol. 4, no. 7, 2018, pp. 59-78.

Holgado Cristeto, Belén. "Los chuetas en tres novelas españolas: *Los Muertos Mandan* (Vicente Blasco Ibáñez)*, Primera Memoria* (Ana María Matute) y *Dins el darrer blau* (Carme Riera)." *MEAH, Sección Hebreo,* vol. 69, 2020, pp. 95-114.

Jones, Margaret W. "Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute." *Hispania,* vol. 51, no. 3, September 1968, pp. 416-423.

Jung, Karl. *Arquetipos y el inconsciente colectivo.* Paidós, Barcelona, 2009.

---. *El hombre y sus símbolos.* Barcelona, Paidós, 1995.

Kidd, Mary Anna. "Archetypes, Stereotypes and Media Representation in a Multi-cultural Society." *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, vol. 236, 2016, pp. 25-28.

Lee Coffey, Anita. *Six Archetypes in Selected Novels of Ana María Matute.* Texas Tech U. Tesis doctoral.

Leggot, Sarah y Ross Wood. *Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel.* Bucknell U P, 2014.

Matute, Ana María. *Primera Memoria.* Editorial Planeta, 2019.

Ortega, Marie-Linda. "Inscripciones de 'las Dos Españas' en *Primera Memoria* de Ana María Matute: la unidad de nunca jamás." Eds. Gero Arnscheidt y Pere JoanTous. *Una de las dos Españas. Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas.* Iberoamericana, 2007, pp. 103-112.

Pao, Maria T. "Why George? Hagiographic Elements in Matute's *Primera memoria*." *Neophilologus,* vol. 98, no. 1, 2013, pp. 77-94.

Pérez Bernardo, María Luisa. "Infancias desgraciadas en *Primera Memoria* de Ana María Matute." *Verva hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Ljubjana,* no. 18, 2010, pp. 47-57.

Sánchez Capdequí, Celso. "El imaginario cultural como instrumento de análisis social." *Política y sociedad*, vol. 24, 1997, pp. 151-163.

Schneider, Lauren. "La memoria inexorable: *Nada* de Carmen Laforet y *Primera memoria* de Ana María Matute leídas como narrativas de trauma de la posguerra española." *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, vol. 1, artículo 4, 2011, pp. 1-22.

La identidad lesbiana en dos novelas de Elena Garvi: *Vesania* (2019) y *Aquiescencia* (2020)

Laura Brescané Nicolás[*]
University of North Carolina

Elena García Vicente, conocida como Elena Garvi, es una escritora española nacida en Murcia en 1989. Esta joven escritora es una apasionada del arte en todas sus formas, especialmente del cine y de la literatura. Con siete libros autopublicados en papel y un octavo que ha visto la luz a través de una editorial, Garvi es una de las nuevas autoras españolas que está encontrando un público fiel en redes sociales y plataformas de *fanfiction* que no duda en querer tener acceso también al contenido creado que no es gratuito.

Los inicios de Garvi como escritora se encuentran en un tipo de literatura que lleva décadas existiendo, pero que pasa desapercibida para las personas que no están dentro de una comunidad de fans. El *fanfiction* es la respuesta de los fans a un producto, ya sea audiovisual, literario o musical. Se considera "the literature of the subordinate, because most fanfic authors are women responding to media products that, for the most part, are characterized by an underrepresentation of women" (Hellekson y Busse, 1007). Los autores de *fanfiction* reescriben escenas con un final más acorde a sus expectativas, crean historias de sus personajes favoritos que van más allá del texto original y plasman por escrito universos alternativos para famosos a los que idolatran. Según Hellekson y Busse, *Star Trek* es lo que dio pie a lo que hoy entendemos como *fanfiction*. Hellekson y Busse destacan el blog LiveJournal.com y FanFiction.net: "the largest multifandom archive, was founded in 1998; today, it contains literally hundreds of thousands of stories, with more than 200,000 of them from *Harry Potter* alone" (825). En los más de quince años desde la publicación del libro de Hellekson y Busse, ambas plataformas han perdido parte de su popularidad a nivel internacional. Para comentar, hacer *roleplay*, o compartir textos más cortos, se utilizan otras páginas, como por ejemplo *Tumblr*. Aunque FanFiction.net continúa siendo utilizado, el archivo más popular de *fanfiction* para los más adeptos es *Archive of Our Own* (Ao3). Ambas páginas recogen miles de textos con un resumen previo y una serie de etiquetas que informan de las

[*] Laura Brescané Nicolás is a third year PhD student in the Romance Studies Department at UNC. She is studying the contemporary queer literature written by women in Spain. She did her MA in West Virginia University and while she was studying there, she presented in the Far West Popular Culture Association conference *Appropriating Art: When the Fan Becomes the Author*, a paper about how fanfiction writers and everything surrounding them are changing the narrative in literature. She completed the rest of her education in Spain, where she grew up. She is interested in the new queer women voices that we can find in Spain and how they are shaping the new generation.

relaciones románticas y los personajes y temas que aparecen en la historia, además de permitir a los fans comentar cada capítulo publicado.

Elena Garvi se dio a conocer entre los lectores interesados en historias con protagonistas lesbianas a través de la plataforma *Wattpad* con *fanfiction* de series de televisión y programas como *Operación Triunfo*. Esta plataforma es la más usada para este tipo de literatura en español y es conocida por la mayoría de los lectores que no están satisfechos con tan solo las publicaciones ordinarias de editoriales. Similar a FanFiction.net y a Ao3, *Wattpad* es una página de internet en la que los usuarios pueden compartir y comentar *fanfiction* de forma gratuita y clasificarlo mediante etiquetas temáticas que dan información sobre las parejas y el contenido del texto antes de leerlo. Esta fue una herramienta indispensable para poder dar el salto a la publicación en papel. Garvi publicó el principio de sus primeros libros originales aquí para que sus lectores habituales conocieran la existencia de estos y pudiesen comprarlos para leer la conclusión de las historias. Con más de cuatro mil seiscientos lectores del extracto de su segundo libro, Elena Garvi cambió su estatus de escritora de *fanfiction* a, simplemente, escritora.

A pesar de que el mundo del *fanfiction* es extenso en cuanto a variedad de temática, la motivación de Elena Garvi se vio generada por un problema de representación LGBT+ a nivel internacional. La falta de contenido audiovisual en la industria y el tratamiento que estos pocos personajes reciben ha desarrollado muchos dilemas. En 2016, la muerte del personaje de Lexa en *The 100* propulsó el movimiento "LGBT Fans Deserve Better" (Guerrero-Pico 318), que no parece haber tenido tanto éxito como se ansiaba, ya que en 2020 las elecciones estadounidenses se vieron opacadas en las redes sociales por la muerte de uno de los personajes principales de *Supernatural* tras declararse a su mejor amigo, confirmando así por primera vez su sexualidad. En este contexto no es de extrañar que haya habido una proliferación de *fanfiction* que satisface los anhelos de los fans que no se ven adecuadamente representados en la pantalla.

No obstante, esto no es una corriente reciente. El *fanfiction* sobre *Xena: la princesa guerrera* es un ejemplo de la necesidad de representación sáfica a finales de los años noventa. Este fenómeno fue internacional, incluyendo a España, y el contenido "has helped [the fans] to gain the courage and empowerment to discover themselves. The support from other lesbians online has enabled them to enhance their lesbian identities" (Hanmer 2). *Xena* es un ejemplo de una motivación que tienen muchos autores de *fanfiction*, como Garvi, para escribir. Especialmente en la época de esta serie, estos textos ayudaban a normalizar la orientación sexual de muchas de las

fans. Hanmer explica que "this practice sustains and strengthen the fans' developing online lesbian identities within the lesbian community while suggesting a 'normalising' of the lesbian experience in a positive and empowering way for many pre-lesbian fans" (4). Sin embargo, es esta misma razón la que dificulta que estos textos y autores específicos de *fanfiction* con protagonistas sáficas disfruten de popularidad más allá de sus comunidades de fans.

El reconocimiento nacional en España no es fácil para los nuevos escritores, especialmente si son jóvenes y mujeres. Asimismo, de manera similar a cualquier otro tipo de minoría, una literatura con protagonistas lesbianas no tiene un público en España igual de amplio que lo tiene la literatura con protagonistas heterosexuales. Un factor para la falta de reconocimiento que tiene Elena Garvi podría ser su origen en el *fanfiction*, pero esto no debería ser un impedimento desde que *50 sombras de Grey* fue un éxito en el país a pesar de ser originalmente un *fanfiction* de *Crepúsculo*. Otro ejemplo relativamente reciente, pero en este caso dirigido al público joven, es Anna Todd. Esta norteamericana publicó en *Wattpad* una historia inspirada en un integrante de *One Direction* y firmó un contrato de seis libros para *After*, que ha sido adaptada al cine por *Netflix*, con sus subsecuentes secuelas. Ambas series de novelas publicadas por mujeres anteriormente no conocidas giran en torno a una pareja heterosexual. En España, los productos que más atraen a los fans son *Harry Potter* y *Marvel* (Ríos Izquierdo 43), que incluyen una amplia variedad de emparejamientos. En lo que se refiere a temática nacional, las fans sáficas se suelen centrar en cantantes, programas y series de televisión, y el mundo del deporte.

Elena Garvi ofrece una amplia variedad temática con un denominador común que es el contenido sáfico. A pesar de que en las últimas décadas ha aumentado la cantidad de obras que relatan historias de mujeres lesbianas y bisexuales, la falta de representación en la literatura española (Torres y Pertusa, 2) se puede observar en la alta demanda de *fanfiction*. Los lectores quieren verse representados en todos los géneros literarios, como expresa Lynn Cockett, los personajes que nos reconfortan son los que se asemejan a nosotros mismos (32), y las obras de Garvi brindan esta posibilidad. Sus libros no están confinados a una "temática LGBT+," sino que exploran diversas temáticas a través de personajes LGBT+. Esta representación orgánica es algo que se ha estado pidiendo por parte de lectores que se refugian en opciones gratuitas que sí complacen sus deseos, pero que no por ello dejarían de consumir textos publicados de manera tradicional si estos se acogen a sus necesidades. No obstante, para ello se necesita una mayor

promoción de autoras como Elena Garvi, puesto que el mundo del *fanfiction* no tiene fronteras y es complicado llegar a todos los posibles lectores.

Elena García Vicente nació y creció en Murcia, una ciudad en el sudeste de España, en 1989. Explicó (Garvi) que el apellido con el que firma, Garvi, proviene de la unión de las dos primeras sílabas de sus dos apellidos. Tanto ella como su hermana crecieron rodeadas de clásicos cinematográficos gracias al trabajo de su padre como proyeccionista. Esto le hizo apreciar el mundo cultural y artístico desde pequeña, lo que tuvo como consecuencia su carrera en Historia del Arte en la Universidad de Murcia. Tras esta licenciatura decidió ampliar sus estudios en Barcelona con un máster centrado en arte contemporáneo y la teoría y la historia del cine. En la ciudad Condal fue también donde Elena Garvi comenzó a formarse en guion de cine y de series de televisión. Sin embargo, la mayoría de las oportunidades en este campo se encuentran en la capital española, por lo que Garvi se mudó a Madrid con una beca para la Universidad Carlos III para cursar el Máster de Gestión de la Industria Cinematográfica. A día de hoy, Garvi ha trabajado en la organización y coordinación de diversos eventos culturales para la Comunidad de Madrid, el Círculo de Bellas Artes y la Academia de Cine. La escritora afirmó que su intención es continuar trabajando en este campo para poder contribuir a la visibilidad de la cultura en España a través de la producción y la gestión.

La necesidad que tiene Elena Garvi de escribir no es algo nuevo para ella. Ya cuando era pequeña escribía relatos e historias que no compartía con nadie más. En Barcelona, sin embargo, cambió esta costumbre y decidió compartir sus palabras con el mundo a través del *fanfiction* en *Wattpad*. Al igual que muchos otros autores de este género, Garvi se vio motivada por el deseo de darle vida a unos personajes de serie de televisión que fuese más merecida de la que le daban originalmente. No obstante, al poco tiempo encontró que su creatividad estaba limitada por unas reglas implícitas para estos personajes que habían sido creados por otra persona. Su anhelo por una creatividad sin límites tuvo como consecuencia natural la escritura de libros originales.

Ante la pregunta de por qué escribe protagonistas lesbianas, Garvi respondió "soy mujer y lesbiana, creo que por eso la temática LGTB va implícita en lo que hago." La escritora se considera capaz de escribir cualquier tipo de protagonista, pero, por ahora, prefiere contribuir a una representación que opina que es necesaria. La representación lésbica en la literatura española no es inexistente, pero no le falta razón a Garvi en su opinión. La sociedad española salió hace algo más de cuarenta años de una dictadura en la que la comunidad LGBT+ no tenía cabida. Aunque la

última década de la dictadura española se caracterizó por una mayor apertura al exterior y más libertad social, las personas LGBT+ no pudieron beneficiarse de ello. La sospecha de homosexualidad continuó teniendo como consecuencia el ser detenido y separado del resto de la población heterosexual (DiFrancesco 181). Ya muerto el dictador, como resalta Sibbald (215), no fue hasta 1979 que dejaron de ser perseguidos por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS 77/1978, de 11 de enero de 1979). Esta ley hacía ilegal su existencia, por lo que la literatura con temática LGBT+ que se podía encontrar en el país en esa época era limitada y con un lenguaje secreto para no ser censurada (Harrison 4). A pesar de que la ley los acompañase poco a poco, la tolerancia con esta comunidad no es un camino fácil para una sociedad católica heredera de las estrictas reglas de género del franquismo (Pérez-Sánchez 439).

Desde el comienzo de la democracia ha habido diversas escritoras de obras con lesbianas como personajes principales, por ejemplo, Carme Riera o Esther Tusquets (Pérez-Sánchez 453) que han podido escribir gracias a "la aparición de nuevas editoriales dedicadas a la publicación de literatura con temática homosexual" (Martín 197); no obstante, estas obras no aparecen en el canon español de la literatura que se enseña en la mayoría de los colegios e institutos del país. Históricamente, la escritura lésbica ha sufrido una "doble discriminación social: por ser mujeres y lesbianas" (Corbalán 161). La mayoría de los niños son introducidos al mundo de la lectura en la escuela y a través de las bibliotecas locales y esta falta de inclusión les resta una gran visibilidad a estas obras. A pesar de esto, con la entrada del siglo XXI en España, leyes como la del matrimonio entre personas del mismo género o la de memoria histórica han intentado contrarrestar la desigualdad que han sufrido los homosexuales en este país (Ochoa 87) y el número de las escritoras de obras con personajes pertenecientes a la comunidad LGBT+ se ha visto incrementado. Isabel Franc intentó, por ejemplo, ganarse un espacio dentro de la novela criminal femenina con su detective sáfica (es decir, mujer que se siente atraída por mujeres) Emma García (Pertusa 189), pero todavía queda mucho camino para que la población española la reconozca. Aunque no todas las editoriales apuestan por estas obras todavía, razón por la cual Elena Garvi decidió que el camino de la auto publicación era más sencillo, la situación ha mejorado dentro de la literatura española y este tipo de contenido se ha vuelto más accesible al público medio.

El comienzo de la vida adulta de Elena Garvi se ve marcado por la crisis económica de 2008, recién cumplida la mayoría de edad. No obstante, su adolescencia es simultánea a la legalización del matrimonio entre personas del mismo género en 2005 y la nueva "inclusión de

personajes lésbicos en las series de televisión españolas" (Platero 103) como Bea en *Aquí no hay quien viva* o Esther y Maca en *Hospital Central*. Sin embargo, al igual que se ha explicado antes, el tratamiento de estos personajes no es siempre el adecuado. Durante esta década también es famosa en España la muerte de Silvia el día de su boda por ser una de las muertes más crueles en *Los hombres de Paco*. Aunque el país ha conseguido grandes mejoras en este aspecto a lo largo de la democracia, el siglo XXI no ha borrado totalmente la intolerancia hacia esta comunidad y la existencia y libre expresión de las personas LGBT+ en la calle y en la cultura no está todavía tan normalizada como debería, ya que la representación también puede llevar a crear modelos de comportamiento exclusivistas (Frohlich 123).

Los libros de Elena Garvi contribuyen a normalizar esta comunidad en España. La ficción como la suya ayuda a los lectores a afrontar la vida y les da fuerza al confirmar que no están solos (Campbell 392). Todos sus libros publicados tienen protagonistas lesbianas pero cada uno de ellos tiene una temática diferente. De esta manera, la autora ayuda a normalizar en la literatura la existencia de personajes no heterosexuales sin que necesariamente todo su arco se base en su sexualidad. Si hay algo que los une a todos es la introspección y el liderazgo de sus personajes. Las protagonistas que narran sus historias siempre sufren una evolución de su perspectiva de la vida por culpa de las personas que las rodean o por los sucesos a su alrededor. Son personajes complejos cuya forma de entender el mundo queda plasmada capítulo a capítulo, ya sea a través de diálogos con otros personajes o de las reflexiones del narrador interno.

Esto se ve reflejado en su primera publicación en papel. *25.200 Segundos* es una historia corta que no llega a las cien páginas sobre dos mujeres desconocidas encerradas en un ascensor que se ven forzadas a conocerse y ver la vida desde otro punto de vista. La siguiente obra de Elena Garvi sí se ajusta más a la noción que tenemos de libro con sus trescientas páginas. *Todos los monstruos que encontré en tu jardín* es su libro en el que la sexualidad tiene más importancia. Alex es una adolescente que conoce a Eglan, que no puede abandonar su casa por orden judicial y esta la ayuda a aprender a no juzgar de primeras. Juntas se enfrentan a la homofobia con un final relativamente que parece un final. El último libro de Garvi, *Todos los monstruos que derrotamos juntas*, añade más a la historia pero narrado por Eglan. En este libro sale a relucir la experiencia de Garvi en el mundo audiovisual, pues añade una canción en cada capítulo, códigos QR para poder escuchar las cartas que Alex y Eglan escriben y una extensa lista de todas las películas que conforman la colección de Eglan.

La serie que más le ha costado escribir, según Garvi, es *Lootvas*. Dos libros que juntos, en quinientas páginas, muestran un mundo distópico. Dos mujeres huyen de sus respectivos pueblos en busca de Lootvas para sobrevivir. Esta serie le da un giro a *Waiting for Godot* que va de la mano de un proceso de evolución y maduración de las protagonistas. Su siguiente serie es *Vesania*, que explora la historia de Mía, una veinteañera cumpliendo condena en un hospital psiquiátrico por haber matado a su hermanastro. Allí conoce a una nueva psicóloga, Lea, que logra romper sus defensas y averiguar la verdadera razón del asesinato. *Círculos de cristal* es la publicación de Elena Garvi con la que ha roto la costumbre de autopublicarse. Este libro publicado por LES Editorial y escrito en 2019 ofrece un mundo distópico muy cercano a la realidad del 2021. Anna intenta sobrevivir en un mundo en el que la sociedad gira alrededor de un virus que mata a aquellos que tocan la piel de otras personas. Junto con Sam, se enfrenta a todos sus traumas y aprende a disfrutar de la vida a la vez que se exponen a un mundo lleno de corrupción.

Esta variedad de temática cuyo único elemento común es la sexualidad de sus protagonistas es una característica que se refleja en la literatura española del siglo XXI. Aunque continúa siendo complicado acceder a literatura con protagonistas lesbianas sin buscarla premeditadamente, cada día es más común encontrar libros publicados de cualquier temática con ellas como personajes principales. Además, esta literatura se ha empezado a capitalizar y es más sencillo publicar sin haber ganado renombre como escritora por la vía tradicional. Por ejemplo, la editorial utilizada por Garvi está consiguiendo ahora tracción por publicar obras para mujeres de la comunidad LGBT+. LES Editorial trabaja con más de cuarenta autoras que favorecen distintas temáticas, desde lo estrictamente romántico al suspense, pasando por la ciencia ficción y la no ficción. Además de novelas, también ofrecen poesía, novelas gráficas y relatos cortos.

Esta editorial les da oportunidades a escritoras que, como Elena Garvi, se han dado a conocer por el *fanfiction*. Una de sus últimas publicaciones es *El descanso del minotauro* de Cristina González. En un principio este libro sobre el significado del amor se publicó gratuitamente en internet, un capítulo cada viernes. La autora compaginó esto con sus publicaciones normales de *fanfiction* y sus lectores la acompañaron en este nuevo formato, comprando el libro en papel una vez se puso a la venta. Este caso similar al de Garvi demuestra que todos los lectores de *fanfiction* que persiguen nuevas historias con protagonistas en las que verse reflejadas no desaparecen cuando las escritoras dan el salto a la publicación en físico. No obstante, lo más notable de estas

publicaciones es que, aunque la cantidad aún no es la suficiente, la variedad de temática sí es extensa.

Es por esto por lo que es complicado contextualizar a estas autoras, y en especial a Elena Garvi, dentro de un estilo. Todos tienen en común protagonistas lesbianas, pero cada libro es un mundo completamente distinto. Como hemos visto con la obra de Garvi, su primera serie completa es una distopía llena de miseria y crueldad que plantea muchas cuestiones morales y filosóficas. La sexualidad de las protagonistas en *Lootvas* no cobra suficiente importancia como para ser mencionada hasta prácticamente el final, ¿se podría clasificar como literatura LGBT+ simplemente por ello cuando no afecta al argumento? A pesar de ser necesario agrupar estas obras para ayudar a dar visibilidad a la literatura con protagonistas lesbianas, contextualizar a su autora simplemente como tal sería perjudicial para poder estudiar su obra de forma objetiva, pues Garvi nos regala la posibilidad de disfrutar de nuestros géneros favoritos con la característica de que muchas mujeres se pueden ver reflejadas con las protagonistas.

La mayoría de los temas que Elena Garvi aborda en sus libros se entrelazan de un modo u otro con la homosexualidad de sus protagonistas, pero todos los temas que aparecen existen por sí solos. Uno que tiene un gran peso en todos sus libros es el amor. Sin embargo, la mayoría de sus libros no se pueden estudiar como románticos. Aunque aparece en todos, este tipo de amor no es siempre el hilo conductor. El amor hacia amigos, entre padres e hijos o por una misma están al mismo nivel en su obra que el amor romántico. El amor propio es el que lleva a la protagonista de *Lootvas* a huir en su mundo distópico y a Mía a luchar por su verdad en *Vesania*. Todos estos tipos de amor son los que ayudan a las protagonistas a superar los eventos que les rodean, como la violencia y la corrupción, que constantemente afectan a su salud mental.

Garvi afronta todos estos temas con una visión feminista. En *Lootvas*, las sociedades de las que huyen Letras y Daga son lideradas por hombres crueles y corruptos, mientras que los dos pueblos que se unen contra estos son liderados por mujeres justas y empáticas. La misma autora reconoció que no considera que la maldad tenga género, pero que en este caso quería cuestionar la norma y lanzar la pregunta al aire de qué podría pasar si hubiese una mayoría de gobernantes mujeres. En *Vesania* se observa cómo el patriarcado tiene mucho peso en la vida de Mía y cómo, hasta que no se enfrenta a él, no logra mejorar su situación. Igual que la autora veía implícita la temática LGBT+ en sus libros por ser lesbiana, por ser mujer su perspectiva dota su obra con una visión feminista crítica del heteropatriarcado.

Otro tema de su obra es la salud mental, lo cual queda latente con el lazo de unión entre *Todos los monstruos que encontré en tu jardín* y *Vesania*. Garvi normaliza la necesidad de ir al psicólogo y critica el estigma y los prejuicios que hay hacia los enfermos mentales. Critica el sistema, con psicólogos que solo quieren cobrar su sueldo, pero a los que no les importan los pacientes del hospital psiquiátrico ni la posibilidad de poder ayudarlos a volver a integrarse en la sociedad sin que sean un peligro para ellos mismos. Aunque Lea, un celador y la enfermera del centro son apoyos esenciales para Mía, el resto de los psicólogos, otro celador y el director del centro no muestran empatía alguna con los internos.

La oposición de los dos grupos está marcada por la desigualdad de poder. Gran parte de la violencia aquí proviene de estas personas corruptas. Mía padece amenazas —de muchos tipos—, violencia física –tanto golpes como drogas que le hacen perder el conocimiento— y violencia psicológica —convenciéndola de que nadie la va a creer por estar en un centro de salud mental—. Esta última es quizás la que más puede afectar a Mía por sus experiencias con la luz de gas, experiencias con las que muchas mujeres se pueden identificar. Gracias a la labor de Lea como psicóloga, Mía comparte los ataques que sufre. Esto es una muestra de su evolución, pues después de años ocultando que su hermanastro la violaba repetidamente y viendo como su madre no la cree cuando le explica que esa es la razón por la que lo mató, Mía no confiaba en que nadie la creyese sin pruebas.

En el centro es una paciente modélica e intenta no crear lazos afectivos con ningún interno. Sin embargo, con el tiempo entabla una fuerte amistad con sus compañeros de mesa en el comedor que la llevarán a ser todavía más empática con todos aquellos que la rodean. Jacob, el casi treintañero que se encarga de la biblioteca del centro, Sara, la veinteañera que cuida el huerto con Mía, y Margot, la chica de dieciocho años que traza planes imposibles para poder huir de allí. Las circunstancias harán que las decisiones de cada uno de ellos afecten a los cuatro y obligarán a que Mía comprenda con más profundidad los problemas de cada uno de ellos, obligándola a aprender a depender de otros y dejarse ayudar para solucionar sus problemas.

Sara y Mía se ven obligadas a ayudarse mutuamente, lo cual las acercará más de lo que pretendían. No obstante, gracias a esto son capaces de lidiar con la desaparición de Margot y el suicidio de Jacob la noche antes de recibir el alta. Sara es una de las pocas personas a las que Mía le confía la razón del asesinato de su hermanastro y su apoyo la ayudará a tomar la decisión de contarle la verdad al mundo. Esta sororidad es la que empuja a Mía a dar un paso importante en su

vida para volver a ser libre. Además, consiguen desvelar el sistema corrupto y violento que dirigía el centro de salud mental, demostrando así que sus problemas psicológicos no les hacen menos humanos o merecedores de protección. Mía defiende constantemente las capacidades de sus compañeros y aboga por sus derechos, convirtiéndose en una defensora de la destrucción del estigma de la salud mental. A través de este personaje Garvi nos anima a no juzgar a nada ni nadie hasta entenderlo.

La protagonista tiene la audiencia necesaria para hacer esto porque su caso es uno de los más mediatizados, forzándola a esconderse de las cámaras cada vez que sale del centro y a soportar el juicio de miles de ciudadanos que no saben ni un tercio de la realidad que ella había vivido durante años con su hermanastro. Garvi representa en esta serie el poder de los medios de comunicación y de un periodismo que busca atacar y lucrarse más que informar a la población, corriente muy seguida a día de hoy en casi todos los países de occidente. La escritora considera a Andrea Cruz, la presentadora del programa que había perseguido a Mía hasta dentro del centro, un personaje deplorable. Además de superar el trauma por las violaciones de su hermanastro y procesar su asesinato, Mía también tiene que lidiar con esta difamación constante. No obstante, debido a la obsesión de la periodista, sabe que es su mejor baza para asegurarse de que su versión sale a la luz cuando se hace con un móvil en el centro de salud. Otras mujeres que también fueron violadas por su hermanastro comparten sus historias al ver esto y Mía se convierte finalmente a ojos del público en la víctima que siempre fue.

Una vez la verdad no se puede esconder, la madre de Mía tiene que enfrentarse a la realidad de que su hija fue violada repetidamente en su propia casa y ella no pudo hacer nada para impedirlo. La culpa que siente y el reconocimiento por parte de Mía de sus sentimientos les dará la oportunidad de sanar su relación maternofilial. El amparo de su madre y las muestras de apoyo que recibe de muchos desconocidos es lo que ayuda a Mía a seguir luchando por la verdad. Sin embargo, superar el trauma que le causó su adolescencia con su hermanastro y la tensión con su madre no es un proceso sencillo y rápido y ella misma es consciente de ello y reconoce cada paso como progreso.

Todo esto no sería posible sin la firme presencia de Lea. Ella es la primera psicóloga en el centro de salud mental que se preocupa por los internos y que lucha por mejorar su calidad de vida. Ayuda a todos los internos, logrando que las amigas de Mía mejoren lo suficiente como para recibir el alta y poder ser felices fuera del centro. Aunque Lea se preocupa por todos sus pacientes, su

compromiso con Mía va más allá. Entre ella y la madre de Mía consiguen que se haga justicia en todos los frentes que tienen abiertos.

La protagonista encuentra en su psicóloga un rayo de esperanza no solo para su trauma, sino también en lo personal. A pesar de que Lea tiene que apoyar a Mía constantemente por las circunstancias, Mía demuestra no aprovecharse y, por el contrario, siempre preocuparse por Lea lo primero. Garvi logra utilizar esta relación sana de amor para complementar las diferentes tramas de Mía y mostrar la personalidad de esta más allá de lo provocado por su hermanastro. Así, nos muestra con una víctima puede tener más de una cara: puede estar superando un trauma a la vez que crea amistades y se enamora, pero esto no invalida su sufrimiento.

La serie se divide en dos libros cuyos títulos son reveladores. El primero, *Vesania*, tiene de título un sinónimo de locura y furia, que presagia la experiencia de Mía en estas páginas. Mientras que el segundo, *Aquiescencia*, significa consentimiento, aprobación, aceptación. Puesto que la serie está enteramente narrada por Mía, el público conoce al resto de personajes a través de sus ojos o de diálogos. Es gracias al gran poder de observación y reflexión de la protagonista que los lectores pueden captar la profundidad de las mujeres sáficas en *Vesania* en los respectivo a todos los aspectos discutidos anteriormente. Sus contemplaciones y los serios diálogos que mantiene con ellas revelan una gran complejidad, ofreciéndonos personajes LGBT+ con profundidad que tienen más motivaciones en la vida además de su orientación o identidad sexual.

Dos de los misterios de estas novelas son qué ha llevado a Mía a matar a su hermanastro y por qué no le puede contar la verdad a nadie en el centro de salud mental. Mientras que de lo primero va dando pistas para que el lector lo vaya intuyendo, con el segundo misterio lo que hace es ir desvelando capa a capa la causa de su silencio. Previo al desenlace de *Vesania* Mía describe la necesidad de compartir su trauma con alguien, no porque se lo deba o porque es incapaz de mentirle, sino por ella misma, porque lo necesita:

> Nunca he sido una persona que cuente sus cosas. Jamás he tenido esa hermana, hermano, padre, madre, amigo o amiga que lo sabe todo de ti. Que conoce tus más oscuros secretos y sabes que jamás se los contará a nadie porque confías al cien por cien en esa persona. Guardo todo lo que me ocurre dentro de lo más profundo de mi alma y no lo comparto con nadie, se abueno o malo. Lo que ocurrió con Daniel no hizo más que aumentar esa oscuridad. Ese aislamiento. Ahora por primera vez

> en mi vida necesito hablar con alguien de algo. Necesito desahogarme. Necesito que alguien que no sea ni Lea ni mi madre me escuche. (*Vesania* 192)

Mía explica una parte del porqué de su silencio inicial. Era imposible para ella contar las agresiones sexuales de su hermano porque no tenía nadie en su vida en la que confiaba tanto como para poder desahogarse con ella sin necesidad de consecuencias. La falta de una persona así tuvo como consecuencia que creciera siendo una persona reservada, construyendo muros entre lo que pasaba en su mente o en su vida y la gente que la rodeaba. El hecho de no poder mostrar esa parte de su vida por miedo provocó que se escondiese todavía más detrás de esos muros para que nadie se pudiese acercar a su realidad. Pero las nuevas experiencias que ha vivido ponen fin a su rutina de mentiras e impasibilidad y la abruman lo suficiente como para tener que encontrar un nuevo método de sobrellevar la situación.

Aquí se observa su evolución, cómo ya no intenta vivir separada del resto de la sociedad en el interior de su mente, sino que decide confiar en alguien más. A raíz de este momento y su confesión, su amistad con Sara se hará más cercana. Este paso de Mía desencadenará un cambio aún mayor en la protagonista, que por fin comprenderá que ocultar la verdad es otro tipo de prisión que solo beneficia a su agresor.

Desde el primer momento Mía demuestra una cierta reticencia a confiar en su nueva psicóloga, al igual que no confía en ninguna de las personas que la rodea. Sin embargo, nada más conocerla Mía siente intriga y conforme observa su comportamiento como psicóloga no puede evitar sentir admiración: "La frase me pone nerviosa y su templanza también. No parece soberbia, ni prepotente. Está claro que mantiene su posición de mandato pero de una forma bastante natural" (*Vesania* 27). Durante toda su primera conversación Mía está preocupada por si la psicóloga va a percatarse de su falta de honestidad y mide sus palabras para no desvelar nada, pero mantener su fachada de mujer arrepentida. Para conseguir esto, Mía necesita observar cada gesto y pausa de Lea, por lo que al final de esta conversación logra realizar un juicio bastante objetivo de la que será su psicóloga. La enerva la calma que denota Lea porque es la oposición a cómo se siente ella por dentro. Es capaz de observar cómo Lea es profesional y no pierde su autoridad en ningún momento, aunque consigue esto sin tener que esforzarse.

Estas observaciones de Mía describen perfectamente la relación que la psicóloga mantendrá con todos los internos del centro. Siempre manteniendo la calma delante de ellos y ayudándolos al ritmo que ellos necesitan, sin contrariarse en ningún momento. Además, logra

mantener el orden y su autoridad en todo momento sin necesidad de intimidarlos o perder su respeto, por lo que todos sus pacientes terminan confiando en ella y dejándose ayudar. Su humildad también se hace visible con cada suceso fuera de su control que le causa la duda en sus habilidades, una vez más confirmando el análisis inicial que hace Mía de Lea tras solo una conversación.

Lea no muestra sus sentimientos o pensamientos con asiduidad, pues su trabajo consiste en todo lo contrario. Sin embargo, con el tiempo Mía aprende a leer su cara y sus gestos para entender qué está sintiendo y poder comprender un poco más la complejidad de la vida de la psicóloga: "veo que su mirada cambia al hablar de su abuela. Sus ojos verdes se vuelven vidriosos, se nota que la echa de menos. Todo el mundo ha perdido a alguien a quien quería, a algún familiar o ser querido imposible de olvidar. Yo he matado a la persona que más quería un padre" (*Aquiescencia* 287). Mientras que el énfasis de la personalidad de los internos del centro está en aquello que los ha llevado hasta allí, la vida personal y el pasado de Lea son casi desconocidos para el lector hasta casi el final.

Aunque Mía es consciente de que cada persona tiene problemas diferentes y no se les puede juzgar sin conocerlos, también intentar no dar rienda suelta a su curiosidad y evitar las preguntas personales. Es por esto por lo que Mía analiza toda la información que puede recibir de Lea para poder continuar entendiéndola. En este caso se centra en el dolor que Lea expresa sin palabras al mencionar a su abuela, la mujer que la crio debido a la muerte de sus padres. A pesar de que Lea piensa que la protagonista la idealiza y le recuerda constantemente que no es perfecta, Mía demuestra ser capaz de ver más allá de la cara profesional que Lea utiliza en el centro.

Como en todas las descripciones que hace Mía de lo que observa, sus palabras aportan información al lector tanto de, en este caso, Lea como de la propia Mía. Mientras que esta observación de sus ojos tiene como objetivo recordar al lector que Lea no es una mujer sin ningún trauma en su vida y que es tan humana como la protagonista, también muestra una vez más la empatía de Mía. A pesar de haberse aislado durante tanto tiempo de la sociedad que la rodeaba para protegerse, Mía demuestra ser incapaz de ser una asesina despiadada con su capacidad de empatizar con el dolor. Un paso más en su evolución que no se observa al comienzo de *Vesania*.

En este diálogo podemos observar la dicotomía entre la manera de describirse a ellos mismos que tienen los pacientes del centro y la manera en la que los describen los de su alrededor que los conocen:

> -Soy una persona que siempre quiere llevar la razón, en todos los aspectos. No me hacen gracia las personas porque siempre creo que ocultan algo. Me gusta mirar fijamente a la gente que conozco por primera vez porque así sé si aguantan la presión o no… y maté a mi hermana por ir borracha. Una hermana que está sentada en una de esas mesas, observándome desde que he entrado- evito el acto reflejo de girar la cabeza hacia las mesas. Creo que Margot puede estar con alguien mejor que yo cuando salga de aquí.
>
> -Sara, eres la persona más sincera que conozco. Planteas las cosas de tal manera que no te queda otra que barajar más opciones, tienes las cosas claras y no te asusta nada cuando eso tiene que ver con proteger a alguien que quieres. Eres, sin ninguna duda, la única persona que me ha comprendido al cien por cien aquí dentro. Y eres una bocazas- se echa hacia atrás haciéndose la indignada- pero eso no es malo. Eres divertida, amable y tienes un punto borde que puede resultar interesante, (*Aquiescencia* 175)

Sara, al igual que el resto de los internos, centra su personalidad en la razón por la que está ingresada en un centro de salud mental. La culpa que siente provoca que solo describa lo que ella considera los aspectos negativos de su personalidad y que no se vea a ella misma como alguien digno de estar en una relación sana. Considera que las consecuencias que su trauma ha tenido en su mente es algo determinante en su vida que afecta a su valor como persona.

Sin embargo, Mía le ofrece una descripción completamente opuesta. No le enumera todas sus cualidades buenas, sino que le argumenta el lado positivo de los rasgos de su personalidad. Esta dicotomía la encontramos en todos los pacientes, que han perdido la confianza en ellos mismos por culpa de la negligencia de varios de los trabajadores del centro. Además, aquí también se observa la evolución de la amistad entre Mía y Sara. La protagonista ya no intenta mantener una distancia con los demás internos y expresa el aprecio que siente por Sara y el efecto positivo que ha tenido en ella al mostrarse tal y cómo es.

La autora no se detiene en descripciones físicas detalladas normalmente y prefiere centrarse en los comportamientos y los pensamientos de los personajes. No obstante, en este caso utiliza una descripción física para hacer hincapié en los estragos que ha sufrido Mía desde el asesinato de su hermanastro:

> Cuando alzo la vista para mirarme en el espejo es como si no conociera a la persona que éste refleja. Estoy realmente escuálida, más blanca que nunca y con unas ojeras que no parece que tengan intención de desaparecer en un corto periodo de tiempo. Tengo muchísima angustia. […] Cierro el grifo y decido que no quiero volver a mirarme en el espejo porque no me gusta lo que muestra. Hace mucho que no me reconozco mentalmente hablando, y ahora tampoco físicamente. (*Aquiescencia* 89)

A todas las preocupaciones que Mía tiene tras haber desvelado la verdad de las agresiones sexuales al mundo entero hay que sumarle el nuevo estrés tanto físico como psicológico que sufre después de ser amenazada de muerte por el director mientras un celador la sujetaba y una auxiliar le inyectaba un sedante. La situación le causa un nuevo dilema, pues no sabe hasta qué punto es recomendable contarle a Lea lo sucedido.

Todo este peso y agotamiento se refleja en su aspecto físico. Muchas veces los problemas no parecen reales hasta que no se manifiestan de manera visible y esta descripción física es el perfecto ejemplo de las consecuencias físicas que tienen los problemas psicológicos, ya sean más o menos graves. Mía describe un cuerpo en el que no se reconoce. Al igual que la sociedad no suele aceptar lo problemas mentales hasta que no ve efectos físicos, es difícil para Mía encontrar la fortaleza mental para afrontar sus circunstancias cuando su cuerpo está tan débil. La imagen física que ella tiene de sí misma es previa al asesinato y esta imagen le da confianza en sí misma, pero si mira su imagen real esta fuente de fuerza desaparece. Esta descripción física del cuerpo de Mía cumple la doble función de materializar todos los obstáculos mentales que Mía tiene que superar día a día para sobrevivir y de reflejar la incapacidad de la protagonista para afrontar de golpe todos sus problemas.

Mientras que a Sara le apasiona la historia de amor de Mía y Lea y disfruta cada paso que dan, las dos partes de esta relación tienen una mezcla de sentimientos más compleja: "El simple hecho de sentir algo por ella ya me da miedo, el haberla besado me atormentaba. No me arrepiento pero sé que no debía haberlo hecho. Solo tengo una cosa clara en mi cabeza ahora mismo y es que no quiero que se marche. No quiero perderla porque no me gusta mentirle, a ella no" (*Vesania* 180). Mía reflexiona profundamente sobre sus sentimientos antes de aceptar que está enamorada de ella, pero eso no le impide actuar con impulsividad antes de comprender sus sentimientos. Gracias a su hermanastro, Mía no ha tenido nunca ninguna relación, por lo que el simple hecho de tener estos sentimientos la aterroriza.

No obstante, a esto hay que sumarle el hecho de que Mía es consciente de que tener una relación con su psicóloga no es algo libre de complicaciones. No se martiriza por haberle mostrado sus sentimientos a Lea, pero sí por el cómo lo hizo. Sin embargo, a pesar de todas las dudas y demonios que tiene, lo que siente por Lea la lleva una vez más a olvidar las consecuencias y actuar impulsivamente. Es el miedo a decepcionar y a perderla lo que causa que Mía cuente por primera vez después de dos años que mató a su hermanastro porque este la violaba desde los quince años. Mientras que cuando conoce a la psicóloga cuida sus palabras y gestos para que sean calculados y así poder proyectar la persona que a ella le interesa, una vez empieza a confiar en Lea y se enamora de ella, la única idea fija en su mente en su presencia es la de sus sentimientos. Esto provoca que Mía empiece a romper los muros que había creado para protegerse y que deje la lógica a un lado para poder actuar sin tener que calcular sus acciones.

Estos personajes y la evolución de Mía a causa de las circunstancias y las personas que la rodean son la perfecta muestra de la escritura de Elena Garvi. La autora utiliza sus libros para poder debatir temas presentes en la vida de todos sus lectores, ya sea la eficacia del heteropatriarcado, los diferentes tipos de amor, las relaciones maternofiliales, las consecuencias de los medios de comunicación o el estigma de la salud mental. Además, sus personajes son redondos y, en la mayoría de los casos, se enfrentan a dilemas morales. Por ejemplo, Mía es la víctima de su hermanastro, pero también es una asesina a sangre fría que planeó a conciencia el crimen. *Vesania* y *Aquiescencia* son los libros que mejor ejemplifican su forma de escribir y dónde más temas diferentes confluyen, aunque quizás esto sea porque es su serie más extensa hasta la fecha. Es en esto en lo que destaca Garvi. De forma sutil y orgánica abre debates relevantes a través de mujeres LGBT+, de manera que sus lectores pueden ver el mundo desde el punto de vista de una persona que ha crecido sabiendo que parte de la sociedad la iba a discriminar por diversas razones.

Esta serie trata tantos temas que merecería ser estudiada con un análisis más profundo de los temas y los personajes. Otro posible enfoque para seguir estudiando la obra de Elena Garvi es dentro del mundo distópico que crea en *Lootvas*. Esta serie es una muestra más de la fascinación ascendente por las distopías en la literatura española a lo largo de la última década del siglo XXI (Palardy, 2). El estudio de los personajes sáficos de *Lootvas* y sus motivaciones sería muy interesante. Además, desde un punto de vista del escenario, esta serie tiene muchos aspectos para estudiar. Garvi crea un mundo totalmente nuevo que no se rige por las normas sociales actuales y

utiliza los espacios de una forma diferente a la del resto de sus libros. Por último, como ya hemos mencionado antes, el debate que esta serie abre sobre la eficacia de los hombres al poder en oposición a las mujeres que gobiernan daría pie a un estudio de los libros con una perspectiva feminista.

En conclusión, Elena Garvi forma parte de esa nueva generación de escritoras que se está abriendo paso con libros que tienen como protagonistas a lesbianas. Su tendencia a escribir sobre temas enrevesados con personajes complejos con conflictos interiores es lo que distingue su obra. Cada libro recrea una misma temática, pero con un énfasis diferente. Incluso entre aquellos en los que hay guiños a personajes de otros libros, la lectura es completamente distinta. La autora crea una especie de ficción total en la que aparecen personajes recurrentes que crean un enlace entre las novelas que nos permite reconocer a sus personajes en distintas posiciones de protagonismo. En contraste a las representaciones estereotipadas de protagonistas lesbianas en la ficción española del siglo XXI, la obra de Garvi nos ofrece una visión compleja y sofisticada de la vida interna de sus protagonistas constituyendo un punto de referencia positivo para sus lectoras. Mientras que la mayoría de nosotros hemos crecido leyendo distintos géneros a través de los ojos de hombres heterosexuales, las mujeres LGBTQ+ que leen sus libros experimentan todos estos tipos de historia a través de los ojos de alguien como ellas.

Obras citadas

Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. *Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*. Boletín Oficial del Estado, 11 de enero de 1979, no. 10, pp. 658-659.

Camacho Platero, Luzmila. "De 'butchs a femmes': representación de personajes lésbicos en la televisión española." *Letras Femeninas*, vol. 36, no. 1, 2010, pp. 103-121.

Campbell, Carolyn H. e Irene Hall. *Two Teenagers in Twenty: Writings by Gay and Lesbian Youth / Not The Only One: Lesbian and Gay Fiction for Teens*. Alyson, 1994.

Cockett, Lynn. "Entering the mainstream: fiction about gay and lesbian teens." *School Library Journal*, vol. 41, no. 2, Feb. 1995, pp. 32-33.

Corbalán, Ana. "Abajo el patriarcado: utopía lésbica en 'No me llames cariño', de Isabel Franc." *Letras Femeninas*, vol. 36, no. 1, 2010, pp. 161-178.

DiFrancesco, María. "Lesbian love in Carme Riera's Narratives, or How Mayhem, Madness, and Murder Made Lesbians More Visible." *Letras Femeninas*, vol. 36, no. 1, 2010, pp. 179-196.

Frohlich, Margaret G. "Lesbian Desire and (Dis)identification in Beatriz Preciado's 'Testo Yonqui.'" *Letras Femeninas*, vol. 36, no. 1, 2010, pp. 123-137.

Garvi, Elena. *25.200 segundos*. 2018.

---. *Aquiescencia*. Ediciones Garvi, 2020.

---. *Círculos de cristal*. LES Editorial, 2021.

---. Entrevista por Laura Brescané Nicolás. *Writers Worth Reading*, 29 de abril de 2021, https://writersworthreading.blogspot.com/2021/04/entrevista-elena-garvi.html. Consultado el 7 de mayo de 2021.
---. *Lootvas: parte I*. Ediciones Garvi, 2019.
---. *Lootvas: parte II*. Ediciones Garvi, 2019.
---. *Todos los monstruos que encontré en tu jardín.* Ediciones Garvi, 2019.
---. *Todos los monstruos que derrotamos juntas*. Ediciones Garvi, 2022.
---. *Vesania*. Ediciones Garvi, 2019.
González, Cristina. *El descanso del minotauro*. LES Editorial, 2020.
Guerrero-Pico, Mar, María-José Establés y Rafael Ventura. "Killing off Lexa: 'Dead Lesbian Syndrome' and Intra-Fandom Management of Toxic Fan Practices in an Online Queer Community." *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 15, no. 1, 2018, pp. 311-333.
Hanmer, Rosalind. "'Xenasubtexttalk': the impact on the lesbian fan community through its online reading and writing of lesbian fan fiction in relation to the television series *Xena: Warrior Princess.*" *Feminist Media Studies*, vol. 14, no. 4, 2014, pp. 608-622.
Harrison, Michael P. *Comics as text and comics as culture: queer Spain through the lens of a marginalized medium*. U of California, 2009. Tesis doctoral.
Hellekson, Karen y Kristina Busse. *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. McFarland & Company, 2006.
Martín, Dolores. "'Efectos secundarios', o `los disfraces' del objeto de deseo." *Letras Femeninas*, vol. 36, no. 1, 2010, pp. 197-211.
Ochoa, Debra J. "Re-membering lesbian desire in 'Belle epoque,' 'Soldados de Salamina', and 'Las trece rosas.'" *Letras Femeninas*, vol. 36, no. 1, 2010, pp. 87-101.
Palardy, Diana Q. *The dystopian imagination in contemporary Spanish literature and film*. Palgrave Macmillan, 2018.
Pérez-Sánchez, Gema. "Spanish literature in the long twentieth century, 1898-2007." Eds. Ellen McCallum y Mikko Tuhkanen. *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*. Cambridge U P, 2014, pp. 438-458.
Pertusa, Inmaculada. "Emma García, detective privada lesbiana: la parodia posmoderna de lo detectivesco de Isabel Franc." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 185-203.
Ríos Izquierdo, Cristina de los. "Las mujeres como protagonistas del *fanfiction* hispanohablante." *Femeris*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 33-52.
Sibbald, K. M. "Outing and Autobiography (Carmen Conde and María Elena Walsh)." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 205-228.
Torres, Lourdes e Inmaculada Pertusa. *Tortilleras: Hispanic and U.S. Latina lesbian expression.* Temple University P, 2003.

FEMINISTAS UNIDAS GRADUATE STUDENT ESSAY PRIZE "EMILIA PARDO BAZÁN"
Convocatoria 2022, trabajo ganador:

Aventuras de la liminalidad: la transgresión de los límites del género gauchesco en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara

María Victoria Muñoz Cortizo[*]
University of Florida

El presente trabajo se concentra en los aspectos que representan la indeterminación, o más bien, la alteridad de los personajes de *Las aventuras de la China Iron* (Gabriela Cabezón Cámara, 2017), y de cómo las fronteras que los personajes de la novela infringen o transitan resultan a su vez en una transgresión del género gauchesco.[1] Pensando en el *Martín Fierro* (José Hernández, 1872) como texto canónico de las letras argentinas, y en el gaucho como personaje arquetípico de la frontera geográfica, cultural, social y de género, la historia narrada a partir de la voz de la china/China cruza los límites en todos los aspectos que se relacionan al arquetipo planteado en el personaje de Martín Fierro. El término china, según el DRAE, es utilizado "entre gauchos" y en el lenguaje rioplatense para referirse a la mujer del gaucho, aunque esta no sea sino la última de las acepciones que se mencionan.[2] El tratado fundamental de Josefina Ludmer sobre el género gauchesco, y el concepto de liminalidad de Michel Foucault servirán como marco teórico para comprender de qué manera el libro de Gabriela Cabezón Cámara transgrede los límites establecidos por el poema de José Hernández.

La novela *Las aventuras de la China Iron* cuenta en retrospectiva la travesía que emprendió esa mujer sin nombre que dejó atrás Martín Fierro al ser capturado por la leva, la misma que descubrió su libertad como bien más preciado y fue en busca de sí misma dejando atrás a los hijos del gaucho más famoso de la literatura argentina. Las causas que la impulsan a dejar atrás todo lo conocido más bien parecen una excusa, y el "brillo" que ve en un perro y al que hace referencia la oración inicial es todo lo que necesita para lanzarse en busca de lo desconocido. El viaje lo

[*] María Victoria Muñoz Cortizo is an ESL instructor from the Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) and holds an MA in Contemporary Literature in English from the same university. Since the Fall 2019 she has held a graduate teaching assistantship at the University of Florida (UF), where she earned her MA in Literature in Spanish in May 2021. Her book on the poetry of E. E. Cummings was published by Edifyl (Mendoza, Argentina) in 2019. In March 2022, her essay on Alberto Chimal's novel *La noche en la zona M* was awarded the Walter James Miller Award by the International Association of the Fantastic in the Arts. She has been the recipient of Teaching Awards by the Spanish and Portuguese Department in UF in 2021 and 2022 and was named Outstanding PhD Student in Spanish Literature 2021-2022. She is currently planning to start working on her dissertation project.

emprende con una inglesa, Elizabeth, a la cual se une por afinidad de género y raza, porque, aunque "había visto poco blanco (...) albergaba la esperanza de que fuera mi pariente," dice la China, a la vez que admite que "[l]e pasaría algo parecido a ella también porque me dejó acercarme, a mí, que tenía menos modales que una mula, menos modales que el cachorro que me acompañaba" (Cabezón Cámara 14). A partir de allí, además de alejarse de la miseria que la agobiaba, la China encuentra una nueva y cambiante identidad, abraza su propio goce, a la vez que escribe su propio destino.

En esta travesía, Cabezón Cámara entreteje personajes de la historia argentina, como Rosas o el mismísimo José Hernández, y aún de la historia colonial, repleta de "ciudades de piedra, el oro y la plata, los galeones repletos de españoles armados de arcabuces" (Cabezón Cámara 37). La voz narradora, la protagonista en primera persona, la china, describe las costumbres de las pampas decimonónicas, que otrora fueron delineadas por la pluma de los escritores canónicos de la literatura argentina con el fin ulterior de construir una nación, pero que a partir de la prosa brillante de esta escritora contemporánea no solo dan un giro en quién cuenta la historia, sino que se abren paso de entre los intersticios del mismo canon que se comienza a reescribir. Los compañeros de viaje conforman una *troupe* de lo más variopinta: la "colorada," esposa del famoso "gringo de Inca la perra" del Martín Fierro, y Rosario, el gaucho de "cara buena, aniñada [que] parecía un guachito" (Cabezón Cámara 13 y 43), quien luego se convertiría en Rosa; el mismo que había escapado de la casa materna con la cara ensangrentada cuando "entendió que el padrastro lo mataría la próxima vez que se enfrentaran" (Cabezón Cámara 69). Esta nueva cofradía, con los inseparables compañeros no humanos, atraviesa el desierto y el fortín para llegar a tierra adentro donde encuentran un paraíso.[3] La China queda maravillada; frente a sus ojos "todo empezaba a tener sombras, a orlarse de contrastes suaves, y arriba y adelante, las garzas y los biguás y los flamencos que eran anuncio de la laguna: todo, la vida misma, era un abrazo tibio esa mañana" (Cabezón Cámara 144).

El presente trabajo pretende mostrar los diversos modos en los cuales *Las aventuras de la China Iron* resulta en una propuesta liminal desde la que se puede repensar el canon literario argentino. El primer acápite se concentrará en los deslindes genéricos, entendiendo esto a partir de las posibilidades de leer el concepto género no solo desde la literatura, sino desde la expresión sexual -no solo desde el sexo sino, y fundamentalmente desde la identidad sexual- y hasta desde el género como trama, como tejido, en este caso social y cultural. El segundo acápite se concentrará

en la figura de la China Iron y en cómo ella no es nombrada en el poema de José Hernández, borradura no solo en el texto sino principalmente en la cultura. También analizaré cómo la protagonista en el libro de Cabezón Cámara se transforma y el modo en el que su autodescubrimiento y la travesía que emprende subvierten la borradura inicial del canon.[4] Finalmente, el tercer acápite develará una imagen de Martín Fierro en *Las aventuras de la China Iron* que subvierte la figura arquetípica del género gauchesco canónico.

Deslindes genéricos y teóricos

Para poder contextualizar la novela de Gabriela Cabezón Cámara es preciso remitirse al origen de una de las formas canónicas de la literatura argentina: la gauchesca. En *El género gauchesco*, Josefina Ludmer analiza textos fundacionales de la gauchesca, y aborda todas las aristas del término. Como observa Weigel, la traducción al inglés del término género abarca "gender," "genre" y "fabric" (Citdado en Ludmer, *El género gauchesco* 3).[5] Estos tres aspectos darán cohesión al análisis que presento. Además, el concepto foucaultiano de liminalidad, de anomalía es central para este trabajo. En *Genealogía del racismo*, Foucault enumera los alcances de la biopolítica, incluyendo fenómenos "en el plano de la inhabilitación, de la exclusión de los individuos, de su neutralización. Desde comienzos del siglo XIX [...], devienen fundamentales los problemas de los incidentes, de los infortunios, de las enfermedades; los de las diversas anomalías" (197). Los conceptos de género y liminalidad ayudan a entender de qué manera el poema considerado "estandarte supremo [y] orgullo patriótico e identitario" (Solodkow 7) de la nación argentina aparece subvertido en la novela *Las aventuras de la China Iron*.

Martín Fierro

Considerando en el texto canónico de José Hernández el género como "gender,"[6] la "voz cantora"[7] describe en todo momento un mundo de hombres y apenas nombra a la mujer como "china" solo en cuatro ocasiones en *La ida*.[8] En "*La vuelta*" el gaucho Martín Fierro solo menciona a la "china" en apenas quince versos, aunque en uno solo citado aquí debajo se refiere a su "hembra,"[9] a su mujer,[10] al contar el momento en que lo lleva la leva:

> Y cargué sin dar más güeltas
> con las prendas que tenía.
> Gergas,[11] poncho, cuanto había
> en casa, tuito lo alcé.

A mi china la dejé
media desnuda ese día. (*La ida* v. 367-372)

Las pocas pertenencias que el gaucho Martín Fierro alcanza a llevar consigo, ya que lo demás queda detrás y probablemente formará parte de los saqueos de indios y de la misma leva, las carga a las apuradas al ser "arreado" (*La ida* v. 322). Esto tiene como consecuencia que su "china" y los hijos de ambos quedan casi desnudos, viviendo o subsistiendo apenas sin siquiera tener las comodidades más básicas o las necesidades básicas cubiertas. El hecho de quedar "medio desnuda" (*La ida* v. 371) casi equipara a la china con un animal, la sitúa fuera de las normas de decoro en la sociedad, aunque una sociedad rural, convirtiéndola en una anomalía.

Asimismo, la desnudez de la china puede equipararse a lo que Doris Sommer señala respecto de la exclusión de aquello que, al no poder sostener su rol en la sociedad, es percibido como una extrañeza (112). Así vuelve a reforzarse la imposibilidad de la china de exigir un trato digno por parte de su compañero, ni para ella ni para su descendencia. Si bien en el poema hernandiano hay presencia femenina,[12] en ningún caso su mención es para darle ningún tipo de relevancia a su lugar en la vida de la comunidad ni de la nación, y entonces es entendible que, frente al desamparo de verse sin su compañero, sea que lo hubieran matado los indios o se lo llevara la leva, la única solución para las chinas, como menciona Hernández, era la de irse con otro hombre:

¡Y la pobre mi mujer
Dios sabe cuánto sufrió!
Me dicen que se voló
con no sé qué gavilán:
sin duda a buscar el pan
que no podía darle yo. (*La ida* v. 1051-1056)

Aunque el gaucho Martín Fierro reconoce de algún modo su propia responsabilidad en la huida de su mujer, antes se ha lamentado de la pérdida de sus posesiones materiales y de sus hijos; es decir, la pérdida de la mujer es de lo último que se duele al regresar y encontrar todo destruido. Con los ejemplos citados queda en evidencia que en el poema hernandiano la mención de la mujer en general, y especialmente de la china, es además de circunstancial, notablemente secundaria con respecto a otros aspectos de la vida del gaucho.

En cuanto al género literario, el *Martín Fierro* de José Hernández se presenta como "un monólogo narrativo de tipo autobiográfico, un relato en el cual la vida del protagonista se erige —por vez primera en la gauchesca— en el elemento fundamental de la obra" (Borello 39).[13] El gaucho canta sus desgracias, y a la vez va presentando usos y costumbres de los gauchos de las pampas argentinas, mostrando lo que puede considerarse un estudio etnográfico.[14] Este texto sin duda se inscribe fuertemente en la tradición identitaria de Argentina, tanto en la descripción de usos, vestimentas, costumbres, comidas, como en la mención del espacio geográfico que habita y recorre el gaucho. Se describen la pampa y la frontera, la tapera tanto como en el fortín donde pasa penurias durante su período de trabajos forzados a los que se ve sometido por la autoridad. Sin embargo, no se dan demasiados detalles como indica Sáinz de Medrano en el estudio preliminar de la edición de Cátedra del año 2007 de *Martín Fierro*.

Por otro lado, David Solodkow propone pensar el poema hernandiano como una ficción biopolítica donde claramente quedan al descubierto la violencia estatal, a la que hice referencia brevemente en el párrafo anterior, y las actitudes racistas (8) a las cuales no me referiré en este trabajo. Sin embargo, es posible adivinar a través de esta aproximación biopolítica de qué manera ciertos individuos, ciertas poblaciones se transforman en existencias liminales según el binomio civilización-barbarie sobre la que tanta literatura y tanta crítica se ha escrito.

Por último, pensando el género como trama, es posible también reconocer en el texto de Hernández un proyecto biopolítico que buscaba castigar a quienes tuvieran un estilo de vida liminal, como indica Ludmer al resaltar la persecución que sufría "el gaucho vago, no propietario y sin trabajo ni domicilio fijos (...) [frente a] un doble sistema de justicia que diferencia ciudad y campo" (*El género gauchesco* 21).[15] En *Martín Fierro*, el gaucho se ve obligado a huir, o a soportar los maltratos por parte de la autoridad, circunstancias que menciona repetidas veces, como en:

> Aquello no era servicio
> ni defender la frontera:
> aquello era ratonera
> en que sólo gana el juerte. (*La ida* v. 805-808)

El Estado, lejos de cuidar la vida de aquellos defienden la frontera, castiga a quienes se desvían de la norma (como Martín Fierro al desertar), y tortura a los "vagos" que no se atienen a las reglas, lo cual coloca a estos individuos en situación de liminalidad.[16] De hecho, la intención de castigar y normalizar al rebelde se confirma al leer que en la segunda parte del *Martín Fierro*

este se presenta como un gaucho dócil a pesar de todo lo sufrido. Como afirma Solodkow, lo que tiene efecto es "un proceso de transformación de la subjetividad y de moralización y corrección del sujeto" (47), tanto que ahora se dispone a dar consejos a sus hijos. La sujeción a la ley es la consecuencia de ese disciplinamiento sistemático que surge de entre los pliegues de la trama del poema hernandiano.

Las aventuras de la China Iron

Esta obra de Gabriela Cabezón Cámara, en primer lugar, subvierte el género entendido como *gender* al colocar a una mujer, la China Iron, como centro de la acción narrando su propio punto de vista sobre el cual profundizaré en el siguiente acápite. Como señala Diana Marre, "las mujeres de la pampa, las llamadas *chinas*, (...) fueron objeto de relatos que por mención u omisión las transformaron en un elemento desde el cual analizar la construcción de la nación en el Río de la Plata" (28).[17] La mujer, cuya función (textual, social, cultural y/o sexual) es minimizada a unos pocos versos en el *Martín Fierro*, emerge de la periferia para ir en la búsqueda de sus propias aventuras. Al rescatar la voz silenciada históricamente en la gauchesca, Cabezón Cámara "apunta a desmontar la heteronormatividad como forma de dominio, a visibilizar y reivindicar otras formas del deseo, la sexualidad y los afectos" (Fandiño 51). La transgresión de la sexualidad heteropatriarcal es uno de los aspectos más sobresalientes de la obra de Cabezón Cámara, y un eje central de *Las aventuras de la China Iron*, y esa identidad cuír coloca al personaje de la China en una posición anómala frente al género gauchesco. Por otro lado, quien acompaña a la China en su travesía es otra mujer, una inglesa pelirroja. Elizabeth-Liz devendrá no solo en la compañera de travesía de la China, sino en su amante, gesto doblemente liminal pensando en un género literario que además de androcéntrico es misógino.[18]

En relación con el género literario, Gabriela Cabezón Cámara escribe una novela, y no un poema, aunque, como se verá más adelante, incluye una breve sección en verso de especial significación para la China y Fierro. En la novela, pensando a la vez el género como trama y como género literario, confluyen alianzas textuales. La superposición entre el discurso oral (del poema) y el escrito (de la novela en prosa) conforma una especie de palimpsesto cuír donde las inclusiones y desplazamientos (como el de Fierro como personaje secundario) permiten repensar el género gauchesco.[19] En el devenir del personaje de la China, en este des-pliegue, se recrean las posibilidades nuevas del género gauchesco. La próxima sección girará en torno a las maneras particulares en las que la China Iron urde la trama de su propia historia.

La China Iron en primera persona

La China aparece en el centro de la escena ficcional en esta novela de 2017 para emprender un viaje (un *bildungsroman* pampeano, se podría decir) a través de la geografía argentina. En este viaje la joven deja atrás la vida conocida: "la miseria alienta la grieta, la talla; va arañando lenta, a la intemperie, la piel de sus nacidos; la hace cuero seco, la cuartea, les impone una morfología a sus criaturas" (Cabezón Cámara 11). La pobreza que todo lo cubre es lo que la ahoga, y de lo que desesperadamente quiere alejarse. Liz, en cambio, va en busca de su marido: "el gringo Inca la perra" (13) que se menciona en el *Martín Fierro* (*La ida* v. 327), que ha sido capturado por el ejército argentino. En el camino, la china adolescente se transforma, se reinventa, se (re)encuentra a sí misma y deviene una nueva identidad.[20]

De manera paulatina la innominada "criatura flaca, despeinada y casi ausente" (16), la china con minúscula (14) se va transformando en "La China" (22), para llegar a ser, como la llama Liz, la "China Josephine Star Iron" (Cabezón Cámara 22-23).[21] Sin embargo, esta identidad definitiva no es impuesta simplemente por Liz (quien la nombra así): es la misma China la que exige mantener su primer nombre como sello de su identidad. Además, la joven encuentra fascinantes posibilidades en esa palabra y en las que a su vez riman con ella: "la China Josefina desafina, la China Josefina no cocina, la China Josefina es china fina, la China Josefina arremolina" (22). En la acumulación de las posibilidades que la China des-cubre, tanto en aquellas cosas que la representan (desafinar, ser china fina)[22] como las que no (no cocina), la recién nominada China ejerce su libertad. Además, no creo que sea una cuestión azarosa que una de las facetas que no encajan con la nueva identidad de la China sea la de cocinar, ya que esta es a las claras una transgresión más de los roles que históricamente la cultura heteropatriarcal ha impuesto a la mujer.

Al mismo tiempo, la China encarna la voz de la mujer invisibilizada casi por completo en el *Martín Fierro*, y es precisamente esta mujer quien toma protagonismo en lo que puede ser leído como "un gesto feminista, pero al mismo tiempo es un desafío frente al pensamiento determinista historiográfico y sociológico" (Jaroszuk 14).[23] Ya sea que se piense como una obra feminista o cuír, *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara ciertamente desafía los parámetros de la gauchesca desde sus múltiples subversiones con respecto a este canónico género literario decimonónico.

Además de narrar en primera persona, la China aprende de "aquella colorada, Elizabeth" (Cabezón Cámara 13) a hablar en inglés, y este otro des-pliegue, el lingüístico, agrega al personaje

una riqueza que la coloca en aparente liminalidad con respecto al género gauchesco, tradicionalmente escrito en español y con una fuerte impronta regional. Esta transgresión lingüística puede ser reflejo del modo en el que "el territorio que recorren [...] es, por distintos motivos, tan extraño a ambas. [...] Lejos de una operación colonizadora, en sus conversaciones no gana el castellano sobre el inglés ni viceversa, sino que se inventa una suerte de *spanglish rural*" (Leone 70). En su descubrimiento de la libertad junto a su amiga/amante Liz, la China expande su propio horizonte de posibilidades de entender y vivir (en) el mundo, y de explicarlo en palabras, tanto en el propio lenguaje como en el lenguaje-(del)-otro.[24]

Otra arista que sugiere la cualidad liminal de la China Iron es su movilidad en el espacio, su expedición a través de la inmensa geografía argentina. Aunque las descripciones en la novela parecen asemejarse a las del *Facundo* sarmientino, no son sino reflejo de la inconmensurable sensación de felicidad que experimenta interiormente la China. Desde el principio ella se aleja de su mundo asfixiante y admite: "Jamás pensé en ir tras Fierro y mucho menos arriando a sus dos hijos. Me sentí libre, sentí cómo cedía lo que me ataba y le dejé las criaturas al matrimonio de peones viejos que había quedado en la estancia" (Cabezón Cámara 13). Hasta ese momento, la China había vivido toda su vida subyugada: primero, por su condición de orfandad a lo que se sumó "la Negra" que la crio, que además la maltrataba constantemente; después, y casi sin solución de continuidad, queda sujeta a "la bestia de Fierro" (Cabezón Cámara 13) quien la gana en una partida de truco y a quien "antes de cumplir 14 ya le había dado dos hijos" (Cabezón Cámara 13).[25] Al comienzo de la novela la china emprende la aventura y se libera de esas "criaturas" que dependían de ella únicamente, ya que a Fierro se lo había llevado la leva. Esos seres que la China había procreado con la bestia del gaucho Fierro, descripción del gaucho a la cual me referiré más adelante, la ataban a una vida que sentía asfixiante. La vida en el campo, tan llena además de privaciones, le resultaba insoportable a la China, y al cortar ese metafórico "cordón umbilical" dejando a los niños con los peones, ella siente que esa atadura se rompe, como las riendas de un animal atado. Su nuevo estado de libertad es ese resplandor, ese brillo con el que se inaugura el capítulo inicial. La escritura de Cabezón Cámara, repleta de metáforas, imágenes, y referencias a la vida gauchesca cobra un sentido más profundo al leer entre líneas el texto.

Otra pieza del género gauchesco que sin duda es protagonista es el paisaje. En *Las aventuras de la China Iron* el campo ondulante, ese espacio mitificado por la literatura argentina decimonónica, es, en cambio, el lugar indeterminado de la libertad que se define a partir de la

disidencia del género. En esta novela, el recorrido de las dos mujeres protagonistas y los seres que las acompañan, atraviesan territorios que definen su rito de iniciación hacia una geografía que resiste la idea de progreso, que se aleja de los centros urbanos y "civilizados" para ir al encuentro de ese "brillo" que da título a la primera sección. Género(s), espacio(s), lenguaje(s) están en permanente actualización en la novela de Cabezón Cámara. Estas sucesivas y superpuestas liminalidades incluyen, como se verá en la siguiente sección, la figura mítica del marido de la China Iron.

El gaucho Martín Fierro en su nueva piel

En el re-imaginado universo decimonónico de *Las aventuras de la China Iron*, el gaucho, la figura más arquetípica de la gauchesca argentina, no queda exento de transgresiones. A diferencia del cantor protagonista del *Martín Fierro*, quien se encarga de contar toda su historia en primera persona, en la novela de Cabezón Cámara la China Iron describe a este gaucho en varias ocasiones como una "bestia" (13, 22, 119), como un "cobarde" (14 y 121), sucio (77), y hasta como un borracho asesino (76-77). Sin embargo, la China no es la única que lo ve así: el coronel Hernández en conversación con Liz le cuenta que "[el] gaucho writer (...), el bruto: era, dejame decírtelo así, un poeta del pueblo la bestia esa. Algunos de sus versos puse en mi primer libro; no andaba del todo equivocado" (Cabezón Cámara 119). Este gaucho era violento, capaz de matar animales y personas con la misma frialdad, y esta descripción lo asemeja a un salvaje, a un ser que no puede ser parte de la sociedad. En su obra sobre el género gauchesco, Josefina Ludmer destaca que el gaucho, el malevo, es un ser híbrido: "Lo monstruoso es el desplazamiento a lo humano de la matanza de animales. El salvaje es el gaucho degollador, bárbaro, extraído de su función 'natural', su uso económico y productivo, y llevado al uso político y policial para matar hombres con ideas civilizadas" (*El género gauchesco* 150). En el Fierro que describe Cabezón Cámara convergen los instintos más bajos, más alejados del proyecto civilizador que el hacendado Hernández encarna en *Las aventuras de la China Iron*.

Hernández, anfitrión de Liz, la China y su séquito, además ha conocido a ese "gaucho bruto" del que tomó "coplitas" que publicó en su libro, fingiendo ser él [Hernández] el autor.[26] Si me remito nuevamente al *Martín Fierro*, el gaucho cantor desde el principio advierte a su audiencia que "no [es] cantor letrao" (*La ida* v. 49), afirmación que queda invalidada por el modo en que Cabezón Cámara plantea al personaje del hacendado Hernández. Entonces cuando el escritor decimonónico ficcional reconoce que tomó los versos de Fierro, se descubre un acto de

ventriloquia,[27] idea que propone David Solodkow en su en libro sobre el *Martín Fierro* leído en clave biopolítica (14). Según esta interpretación, José Hernández presenta la historia del gaucho sin intención de poner en valor la cultura popular (*Ficción* 13), mientras se oculta detrás de la voz del cantor. Esta visión, con la cual estoy de acuerdo, evidencia que la voz de esas "coplitas" entonces es la de un gaucho puesta en la pluma de un "letrao," y, en consecuencia, la voz del gaucho Martín Fierro queda doblemente oculta en el poema decimonónico y en la novela de Cabezón Cámara. Este último silenciamiento, el de la novela, es un gesto feminista de otorgar la voz que le fue negada a la china, y entonces quien es relegado a los márgenes del género es el gaucho arquetípico de la literatura decimonónica, Martín Fierro.[28]

En otro sentido, en la última sección de la novela, el encuentro entre la China y Fierro no ocurre en forma de diálogo. La China narra en primera persona lo que sucede cuando lo reconoce, pero sin cederle la palabra. Cuando divisa la figura extrañamente cuír de Fierro, dice: "Quise alejarme pero atrás de él venían mis hijitos. No puedo decirles, no puedo decirlo, la felicidad que sintió mi cuerpo, la plenitud de mi alma cuando hundí mi nariz en sus cabecitas y me quedé ahí, sumida en el olor de mis cachorros" (Cabezón Cámara 157). Al recibir el abrazo de su "hijitos," la China utiliza un diminutivo que deja traslucir la ternura de la escena; sin embargo, también nombra a sus hijos como "cachorros," volviendo a reforzar la cualidad animal, liminal y anómala de estos seres engendrados con la bestia, quienes además ahora viven más allá de la frontera de la civilización, en la toldería (indígena). Podría entenderse este amor maternal no como una contradicción en la que incurre Cabezón Cámara con respecto a la liberación inicial de la china, sino, creo, como una manera evolucionada de nutrir la relación con sus hijos, postura que surge no a partir de la obligación sino de la libertad.

La china, cuya nueva identidad entre los indios es "ahora tararira" (Cabezón Cámara 153), cede ante la emoción de los niños y decide dejar que Fierro haga lo que mejor sabe: "Lo dejé acercarse, lo dejé sentarse enfrente mío con la guitarra y lo escuchamos todos" (Cabezón Cámara 157). Entonces el gaucho le canta unos versos para pedirle perdón a la China por todo el daño y el abandono. Después de narrar sus desgracias, de confesar sus amores y su travesía hasta llegar a la toldería, Fierro concluye:

Así que ya ves, mi China,
que me fue dao pagar
el mal que hice por indinas

razones que ya te di.
A los cachorros busqué
y acá mismo los tenés.
¿Me perdonás, Josefina?[29] (Cabezón Cámara 164).

En este pedido de disculpas quedan de algún modo saldados los sucesivos abandonos de Fierro a la China y a los hijos y el de la China a sus hijos. Ambos, Fierro y la China, dejan atrás viejas identidades (sexuales y del ser-en-sociedad) y rencores en esos versos en los que Fierro confiesa su identidad homosexual, sus crímenes, y le pide que lo perdone. La China apenas cede su protagonismo a Fierro por unos instantes, porque sabe que los indios sabían valorar el talento de Fierro, aunque ya hubieran escuchado antes la "historia de amor" (Cabezón Cámara 157).

Además, en esta sección titulada "Ay, Chinita de mi vida," los que canta Fierro son versos por momentos malsonantes, con una estructura rítmica despareja, en los que importa más el desahogo que hacer gala de su arte. El registro oral, el de los versos cantados de manera improvisada, trae a la memoria del lector de la novela lo diferente que suenan los versos de métrica cuidada y rima impecablemente construida del *Martín Fierro* canónico que (casi) todos los argentinos pueden al menos en parte recitar de memoria[30].[31] El desplazamiento hacia los límites de lo chabacano, de lo rústico en la versión de Cabezón Cámara confirma que hasta la figura épica del gaucho por antonomasia existe en una posición liminal. Y existe en un lugar descentrado porque la protagonista es la China, la que ahora decide cómo vivir, cómo llamarse, cómo y a quién amar, es la mujer. A fin de cuentas, estas son sus propias aventuras.

Por último, sorprende al lector, como quizá a la China Iron, divisar a la "bestia" de Fierro transformado en la figura amanerada que ahora vive con la indiada. El retrato arquetípico del gaucho, un personaje que, como afirma Brendan Lanctot, se mueve en "una zona de contacto entre diversos sujetos subalternos (indios, conscriptos, gauchos, extranjeros, morenos)" (356), es decir, en una zona de violencias y de crímenes, presenta en la novela de Cabezón Cámara un aspecto que no encaja con el prototipo masculino que describe Ludmer y que mencioné anteriormente.[32] El individuo desafortunado que en el poema decimonónico se transforma en un proscripto, en matrero y criminal, adquiere en la novela de Cabezón Cámara un modo afeminado que descoloca a la China. A primera vista, el ser que ella se describe "[p]arecía una china disfrazada de flamenco, se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más. Se me acercó y supe que era cierto lo que decía Hernández: era Fierro, y más que de fierro parecía hecho de plumas" (Cabezón Cámara

157). El gaucho violento, el desertor, el asesino confeso ha atravesado sus propias fronteras, se ha despojado en el camino de las máscaras y ha finalmente adoptado su nueva identidad. Fierro le confiesa a la China su homosexualidad, y en ese instante el lector descubre que la mítica huida que aparece en el poema hernandiano pudo deberse a otras razones que no fueran escapar de los abusos de la autoridad, sino más bien el irrenunciable deseo de vivir su verdadera identidad sexual sin limitaciones. La China narra su nueva vida en comunidad, y por fin, con toda naturalidad agrega: "La misma Fierro, que acá en las islas tomó el nombre de Kurusu —nombre de kuña en guaraní y homenaje al que la hizo hembra, significa, sí, Cruz—, Kurusu Fierro, ha sido jefa en tiempos de guerra" (Cabezón Cámara 181). Tanto ella como Fierro fluyen ahora en sus identidades plenamente elegidas, en armonía con quienes los rodean, distinguiéndose de los "argentinos" que dejaron atrás.

Finalmente, y como un detalle relevante en la descripción transgresora de Fierro, la elección de Gabriela Cabezón Cámara de incluir a Hernández como personaje de su novela resulta apropiada y provocadora. En *Las aventuras de la China Iron* el personaje Hernández es descripto como un borracho, violento y libidinoso, un hombre vicioso y vil, características todas que fácilmente podrían atribuírsele a Fierro, no al letrado. En este sentido, puedo relacionar este posicionamiento con un deliberado gesto paródico, usando los conceptos de Gérard Genette (73), por parte de Cabezón Cámara. La presencia del autor decimonónico personificando, incluso diría travistiendo, los vicios del personaje que creó en el *Martín Fierro* aportan al texto un nivel de ironía destacable. Hernández dista mucho de ser el paradigma de civilización y cultura, del "estanciero-político-letrado" (Solodkow 13) y termina asemejándose más a cómo imaginamos al gaucho bruto Fierro. Los modales misóginos y racistas de este estanciero lo delatan cuando se dirige a sus sirvientas: "Dame otro mate, china de mierda, qué, estás dormida vos, cargalo bien" (Cabezón Cámara 103). Su desprecio por las mujeres, por la peonada, por todos los demás que no fueran blancos y cultos, que no estuvieran, como Liz, a su nivel, deja al descubierto una actitud despreciable. Al dotarlo de una personalidad tan vulgar, Cabezón Cámara coloca a Hernández en una posición liminal que se suma a las ya mencionadas con respecto a Fierro.

Conclusión

Como afirma Ludmer: "Hay en *La ida* algo más que desafío, lamento y autobiografía. Hay un tipo de producción significante que consiste en la división del sujeto, en el silencio, y en la relación contradictoria entre ser y parecer. (...) El menor, el subalterno, el otro, está excluido de

los canales políticos de enfrentamiento y en la imposibilidad de ocupar el poder, debe sobrevivir en la ley dominante (*El género gauchesco* 184). Sin embargo, más allá de las sucesivas interpretaciones que fijan en una posición arquetípica a los personajes, a los escenarios, a los bienes culturales de una nación, las reescrituras liminales ofrecen la posibilidad de repensar los moldes rígidos heredados y reinventar los géneros que conforman las identidades de un pueblo. A partir del concepto biopolítico de liminalidad, se cuestionan y superan las escrituras que invisibilizan las voces subalternas a la vez que se reinscriben los géneros, entendido el término en toda su polisemia. En este sentido, el presente trabajo ha intentado realizar un descentramiento de la figura heteropatriarcal del gaucho Martín Fierro para darle el protagonismo a la hasta ahora invisibilizada e innominada china. En el devenir de *Las aventuras de la China Iron*, Cabezón Cámara empuja el género en toda su polisemia hasta nuevos límites.

Notas

1 Entiendo "liminar: Del lat. limināris.1. adj. Perteneciente o relativo al umbral o a la entrada." (*DRAE*)

2 De entre las acepciones del término china, el que aquí interesa es el tercero: chino, na: Del quichua čína 'hembra', 'sirvienta'. 1. adj. Am. Dicho de una persona: De ojos rasgados. 2. adj. Arg., Chile, Guat., Par., Ur. y Ven. Dicho de una persona: aindiada. 3. adj. Col. Dicho de un indio: No civilizado. 4. adj. Perú. chino cholo. 5. adj. coloq. Ven. desnudo (que no está cubierto de ropa). 6. adj. En la América colonial, nacido de padres de distintas razas, especialmente de indio y zamba, o de zambo e india.7. m. y f. Arg., Col., Cuba, Ec., Par., Perú, Ur. y Ven. U. para designar emotivamente, ora de manera cariñosa, ora despectiva, a alguien. 8. m. y f. Col. y Ec. Persona del pueblo bajo. 9. m. y f. Chile y Col. servidor (|| persona que sirve como criado). 10. m. y f. Arg. Criado o sirviente de rasgos aindiados. 11. m. y f. coloq. Col. niño (|| persona que está en la niñez). 12. f. C. Rica, Hond. y Nic. niñera. 13. f. Arg. Entre gauchos, mujer (|| persona del sexo femenino) (*DRAE*).Excede el alcance del presente trabajo el comentar de qué manera los demás significados incluidos podrían relacionarse al uso del término china en la novela de Gabriela Cabezón Cámara ya que esto complejiza la lectura, y dejaré este análisis para futuros trabajos.

3 Esos son los nombres de las tres partes en las cuales Cabezón Cámara divide la novela: "El desierto," "El fortín" y "Tierra adentro."

4 Me referiré más adelante al asunto del nombre de la China en la novela.

5 Molly Weigel, quien es poeta, terapeuta y traductora, tuvo a cargo la traducción del libro *The Gaucho Genre* de Josefina Ludmer al inglés, volumen publicado por Duke U P en 2002.

6 En su tesis de maestría Sara Martín Bardera afirma que "el sexo sería una categoría orgánica y el género una categoría social que extrapola aquellas diferencias morfológicas a todos los órdenes: económico, laboral, político, etc." (13).

7 Elijo decir "voz cantora" y no "narrador" o "voz hablante" ya que en el *Martín Fierro* el gaucho comienza anunciando "voy a cantar mi historia" (*La ida* v. 10).

8 Para citar los versos de la primera parte de la historia de Fierro, titulada *El gaucho Martín Fierro* (1872), usaré *La ida* para abreviar (y en esto sigo a Ludmer en *El género gauchesco*), mientras que

la segunda parte, titulada *La vuelta de Martín Fierro* (1879), aparecerá citada en el texto como *La vuelta*.

9 En el verso 242 de la sección II de *La ida*, en la cual Hernández realiza una descripción de las costumbres y rutinas del "gauchaje" (v. 246), la voz cantora se refiere a las mujeres como grupo como el "hembraje" que debía trabajar para atender a los hombres que se reunían en ocasión de la yerra, o del carneo, del sacrificio animal. Al llamarla "hembra" la equipara con un animal no humano, es decir, la reduce a un ser sin inteligencia, sin agencia, logrando así una vez más colocarla (a la china) en situación de liminalidad.

10 También aparecen los vocablos "mujer" y "mujer," intercambiando una y otra forma, aunque con una clara preferencia por el sustantivo escrito con j en *La ida* (veinte veces), y con g en *La vuelta* (aparece en veintidós oportunidades, contra cinco apariciones escrito con j). El vocablo "cautiva" solo aparece en seis ocasiones, y la palabra "india" en un puñado de versos.

11 Al igual que el vocablo "muger," "gerga" refiere al sustantivo "jerga", que es una "tela gruesa y tosca o un colchón de paja" (*DRAE*).

12 Se mencionan indias, cautivas, mujeres en general, especialmente en su rol de madres o cuidadoras, aunque rara vez se las presenta por voz propia y nunca se hace referencia a sus deseos, sentimientos o situaciones de vida.

13 Estoy de acuerdo con David Solodkow quien en su estudio de *Martín Fierro* afirma: "Josefina Ludmer muestra que 'El escritor del género usó las posiciones y tonos de la voz del gaucho para escribirlo, y en ese mismo momento le dio la voz al gaucho. Uso y don, las palabras que organizan el género gauchesco.' […] Se trata de un *acto de ventriloquia* en donde el narrador asume la voz de un otro para encubrir la suya propia y producir de este modo un efecto de verosimilitud, 'Un uso letrado de la cultura popular. Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe'" (Solodkow 9 y 14-15).

14 Por cuestiones de alcance de mi trabajo, dejaré el estudio en profundidad de dichos aspectos etnográficos para otra ocasión. Recomiendo el ensayo de Juan Carlos Garavaglia (2001).

15 A estas políticas de regulación y exterminio también se refieren Ezequiel Martínez Estrada (1958) y Noé Jitrik (2003), quien a su vez cita a aquel.

16 El esmerado ensayo de Juan Carlos Garavaglia "El Martín Fierro y la vida rural en la campaña de Buenos Aires" ofrece un estudio más pormenorizado de la situación en la frontera en la época.

17 En su ensayo "El gaucho y la literatura" Jorge Luis Borges comenta que a diferencia de otras regiones con estilos de vida semejantes a las de la pampa, "la poesía gauchesca se da en la República Argentina y en la República Oriental [del Uruguay]. No se da en ninguna otra región" (47).

18 Como afirma Ezequiel Martínez Estrada refiriéndose a la superioridad del Martín Fierro frente a la literatura española, "es preciso advertir que esa limpieza del habla, esa censura de todo lo sexual, tiene como un factor esencial el desprecio por la mujer, el prejuicio católico de que la mujer es un animal inferior e inmundo" (247).

19 Laura Fandiño en su artículo "Canon, espacio y afectos en *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara" considera en profundidad los aspectos de la transgresión del género y de las identidades sexuales, pero deja de lado el aspecto biopolítico que me interesa en este trabajo.

20 Al rememorar el día en que dejó a las dos "criaturas" que había parido mientras estuvo casada con Fierro, la China agrega casi al pasar que entonces "tenía catorce años más o menos" (Cabezón Cámara 14).

21 Este nombre, aquí por primera vez en mayúscula, completa su presentación al lector cuando narra: "Me llamo China, Josephine Star Iron y Tararira ahora. De entonces conservo sólo, y

traducido, el Fierro, que ni siquiera era mío, y el Star, que elegí cuando elegí a Estreya. Llamar, no me llamaba: nací huérfana, ¿es eso posible?" (Cabezón Cámara 12). Al leer la novela, no es sino hasta la sección final, "Tierra adentro," que la China adopta el nombre Tararira, justo cuando comienza su vida con los indios y conoce a Kauka y su pueblo.

22 Me parece fascinante la posibilidad de agregar a este abanico de lo posible e imposible la metáfora musical, ya que esto puede indicar además que en su nueva identidad la China se desvía, se separa de la norma., se posiciona a sí misma en el espacio de disidencia de(l) género. Es interesante considerar, pensando en opuestos, el término "afinar" como perfeccionar, o purificar, porque entonces las posibilidades de análisis en la elección de ese verbo se multiplican de manera por demás interesante.

23 También proponen una lectura feminista de *Las aventuras de la China Iron* las críticas Lucía De Leone y Laura Arnés, dos de las coordinadoras de *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (2020).

24 Para Jaroszuk, el uso del inglés, en cambio, es "una referencia anacrónica a la cultura globalizada de hoy y, al mismo tiempo, a las prácticas imperialistas de varios países anglohablantes, como también a la muy complicada dinámica de relaciones entre la cultura alta y la cultura de masas, dentro de la cual *Martín Fierro* con la historia de sus lecturas se incribe [sic] perfectamente" (3). Creo que en este sentido la mirada de Lucía De Leone se alinea mejor con la lectura de *Las aventuras de la China Iron* que propongo en este análisis.

25 Los juegos de naipes como modo de entretenimiento de los gauchos eran, y siguen siendo hasta la actualidad en la sociedad en general, muy comunes. La mayoría de esos juegos, entre los que se destaca el truco, se juega con la baraja española. En el *Martín Fierro*, tanto en la primera parte (v. 1529) como en la segunda (v. 19) por citar solo algunos ejemplos, se mencionan los juegos de cartas.

26 Es llamativo el uso que hace el personaje de Hernández de los diminutivos, con clara intención despectiva, en la sección "That strange gaucho who believed he was a writer" de la segunda parte de *Las aventuras de la China Iron*.

27 Ventrílocuo: Dicho de una persona: Que tiene el arte de modificar su voz de manera que parezca venir de lejos, y que imita las de otras personas o diversos sonidos. U. t. c. s. (*DRAE*).

28 Después me referiré a la superposición de liminalidades que se superponen en el personaje de Fierro en la novela de Cabezón Cámara. Por ahora, solo nombro el espacio secundario que ocupa en la obra contemporánea.

29 Mantengo las cursivas originales de la novela.

30 El crítico Antonio Pagés Larraya dice del *Martín Fierro*: "Cuando se convierte en epopeya o canto nacional en términos escolares, se disuelve todo ese material oscuro e incierto" (522).

31 En conversación con una docente de Lengua y Literatura española en una escuela rural en Argentina, me comenta que, "a nivel escolar, [...] en la escuela media se ha dado [enseñado] por muchísimos años. Recordá, yo tengo casi, casi 30 años de docencia y yo no me acuerdo de algún año que no lo hayamos visto [...] pero siempre los versos del gaucho están ahí presentes. Y, por otro lado, si bien ha tenido una baja en cuanto a la frecuencia o el entusiasmo que quizá se les presenta a los chicos, [...] humildemente dentro de lo que es la escuela tratamos de acercárselos: comparar este héroe que es Martín Fierro, que es un héroe como siempre perseguido injustamente, marginado, y demás, con otros héroes quizá muy modernos. Yo hace unos años lo comparé, hice como un paralelismo con los personajes de los Equis-Men (perdón por mi inglés, ¿no?), porque eran fuera del sistema, perseguidos" (Ciarcia).

32 En un artículo de gran originalidad, Lanctot compara versiones contemporáneas del gaucho contrapuestas a las del muchacho de clase baja, coloquialmente (o vulgarmente) llamado "guacho" en Argentina. El público interesado en esta temática puede referirse a la bibliografía para conseguir los datos de esa publicación.

Obras citadas

Arnés, Laura A., Nora Domínguez y María José Punte. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Eduvim, 2020.

Bertolini, Constanza. "Gabriela Cabezón Cámara: Escribir sobre *Martín Fierro* es recorrer la literatura argentina." *La Nación*, 4 de noviembre de 2017. www.lanacion.com.ar/cultura/gabriela-cabezon-camara-escribir-sobre-martin-fierro-es-recorrer-la-literatura-argentina-nid2079260/.

Borello, Rodolfo A. "La literatura gauchesca y lo social." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 25, 1996, pp. 31-48.

---. *La poesía gauchesca. Una perspectiva diferente*. EDIUNC, 2000.

Borges, Jorge Luis. "El gaucho y la literatura." *Hispamérica*, no. 138, diciembre 2017, pp. 47-59.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Random House, 2017.

Ciarcia, Alejandra. "Mensaje de audio a María Victoria Muñoz sobre Martín Fierro en las escuelas." 13 diciembre 2021.

Fandiño, Laura. "Canon, espacio y afectos en *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara." *Hispanófila*, vol. 186, 2019, pp. 49-66.

Fernández, Nancy. "Violencia, política y escritura. Gabriela Cabezón Cámara." *Mora*, no. 24, 2018, pp. 111-120.

Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. Trad. Alfredo Tzveibel. Editorial Altamira, 1998.

Garavaglia, Juan Carlos, "El *Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires." Ed. José Hérnandez. *Martín Fierro*, ALLCA XX, 2001, pp. 655-690.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Ed. Luis Sáinz de Medrano, Cátedra, 2007.

Jaroszuk, Barbara. "Negociando el mapa de lo posible: *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara." *Studia Neophilologica*, vol. 93, no. 3, 2021, pp. 357-378.

Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Emecé, 2003. Volumen 2.

Lanctot, Brendan. "Frecuencias del *Martín Fierro* en orden neoliberal." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, no. 3, 2017, pp. 351-372.

Leone, Lucía De. "Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara." *Chuy, Revista de estudios literarios latinoamericanos*, no. 10, julio 2021, pp. 64-78.

Ludmer, Josefina. *The Gaucho Genre. A Treatise on the Motherland*. Trad. Molly Weigel. Duke U P, 2002.

---. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil, 2000.

---. "Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 17, no. 33, 1991, pp. 29-33.

Marre, Diana. *Mujeres Argentinas: las chinas. Representación, territorio, género y nación*. P de la U de Barcelona, 2003.

Martín Bardera, Sara. *Género: ¿concepto suficiente? Concepto necesario*. Universidad de Salamanca, 2009. Tesis de maestría.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. FCE, 1958. Tomo I.

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Pagés Larraya, Antonio. "El 'Martín Fierro' a los cien años." *Cuaderno Hispanoamericano. Revista mensual de Cultura Hispánica*, no. 357, marzo 1980, pp. 497-524.

Pas, Hernán. "Gauchos, gauchesca y políticas de la lengua en el Río de la Plata. De las gacetas populares de Luis Pérez a las retóricas de la oclusión romántica." *História*, vol. 32, no. 1, 2013, pp. 99-121.

Sáinz de Medrano, Luis. "Introducción." José Hernández. *Martín Fierro*. Cátedra, 2007.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Ed. Roberto Yahni. Cátedra, 2015.

Solodkow, David. *Ficción biopolítica y eugenesia en el Martín Fierro*. Ediciones Uniandes-U de los Andes, 2015.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.* U of California P, 1991.

Uparela Reyes, Paola. "Reseña: David Solodkow. *Ficción biopolítica y eugenesia en el Martín Fierro*." *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, no. 8, 2016, pp. 349-351.

MISCELÁNEA

Teresa Irene. *Desbocar*. Acrílico sobre cartulina, 2016.

From Intrepid Single Mother to World-Renowned Writer: New Venture by the Extraordinary Elena Poniatowska

Elizabeth Coonrod Martínez[*]
Sonoma State University and DePaul University

Nearing the end of her ninth decade with little signs of slowing down, the highly acclaimed Mexican writer Elena Poniatowska released a two-volume historical novel about a family ancestor, the last king of the Polish-Lithuanian Commonwealth, Stanislaw Poniatowski, titled *El amante polaco* (The Polish Lover; Planeta). She states in her prologue that because he was born in 1732 and she in 1932, precisely 200 years apart, the project became an opportunity to examine shared similarities: a love of books and the arts, and a fondness for writing. Also, uncannily timely, Ukraine was a major part of ancient Lithuania.

Universally recognized for her books on artists and fascinating Mexican figures, books that describe Mexico throughout the twentieth century, Poniatowska now transports the reader to the golden era of European monarchies, where an inquisitive youth at age 20 becomes assistant to a British diplomat, and soon a lover of the future empress, Catherine the Great. Soon a diplomat himself, Poniatowski participated in the politics and intrigues of powerful nations before ascending to the Polish-Lithuanian throne in 1764, as a reformist who created "the best constitution" outside of France, says Poniatowska. He remained in power for three decades, but due to resistance to his reforms both internally and by outside powers, he was deposed, and the commonwealth partitioned and gobbled up in three stages by former partners: the Russian Empire, the German Kingdom of Prussia, and the Austrian Hapsburg monarchy. The child of two monarchs, Poniatowski's offspring were illegitimate, leaving a legacy only in name.[1]

An inviting read full of gossip, clandestine liaisons, political maneuvering, sparring between monarchies and strategies for control of vast territories, the Polish-Lithuanian Commonwealth, referred commonly by western Europe as simply "Poland," consisted of now-Poland, Ukraine, Belarus, Lithuania, and Latvia.[2] Book I of *El amante polaco* was released in

[*] Elizabeth Coonrod Martínez, Professor emeritus, Sonoma State University (1995-2010), and DePaul University, where she was also Editor of the journal *Diálogo* (2010-2021). Martínez earned an MA from New York University, and Ph.D. from the University of New Mexico, Albuquerque, in Latin American literature. Her books include: *The Women of Mexico's Cultural Renaissance: Intrepid Post-Revolution Artists and Writers* (Palgrave, 2023); *Teaching Late Twentieth-Century Mexicana and Chicana Writers* (MLA Press, 2021); *Josefina Niggli, Mexican American Writer: A Critical Biography* (2007); and *Lilus Kikus and Other Stories by Elena Poniatowska*, Translation and Introduction (2005); and *Before the Boom: Latin American Revolutionary Novels of the 1920s* (2001).

2019, and Book II in late 2021, together some 900 pages. Poniatowska conducted extensive research, and read the last king's published diary, to create this story about a notable federation that flourished from the 1500s to end of the eighteen century, successful in repelling repeated attempted invasions by the Ottoman Empire. Highly prosperous, with extensive advances in architecture, culture and art, and the most populous nation in Eastern Europe, what she found disconcerting, Poniatowska says in her prologue, was that in 1795 Poland ceased to exist, remaining absent from the maps for 123 years. Only in 1918 would the nation of Poland reappear in its current form.[3]

A second feature of *El amante polaco* is that Poniatowska innovatively adds a short autobiography in segments at the end of each chapter, in chronological order and later more reflective tone. Her first autobiography, with exception of some early childhood experiences in *La flor de Lis* (1988), she relates personal details and shows her resolve to chronicle Mexican experience. These short segments in *El amante polaco* incrementally open a window into Poniatowska's life. The present article reviews *El amante polaco* in terms of her own story within, adding notes on her extensive publishing history, and comments from a recent interview.

Born in 1932 in Paris to Jean José Poniatowski, whose forbears immigrated to France from Poland, and Mexican mother María de los Dolores Amor Escandón, Poniatowska describes her earliest years at her paternal grandparents' home, that her grandfather tutored her in math and reading, and how once the German presence in France surged, her parents joined the resistance, volunteered with the Red Cross, and later her father joined the French army. When she was about 10 and her sister Sofía nine, they traveled with their mother to Mexico City, where her maternal grandparents, Juan and Elena Yturbe, and extended family lived. As World War II ended, her father joined them, and in 1947 her brother Jan was born. The girls finished grade school and Elena one year at the Liceo Franco Mexicano before being sent to a convent boarding school in Pennsylvania; her sister left after one year, but Elena remained all four, she says in *El amante polaco* because she always wanted to be obedient. She felt proud earning ribbons and distinctions from the teacher nuns, read Shakespeare, had a minor role in a Twelfth Night production, but mostly, she says, they read the gospels and about the saints. "Had I remained at the Liceo," she muses in *El amante polaco*, "I would have learned a lot more."

Upon returning to Mexico City, Poniatowska says her little brother an active toddler, and her sister soon married. At dances, they enjoyed the new beats, "when we hopped about like

kangaroos;" both girls were happy spirits, so much so that when the chauffer was asked to teach them to drive, he wondered if they were *tontas*, so constant was their giggling," she says in *El amante polaco*. Wanting to know Mexico City, she walked major streets, observing people and the workings of life. When she and her mother walked past the *Casa de los azulejos*, now a Sanborn's restaurant and store, her mother told her it had been her uncle's home until taken from him by the Cárdenas administration. Felipe Yturbe had commissioned José Clemente Orozco to paint images of his children along an upper stairwell; Poniatowska wanted to climb the stairs to see them, but her mother refused to enter. Planning to help her father, who was trying to launch a business that never got off the ground, Poniatowska took a typing class.

She had a keen interest in higher education, and describes her fascination with the prestigious national university, UNAM, where she would have liked to study medicine. But upon presenting the admissions office with her boarding school diploma, they told her it was worthless. Her aunt Carito Amor asked if she would be willing to go through preparatory school again to gain admission to UNAM, and she said yes. Her aunt then told her she would learn just as much preparing for her interviews, which Poniatowska was beginning to do.

At the dances, where she first encountered Carlos Fuentes in the 1950s, he urged her to do more than just journalism. He asked if she knew about Zapata, and Benito Juárez, and she told him no, just Carlota and Maximilian. He told her, that's not what you need, she remembers in *El amante polaco*, and offered to introduce her to the historian Daniel Cosío Villegas, one of his professors at UNAM. Then he shared his method to building content for his early novels: after dancing with the pretty daughters of political figures, he would sit beside their chaperoning mothers and ask lots of questions. They willingly provided information about their husbands because Fuentes, in his mid-20s, was so handsome and *suave*, Poniatowska says. Then, as soon as he got home, he wrote everything down before going to sleep. In that same segment she remembers that in 1962, when a group of journalists visited the ancient Cholula pyramid near Puebla, Fuentes was transfixed by the site, and wrote feverishly for hours in their host astronomer Guillermo Haro's cabin, while the other writers present for inauguration of the new Tonantzintla observatory conversed over dinner. Their lives took divergent paths, Fuentes would focus on Mexico's past, Poniatowska on the present.

Her education enhanced by reading books in her family's large library, "My grandparents and my mother loved to read, everyone read a lot," she says in *El amante polaco*, Poniatowska

devoured what her mother finished, books by Virginia Woolf, followed by the important Russian and French novelists, books. She enjoyed Tolstoy's *Anna Karenina* and Gustave Flaubert's *Madame Bovary*, but felt sorry for the doctor, working under such dire conditions. She found Goethe especially interesting, quipping that they should have read him at the boarding school, for she would have learned to beware the devil. Her mother tells her the devil does exist, that she once saw it under her bed, a dark form that slipped away. Poniatowska then states she would learn about the devil from "a sloppy French priest, and through the *maestro*." Her parents regularly read the *Excelsior* newspaper, she looked through, and noticing a woman's byline, decided she wanted to do that, visited the newspaper editor, and suggested an interview with the US ambassador, since she could communicate in English. The editor was receptive, and many interviews followed. Assigned to the society section, which she found boring but for the person in charge, Ana Cecilia "Bambi" Treviño, who was "cute and flirty," and wore impressive high heels, whom Poniatowska credits with expanding that section to include art and culture.

There were likely no women in the general newsroom, although Poniatowska said recently in an interview that "there were a few other women," adding that she felt welcome.[4]

Did her parents worry, in 1953, when she began going out to do interviews?
Elena Poniatowska: "Yes, my parents told me they were worried about me, heading off to the newspaper offices each day, going out to cover all kinds of stories, it could have been dangerous."

Not entirely opposed, however, they gave her an older VW bug to drive. Since they planned to send her to France to find a husband, Poniatowska was determined in the meantime to learn to write well. When her initial interviews were published, she notes in *El amante polaco* that her father observed that a woman's name only appears in the newspaper on three occasions: when she is born, when she marries, and when she dies, leaving open the matter of whether he was proud or surprised. She interviewed "the stars," Poniatowska says, often catching them off guard with her seemingly naïve questions: Diego Rivera; Mexico's important architect Luis Barragán; actresses María Félix and Dolores del Río; singers Lola Beltrán and Juan Gabriel; innovative filmmakers Luis Buñuel and Gabriel Figueroa; the distinguished mid-century writer Alfonso Reyes (who died in 1959); and even the *lucha libre* idol, *El Santo*. As Poniatowska continued to explore, seeking people who knew Mexico City well, one day she received a tip from a professor and critic at the Colegio of México:

Elena Poniatowska: "Elena Urrutia told me that people went to see the *maestro*, that he provided guidance to young writers, that he had helped several people. He started that series of books, and mine was first."

She made an appointment to see the writing coach, brought several examples of her interviews, and the *maestro* told her that journalism was contemptible (although it is how he began his career), and asked for anything else, she states in *El amante polaco*. Poniatowska quickly created a narrative based on her observations at the convent school and at home: twelve short chapters that elicit a satire, with between-the-lines messaging on the limitations imposed by society on young women. *Lilus Kikus* was the first book published in a series to help encourage new writers. The second book, *Los días enmascarados*, was by Carlos Fuentes, a collection of five stories, "Chac Mool" the best known.[5] Most young writers coached by this *maestro* pursued topics on ancient indigenous lore, but Poniatowska's text was the only one based in contemporary society, and the only one from female perspective.

Elena Poniatowska: "The best compliment [critic] Emmanuel Carballo gave me is that most young writers sound like him. And my book was the only one that did not."

Peppered with ideas from the books Poniatowska was reading and keen observations about her society, *Lilus Kikus* (1954) is both philosophical and humorous tongue in cheek. The protagonist reflects at one point on Goethe's writings in application to girls' lives; Lilus converses with a scientist who lives next door; she joins a political rally while in Acapulco with her family; and at a classical music concert, studies people's reactions, observing that some know when to clap, doing it proudly, and look askance at those who clap at the wrong time. Lilus is always curious, always asking questions, assessing what others are doing, and when conversing with adults, proffers delightful insights.

How did Poniatowska come up with such a story?

Elena Poniatowska: "Well, from my time at the school. There was only that school, the students and the nuns, nothing else around or nearby but a hospital, a sanitarium, and the train station."

Some of the chapters are convent school-based, some Mexico-based, clearly the young Poniatowska watched and listened attentively, a practice that served well for journalism. In one chapter a classmate is expelled, because she left a procession of girls in white dresses carrying a lily to deliver in church to the holy virgin; she escaped to the office, and dipped her white lily in

black ink. Lilus chats with her as she packs her suitcase. The girl offers to tell Lilus about life, and how babies are born, but first she wants a gift. Lilus excitedly offers a box of chocolates, then a collection of beautiful pencils, but the girl is not impressed, and Lilus is left to wonder. Was that account based on fact?

Elena Poniatowska: "There was one girl in the school who was like that, she had gone away with a man she somehow found, and she impressed us with her worldliness."

In the final chapter, Lilus is coached by the nuns on being a submissive bride: they tell her to sit on the bed, wait without speaking, and to keep something sweet in her mouth. But Lilus meditates on "the signs" she wants to follow, which is left unexplained, foreshadowing Poniatowska's future career in research and writing. Poniatowska wrote more short stories with women protagonists, published in 1962 with reissue of the novella, and a different publisher, titled, *Cuentos de Lilus Kikus* (often confused with the original book). Primarily, however, during the 1950s-60s she pursued interviews and newspaper articles. Referred to in society as "Elenita," or *the little Polish girl* by Diego Rivera, neither bothered her. She had a goal.

Elena Poniatowska: "No one ever said no when I asked for an interview. I wrote about everything, wherever I was invited, and whoever suggested stories. I wanted to discover Mexico through them. Everyone let me interview them, when I called up Alfonso Reyes, Dolores del Río, the stars, Diego Rivera, María Félix, and others, they would say, sure, come on over."

In *El amante polaco* Poniatowska reveals why she did not end up traveling to Paris to find a husband. Her work as a newspaper journalist began in 1953, her little book was published in 1954; she was excited about what she was doing. Describing heading out to consult with the *maestro* in his top floor loft-office as classical music wafted from above, bounding up a stairwell where one departing mentee often passed another who was arriving, she complied when after her book's release he asked her to help with some projects. Then one day he forced himself on her and raped her. With specific details and a razor-sharp image of how his face looked, she describes the shock she felt, remembering the bulge that formed in his pants, the pain she felt between her legs for days afterward, the cot in his office-loft, the threat, and the great shame she kept to herself as she wandered about her family home, where the pets hissed and growled at her, seeming to know. An excruciatingly palpable account only too familiar to many women.

When she stayed away, his brother called and begged her to return, insisting that he was sad and lost without her assistance. Poniatowska says she obliged him by returning once, noticing

later at a literary function how he joked and interacted with his friends, while she felt powerless just thinking about "the cot, the attack, the threat." Poniatowska states it occurred to her that the incident "had nothing to do with" what she had read in books. "Now that I'm old," she concludes in *El amante polaco*, "it scares me that I was so naïve."

By late 1954 she discovered she was pregnant, her mother wanting to spare her the societal awareness and criticism, sent her to a convent in Italy, where her son was born in July 1955. While awaiting his birth, Poniatowska states she felt completely alone, but did not mind, she simply talked to her baby to be. She was still nursing the newborn when her mother told her it was best to have the baby transferred to her aunt, Carito Amor, who returned to Mexico with him by steamer while Poniatowska's mother took her to Paris. Poniatowska describes feeling great anguish after being forced to stop breast-feeding, making loud wails of sadness in Paris. Her mother tried to distract her, then sought psychological help. When they returned to Mexico City, she resumed her newspaper work, and visited the child at her aunt's home.[6] One day her grandmother noticed the toddler among other children cared for by a nanny and said there was something very appealing about him. Poniatowska decided to tell her the child was her son. Her grandmother reacted immediately: bring him home! Thereafter, Poniatowska's son remained with her. This tender account in *El amante polaco* demonstrates that Poniatowska treasured her mother's mother and namesake, who died when the boy was only three years old.

It was Poniatowska herself who decided her future. She worked as a full-time journalist and took care of her child, often typing articles at home, remarking that the plucking of typewriter keys became her son's bedtime melody. Later she took him with her on interviewing jaunts. At the inauguration of a new dam, she describes him happily jumping into the water. Although she must have experienced hardships, Poniatowska's reflections upon being asked about her life in the 1950s and 1960s becomes:

Elena Poniatowska: "I worked, and got us a home, and he grew up there until I married Guillermo [when the boy was twelve]; the house was in his name and later he sold it, now that he lived in France."

Immensely proud, she always refers to her son as Dr. Emmanuel Haro Poniatowski, often stressing that he holds two doctoral degrees.[7] Asked if she ever felt like she missed an opportunity in life, having not been able to pursue a path in medicine or another field, she responds:

Elena Poniatowska: "Yes, I would have liked to study more, but then I had the baby. After that I had to work, I had to get ahead for the baby's sake. I would have liked to study international relations, and represent my nation, but I would never have been able to, since I was not born in Mexico [Neither was Carlos Fuentes]. I admired Rosario Castellanos so much, she did that."

When *El amante polaco* Book I was released in late 2019, the Spanish-language news media reacted to Poniatowska's revelation. Her description of the *maestro* was easily attributable to Juan José Arreola (1918-2001), who with Juan Rulfo (1917-1986) were new experimental writers who received acclaim in the late 1940s for narratives infused with elements of allegory, magical realism and satire. In 1952, Arreola had received an important award for his first story collection *Confabulario* (1949) and was offered an editorship at Fondo of Cultura Económica to guide and publish new writers. Asked, when she made presentations at book festivals, whether she was referring to Arreola, Poniatowska responded affirmatively, adding that most people in Mexico City already knew. Once her response was published, other women came forward voicing their own experiences of sexual and psychological abuse by Arreola. In a published statement, Arreola's children and grandchildren accused the women of lying, providing portions of letters sent to Arreola in the 1950s by Poniatowska and a prominent pianist, expressing their fondness for him. Proclaiming that Poniatowska just wanted to sell more books, they scolded the media and the women for indulging in sentimental fantasies that should not be aired in public and requested greater respect for Arreola.

Discovering their statement in a Sunday newspaper, Poniatowska decided to respond, declaring that her association with him was not "sentimental," but a terrible experience "of great impact on my life, changing not only my own destiny, but also that of my son:

> "This occurred between a mature man, married with three children, who knew what he was doing, and an inexperienced and very naïve young woman. His family now speaks of respect, but the respectful one was I, who never asked him for anything, never went to see him, always kept quiet. Arreola never saw my son, never asked to know him, or offered to support him. When he was grown, my son never asked to see him. My son's true fathers are his grandfather, Juan E. Poniatowski, and the astrophysicist Guillermo Haro. The silence and respect the Arreola family now calls for has been proffered by my family and myself for over 64 years."[8]

In an English language newspaper in Spain, Poniatowska is quoted as stating that Arreola "used his ability to convince, to be very seductive, to hurt people."[9] As to her letter from 1955, Poniatowska stated it was an attempt by "the incautious to protect him" and his status.

In the mid-twentieth century, Mexico City had become a hub for literary writers. By the late 1950s the prolific Carlos Fuentes was called the first *new* novelist in Mexico, Gabriel García Márquez (1927-2014) arrived from Europe in 1957 to take up residence in Mexico City, publishing his acclaimed novel *Cien años de soledad* in 1967;[10] they were joined by other Latin American writers, often photographed at group gatherings in cafes. Dubbed the literary mafia, it was a club not open to women, for Elena Garro (1916-1998) wrote her first novel, *Los recuerdos del porvenir*, in the 1950s but could not get it published until 1962. She published newspaper essays, although not as often as Poniatowska, who in *El amante polaco* states she left the prominent *Excélsior*, which "never covered anything about 'poor neighborhoods,' anything that would scare potential investors," for *Novedades*, and later *La Jornada*, which she and other journalists founded in the 1980s.

By the early 1960s, Poniatowska released two more collections of interviews, and spent most of that decade creating an in-depth novel on the 1910 Mexican Revolution, the topic *de rigueur* for Mexican writers.[11] In her case, *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) was the first with a female protagonist: the *soldadera*, representing the many women involved in the struggle for freedom and equality.[12] Her novel garnered the Mazatlán Literature award.[13]

Shortly before its release, Mexicans were shocked in October 1968 to see the military bear down on a protest in Mexico City with tanks and snipers, massacre hundreds and jail many more, only days ahead of the International Olympics. Poniatowska began visiting Lecumberri prison, where labor union leaders and student activists were jailed long term. She interviewed those incarcerated, witnesses and family members, to create an innovative collage of witness comments alternating with quotes from official sources, the first book to get past censorship: *La noche de Tlatelolco* (1971).[14] Awarded the important Xavier Villaurrutia prize for this book, Poniatowska declined it, publishing an open letter asking who would give an award to those slaughtered. Her own heartfelt essay about the shock of the massacre appeared in the collection *Fuerte es el silencio* (1980), with other essays describing women on a hunger strike to protest their long-incarcerated children; the precarious lives of those who left rural regions to find work in Mexico City; and long-term land squatters outside Mexico City, whose leader was beaten and jailed.

In 1967, when she was 35 years old, Poniatowska married the astrophysicist Guillermo Haro (1913-1988), giving birth to a second son in 1968 and a daughter in 1970. She raised her children while continuing to do both journalism and creative work: in 1978 she published a short fictional work in the voice of Diego Rivera's first wife, left behind in Paris when he returned to Mexico in 1920, *Querido Diego* (1978), and the next year, *De noche vienes*, a collection of new short stories from female perspective where the title story is about a nurse who happens to have five husbands: when brought before the judge, she tells him that she could not have had a relationship with any of them without marriage.

Any particular advice she received about doing journalism, even while continuing to pursue creative writing?

Elena Poniatowska: "No, I can't think of any," she responds. "It was my calling. Like a shoemaker, you go to work each day, and build your work, shoe by shoe."

Any advice for aspiring writers?

Elena Poniatowska: "I don't think I have any, we just need to follow our calling."

How about for young women writers?

Elena Poniatowska: "To young women? To write is to read. Read what others have written. Especially read the classics, no? Read your peers, others like you who want to write. Other aspiring writers. And read in other languages. I think to read is one of the most important paths. Another is to hear, to listen to what others have to say. How they look at you when they're talking, or how they feel about their subject. Writing is about thoughts and feelings. You also have to love what you're doing."

As she interviewed and studied her society, Poniatowska began to think about the female artists of the previous generation, who excelled in artistic work but were dubbed scandalous if they posed nude (Lupe Marín, Nahui Olin, Tina Modotti, and Pita Amor), wicked when they chose divorce, and outrageous when they demanded control of their careers. Even Frida Kahlo refused to conform to society's norms and groom her eyebrows, Poniatowska says.

Elena Poniatowska: "They [were women who] knew what they wanted. Dolores del Río and María Asúnsolo were two members of the so-called proper society who lived their lives openly in the early twentieth century. Del Río chose to move to Hollywood to fully express herself as an actress, and Asúnsolo became a muse to many Mexican intellectuals. David Alfaro Siqueiros painted a splendid portrait of her titled, 'María Asúnsolo coming down the staircase.' Del Río,

upon n *María Candelaria*, and starred in many more movies directed by Emilio Fernández, filmed by the great Gabriel Figueroa. There were several awards in Cannes. All of this happened long ago, and there have been many changes through the decades.

It was very difficult because in Mexico there is absolutely no recognition for women. Women had to shut up, they are not greatly taken into consideration. And the women who stand out are usually demonized. During her life Frida Kahlo was just called *la coja* [the lame one]. Or Diego's wife. That is all. She was not considered that important."

In 1976, Poniatowska, with feminist writer Alaíde Foppa (1914-1980) and the lawyer, activist and writer Margarita García Flores (1922-2009), launched *Fem*, the first publication to cover topics major newspapers would not: domestic violence, rape, prostitution, student activism. The term "feminist" was mostly avoided until later, but women had begun taking the reins for their writing and publishing. In *El amante polaco*, Poniatowska remembers that in the late 1970s Lamas, who is fifteen years younger, asked her to interview a disability rights activist trying to gain legal control over her body, with "even though you're not a feminist, you'll like this assignment," adding that she always responded "yes, Marta" to everything. Currently Mexico's leading feminist voice, Lamas, anthropologist and political science professor at UNAM, founded the political magazine *Debate Feminista* in 1990, read throughout Latin America, with articles also by men. When *Fem* ceased publishing in 2005, Lamas had all the issues archived at UNAM.

Elena Poniatowska: "My friendship with Marta Lamas also drew me to feminism. She, Alaíde Foppa and I established the magazine *Fem*, the first feminist, high quality publication in this nation. The important comments addressed by Rosario Castellanos in her thesis [1971] impressed us, but all has changed now, because many women, like the Colombian Laura Restrepo or Mexican Laura Esquivel are now highly recognized, as well as several younger women, such as Fernanda Melchor whose work *Temporada de huracanes* uses popular and offensive language. And Daniela Tarazona. There are so many women writers now, and I have not read them all.

Over the years I have interviewed, first for the newspaper *Excélsior*, then for *Novedades*, and finally *La Jornada*, an extensive number of women I admired very much. For example, Ruth Rivera [Diego Rivera's daughter] was the only woman of her generation studying architecture at the National Politechnic Institute. In those years they did not tend to feature women in articles, but they did publish a lot of photos of women in the arts or show business.

I interviewed Tongolele [flamboyant dancer] as well as Rosario Castellanos; Margarita García Flores, editor of UNAM's *La Gaceta*, who was adored by her students; the painter Helen Escobedo; and the artist Fanny Rabel."

Her close friend Foppa was disappeared by the Guatemalan government in 1980, which caused a shock among the writer community in Mexico City. Having left her native Guatemala two decades earlier due to the dictatorship, Foppa lived in France, then Mexico City.[15] She made a quick trip back to visit her ailing mother, and was picked up at the airport by the military and never heard from again. Poniatowska and other writers made numerous appeals and sought help from the Mexican government.

Elena Poniatowska: "Marta Lamas and I pursued all [Mexican] governmental channels possible to demand a response from the Guatemalan government, one nation to another, but all we got was, there is nothing we can do. Mexican bureaucrats would say, it is a matter for Guatemala, not ours, even though she had long been a resident of Mexico. It was truly an affront to feminists in Mexico."

During that decade Poniatowska was teaching a writing workshop at UNAM and worked on several books, one a tender novel of reflections on her childhood and on Mexico City in the 1940s: *La flor de Lis* (1988), another a collection of literary essays, *¡Ay vida, no me mereces!* (1985), on Juan Rulfo, Carlos Fuentes, a new group of hip young writers, and an extensive essay on Rosario Castellanos (1925-1974). She published two more collections of journalistic essays.[16] But it was also a difficult decade. In 1984, Manuel Buendía, Mexico's most powerful journalist at the time because he about *narcotráfico*, was assassinated in a public café. Poniatowska states in *El amante polaco* that politicians and "their accomplices" feared him. He published an extensively researched book the year before his murder, *La CIA en México*, and asked Poniatowska to contribute the prologue. Then for two years afterward, the US embassy kept rejecting her application for a visa, to do a talk in California.

In 1985, Mexico City was rocked by a massive earthquake.[17] Poniatowska and members of her writing workshop joined volunteers working for weeks in bucket brigades to remove heavy pieces of blocks and stone and seek those buried. Seeing her visibly exhausted, Mexican cultural commentator Carlos Monsiváis told her, "You need to write! That is your job!. Collecting interviews from victims and witnesses, again interspersed with brief official reports, she published *Nada, nadie: Las voces del temblor* (1988).

More creative work followed. It took several years to research the life of Tina Modotti and publish a long historical novel *Tinísima* in 1992, then a shorter novel capturing Elena Garro's activism: *Paseo de reforma* (1996). As the 1990s drew to a close, Poniatowska prepared several fascinating essays on talented and outspoken women of the early twentieth century, artists Frida Kahlo, María Izquierdo, and Nahui Olin, poet Pita Amor, and writers Nellie Campobello, Elena Garro, and Rosario Castellanos, to publish as a book, *Las siete cabritas* (2000).[18]

Were these intrepid women suggested by a publisher?

Elena Poniatowska: "No, they were selections that came from my own natural inclination and the interest being generated about them. I took the manuscript to my publisher, and they published it.

I still have a lot of interviews I have not published, a treasure trove of accomplished Mexican women, from intellectuals and scientists to artists and actresses. I did not think I would create a book, it just started happening because of my admiration and solidarity with the women. I always received a lot of support from a variety of women and always felt they were the great forgotten of Mexico. Now, the situation has changed, and many women authors appear in all sorts of publications."

Was there a favorite among such fascinating and rebellious artists and writers, women who bucked the system in order to achieve what they wanted to do?

Elena Poniatowska: "The only people I did not get to interview were Frida and Nellie, they were a little ahead of my time. I admired them all."

Did Poniatowska consider herself a feminist during the mid-twentieth century, when Mexican women were reluctant to be defined that way?

Elena Poniatowska: "I have always written about women: Nahui Olin, Elena Garro, Rosario Castellanos, Leonora Carrington. Women were, for many years the great forgotten characters of history, especially in Mexico. Jesusa Palancares was a soldier during the Mexican Revolution, and little was known about women soldiers until recently.

Although today there are scores of Sor Juanas [talented women writers], and they are recognized everywhere, not just in Latin America, also in Europe and the United States, during the twentieth century they were not recognized. There are many theses and books published now on Rosario Castellanos, as well as Elena Garro, someone who can finally be recognized not simply as the wife of Octavio Paz, and many women's works have been translated to English and French,

including complete studies about such writers as Nellie Campobello and the Mexican Revolution, or Rosario Castellanos and her native state of Chiapas. As I read theses and university studies in the mid-twentieth century, I saw only one name: that of María Luisa Bombal (1910-1980, Chile), although I don't think I ever read any of her works, or if I did, I forgot. You know, I am almost 90 years old."

At the turn of century her publications multiplied: novels and more essays, new short stories and long prologues for books, often about artists, like the gorgeous images by Mariana Yampolsky (2001). A long essay to accompany photographs by Graciela Iturbide reveals a spicy cultural description of Juchiteca women in Oaxaca, and another essays relates the lives of women shown leaning out of train cars, posing with muskets, helping the injured, images from the historic Casasola photographs of the 1910s-20s, for a book titled *Las soldaderas* (1999). Poniatowska published books in endearing word portraits of artist Juan Soriano and poet Octavio Paz, a long novel about science in Mexico leading to construction of the observatory near Puebla, *La piel del Cielo* (2001), selected for the prestigious Premio Alfaguara. There was a new book of short stories, *Tlapalería* (2003), and in 2011, *Leonora*, a novelized account about the surrealist artist Leonora Carrington from her upbringing in Britain, idyllic period in France painting alongside her partner Max Ernst, and the terror she felt when Germany invaded France and he was taken by the Gestapo. She fled to Madrid, her parents forced her into an asylum which used shock therapy. She escaped to Mexico, and for many years produced important murals and sculptures on Mexican culture.

In 2007, Poniatowska's novel *El tren pasa primero*, featuring the leader of a strong worker movement and the mid-century railroad strikes, garnered the most important award for Latin American literature, Premio Rómulo Gallegos.[19] In late 2013, she was tapped for the highest literary achievement award in Spanish-language literature (equal to the Pulitzer): Spain's Premio Cervantes. The same year she published a biography of Mexico's important astrophysicist Guillermo Haro, whom she married when he was in his 50s: *El universo o nada*.

Two years later, Poniatowska created a novelized biography of the feisty feminist Lupe Marín, Diego Rivera's wife before Frida Kahlo: *Dos veces única* (2015). Beginning in 1922, when Lupe meets Diego, the book spans six decades with marvelous descriptions of Mexico City, and members of the avantgarde *Contemporáneos* movement, which included Marín's second husband, Jorge Cuesta. This book describes the lives and careers of Diego and Lupe's two daughters, and the lives of each daughter's three children. Once they were teenagers, Rivera was greatly involved

in his daughters' lives, counseling them on their education and careers. Marín remained close to Diego throughout his life and was at his bedside when he died (three years after Frida, with whom she was friendly). In her own prologue, Poniatowska states that she traveled extensively to interview each of the grandchildren.

Just before the first volume of *El amante polaco* was released, Poniatowska published *De la tierra al cielo* (2019), about the notable architect Luis Barragán and colleagues. Asked whether she enjoys creating the long historical novels as much as she did newspaper journalism in the early decades, she exclaims:

Elena Poniatowska: "Well, they take an awful lot more time! With journalism you write an account and you're finished; with historical fiction I've had to do lots and lots of research."

Was there a single era or an experience most gratifying during her long career?

Elena Poniatowska: "Raising my son and accomplishing my life on my own."

In the final segments of *El amante polaco*, Book II, Poniatowska shares tender memories about her younger children, Felipe and Paula; she expresses a feeling of having failed them because she worked so much, and how she worried about them after their father died in 1988, as they were only 20 and 18 years old. Poniatowska describes taking them with her to Chiapas in 1994, where they waited for weeks for leaders of the Zapatista movement to emerge so that she could interview *sub comandante* Marcos. It moved her to see the impact that stay had on them, the interest they developed in Maya culture, and enduring friendships her daughter formed with several women. But she laments how skinny they became, since there was seldom much to eat.

Remembering her writer-friends, she says Carlos Monsiváis' death in 2010 took her by surprise. José Emilio Pacheco died in 2014, same year as Gabriel García Márquez. Five years her senior, they formed a friendship in the 1950s-60s through a shared love of journalism. Months earlier, upon the announcement of her selection for the Premio Cervantes, García Márquez arrived at her home with a large bouquet of yellow roses.[20] Carlos Fuentes died in 2012, and Sergio Pitol in 2018. Poniatowska had a close friendship with Leonora Carrington since her arrival in Mexico; she died the year *Leonora* was published. Poniatowska ponders how to measure her life, wondering if she has made a difference. She remembers a dream her older son had as a child, that when he opened a book, all the words fell out. Acknowledging her privilege of not having to confront the dangers journalists do in the twenty-first century, she says: "I simply wrote in front of a noisy Remington." And yet Poniatowska has always persisted.

Of the more than 60 books published over these many decades, asked if there is one she most enjoyed creating, or especially treasures, she says:

Elena Poniatowska: "*Lilus Kikus*. Because that book was my first creative work, something I accomplished although I did not have university or formal training."

Any research or journalistic project that was especially difficult? Or an era that was more difficult than others?

Elena Poniatowska: "Having my baby, and wanting to keep it with me. In that era people did not do that, there were no single mothers; my family wanted to save me from that. My mother tried to help me get over what I had gone through, she took me to Paris, but I just wanted to go home to Mexico. There I could go see him, and my family would see him, but I wanted him with me. It was my grandmother who said, when she found out he was mine, bring him home.

It was difficult, very difficult, I knew people thought badly of me, but I wanted to work, provide for him, and get somewhere in life. And I did. I got my own house and raised him there until I married Guillermo; later I gave my son the house. I worked a lot, at the newspaper, on interviews, typing them at home until he would ask, how much longer? It was not easy, but I did it. I made my life."

Anything she would have liked to change about her life?

Elena Poniatowska: "No."

The obedient young woman who nurtured a desire to do something useful in life, who supported her son and herself and lived simply, eschewing the comforts of elite society, is now one of Mexico and Latin America's major writers; many of her books have been translated. In her drive to write about Mexico and all Mexicans, she never held back from interviewing anyone in any walk of life and always kept her finger on the pulse of significant issues. Poniatowska created a unique writing style and important socio-historical record. Often called the voice of the people, Carlos Monsiváis dubbed her Mexico's great chronicler. In May 2022, her 90th birthday was celebrated in Mexico City at the Palacio of Bellas Artes, where the national orchestra sang to her. She is a national treasure, and yet in today's charged political climate she endures nasty phone calls and insults on twitter. Poniatowska continues to live in the simple home she bought for herself in the 1980s, without any real security; her home has been broken into twice.

She continues to write, contributing a weekly newspaper essay, grants requests for interviews, and as she stated in *El amante polaco*, sorting through thousands of copies of

interviews and research in her home office. Her last long trip was in 2014 to Madrid, with her children and their families, for the Cervantes ceremony.

Recently a Mexican journalist asked Poniatowska recently if she regretted deciding to make public what happened to her early on. She said she was not sure. At the time she considered that *El amante polaco* might be her last book, talked the matter over with her son, and he was supportive.[21] Her book is dedicated to him.

Asked if there might be an idea, or a term, that she would use to describe herself, to describe what has kept her going, kept her strong through the years, she says:

Elena Poniatowska: "That is difficult. Well, I guess I would say loyal, because I am very loyal. Loyalty. I think I have been very faithful, especially to my nation, Mexico. Constancy! Maybe that's the word, constant and faithful."

Notes

1 For Slavic peoples, as noted by Elena Poniatowska, gender is indicated in one's surname: thus, her male ancestors, her father and male children carry Poniatowski, while her last name is Poniatowska.

2 Technically, a federation linking the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania.

3 In 1917, Ukraine also became an independent republic, then after World War II was taken over by Soviet Russia.

4 Interview conducted on December 30, 2021, in Mérida, Yucatán, where Poniatowska was on holiday break visiting with children and grandchildren. Supplemented later by email and phone contact; all translations from the interview and from her books are my own.

5 Four years older than she, Carlos Fuentes (1928-2012) would soon become a major writer. He published four politically charged novels between 1958-61, bringing immediate fame. Among his numerous awards, Fuentes received the Premio Rómulo Gallegos in 1977, and Premio Cervantes in 1987.

6 In 1957, Poniatowska had a fellowship at the prominent Centro Mexicano of Escritores.

7 Her son states that it is not that he has two doctorates, just that he was awarded a yearlong fellowship at UC-Irvine, while earning his doctorate at the Sorbonne University in Paris. He currently resides in Mexico City and holds a professorship in hard sciences at the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

8 Pedro Gutiérrez. "Elena Poniatowska cuenta cómo Juan José Arreola abusó de ella y la embarazó." *Vanguardia*, 10 Dec. 2019. https://vanguardia.com.mx/articulo/elena-poniatowska-cuenta-como-juan-jose-arreola-abuso-de-ella-y-la-embarazo. Translation by Coonrod Martínez.

9 See: https://spainsnews.com/elena-poniatowska-reveals-that-the-writer-juan-jose-arreola-raped-her-and-made-her-pregnant-culture/

10 García Márquez received the Neustadt International Prize for Literature in 1972, and the Nobel Prize in 1982.

11 *Palabras cruzadas* (Ediciones Era, 1961) and *Todo empezó el Domingo* (Fondo de Cultura Económica, 1963). In the 1990s, her early newspaper interviews were reissued in a seven-volume series titled *Todo México*.

12 Celebrated as a testimonial novel in the US; the first translation, *Until we Meet Again* (1988), then, *Here's to You, Jesusa!* (2001).
13 An award Poniatowska would receive again in 1992, for her novel on Tina Modotti's life.
14 As she worked on her book, plain clothes agents regularly sat outside her home in a parked car; when she tried to approach them, they would drive away. Her publisher was threatened with the burning of his office, and a rumor circulated that the army would seize the book, which Poniatowsk says was "just propaganda." Since her publisher was an exile from the Spanish Civil War (1936-1939), he would not desist; the book saw four more editions. See: Héctor Tobar, "Mexican writer Elena Poniatowska wins Cervantes Prize." *Los Angeles Times*, 22 Apr. 2014.
15 Foppa received her PhD from the Sorbonne University, and was an internationally recognized poet/writer/critic.
16 *Domingo siete* (1982) and *El último guajolote* (1982).
17 More than 10,000 people died, many more injured, and some 250,000 people were left homeless.
18 Translation of Poniatowska's essays in *The Women of Mexico's Cultural Renaissance: Intrepid Post-Revolution Artists and Writers* (Palgrave, 2022).
19 Poniatowska was only the fourth woman writer to receive this award since its inception in 1967, the second female recipient being Mexican writer Ángeles Mastretta.
20 Interview with Poniatowska: https://www.youtube.com/watch?v=RzEQv4_7E8M
21 See: https://www.eldiario.es/cultura/libros/elena-poniatowska-tuve-hijo-convento-monjas-apestada_1_9079461.html

CREACIÓN

Teresa Irene. *Gabriela Mistral*. Acrílico sobre cartulina, 2020.

Absurdo

Patricia R. Bazán[*]
Fairleigh Dickinson University de Madison, New Jersey

Doña Láurea y don Alejandro no habían sido los mismos desde la muerte de su hijo menor. Algunos decían que Joaquín fue ingresado al hospital por una operación a las amígdalas; otros que se había ahogado en su propia sangre gracias a un descuidado médico que le dejó una gaza por dentro; los más compasivos atribuían la muerte del adolescente al sufrimiento excesivo, pues no era fácil ser parte de su familia; había aquellos que aseguraban que el joven sufría de constantes hemorragias nasales, herencia de su bisabuelo el Coronel; las malas lenguas murmuraban que una de las examantes de don Alejandro, frustrada por la falta de atención, le envió una caja de chocolates a doña Láurea y que el joven insistió en saborearlos: "Le hicieron brujería," objetaba la madre.

El caso es que, a los pocos días de haberse terminado la susodicha caja, empezó a crecerle un tumor en la garganta, bulto que reaparecía una vez extirpado quirúrgicamente. Lo que sí se sabe es que el joven no regresó a la casa de los rosales. La noticia desarmó a la familia de arriba y trastornó a los ychmas que vivían en las ruinas subterráneas. Doña Láurea vivía torturada entre la muerte de Joaquín y la culpa de haber salido del convento antes de tomar los hábitos. Se flagelaba en cuerpo y alma al igual que a todo aquel que viviera a su alrededor.

Su vida se tornó un infierno. Donde iba la acompañaba la sonrisa del chico, obediente, dulce; veía sus pantalones todavía colgados en el ropero y su cama aún desecha con desconsuelo. Doña Láurea le ordenó a Jesusa que mantuviera su cuarto intacto para alargar su presencia. Pasaba horas mirando sus fotografías, hablando sola y recordando la simpatía que caracterizaba a Joaquín. Era poco ordinario. Tenía el pelo rubio y lacio con ojos café, mirada de hidalgo viejo, delgado, alto, y de porte elegante, impresión que camuflaba su modestia. Era el hijo favorito de doña Láurea porque se había auto nominado encargado de mantener la unión entre sus hermanos, misión

[*] Patricia R. Bazán es catedrática en la Fairleigh Dickinson University de Madison, New Jersey. Pese a tener una exitosa carrera académica, su verdadera vocación radica en escribir. Con este propósito, en 2019 autopublicó *Cinco nébulas de obsesión. Estelas de vida y muerte*, antología de cinco cuentos, a través de Universo de Letras (Editorial Planeta) en España. En 2022 salió a la luz *Lazarillo en Londres,* cuento largo publicado por el Grupo Editorial Caja Negra en Lima. En el otoño, *Misión cumplida con nébulas*, la primera novela de Bazán saldrá a la luz. La reencarnación, la conquista española, la inigualdad social, la condición femenina en América Latina y la hispanidad de los Estados Unidos permean su obra, expresadas como nébulas literarias-momentos borrosos en la vida de sus personajes.

Ámbitos Feministas Volume 11 Spring 2023

imposible dado su trato de hienas entre sí y el deseo de tirar cada uno para su lado. Después del golpe militar del sesenta y ocho, Mariana, la hija mayor, adoptó a Estados Unidos como su nuevo hogar y no regresó más al Perú; Agustina, la menor, se quedó en la casa de los rosales haciendo de las suyas y experimentando con lo ajeno; Pedro, el único varón, se lanzó a Roma donde tomó los hábitos y se olvidó del castellano en un intento de borrar el pasado.

Al par de años vino a verla un tal Suárez, tipo de buena presencia y de descendencia argentina, cuyo empape en *Old Spice* había permeado el vestíbulo en cuestión de segundos, ahogando así a las pobres calaveras en la vitrina del vestíbulo de la casa de los rosales. Vestía de traje y corbata negros, enceguecidos por una camisa blanca. Jesusa, el ama de llaves, ahora octogenaria y aun completamente lúcida, al ver que nadie atendía la puerta, arrastró sus sabios pies hasta la entrada y se quedó encantada con la misteriosa visita que, luego de un zalamero saludo, pidiera ver a la dueña de la casa.

Los espíritus ychmas que circulaban debajo de la casa de los rosales constantemente le recordaban a doña Láurea que la casa había sido construida sobre una huaca; protestaron de inmediato ante la presencia del extraño arguyendo la rotura de la frágil paz que tanto les había costado recuperar después de la muerte de Joaquín. La gran escalera de caracol también dio a conocer su desagrado y amenazó con revelar los múltiples acontecimientos que el Coronel hubiera preferido mantener entre las sábanas. Los de abajo, ofendidos ante la idea de un invasor más, presentaron una petición formal al patriarca junto con una nota de desalojo. La curiosidad y buena educación, sin embargo, perduraron y doña Láurea decidió atender a la visita después de todo:

"Buenas tardes, doña Láurea," dijo el individuo con un acento que le cortaba el oído.

"Buenas tardes, en qué puedo servirle, señor…"

"Me llamo Teodosio Suárez y soy espiritista. Le va a parecer extraña mi visita, pero… ayer vino a verme su hijo Joaquín."

"¿Cómo?!!! ¡¡¡Oiga!!! ¿Qué falta de respeto es ésta? ¿Quién se ha creído que es?... ¡¡¡¿Qué atrevimiento es éste?!!! ¿Todavía no me he quitado el luto y usted viene aquí a insultarme de esa manera? ¡Váyase de mi casa o llamo a las autoridades! ¡Jesusa, pero a quién has dejado entrar!" gritó doña Láurea empalidecida y al punto del desquicio.

"Por favor, escúcheme. Esto es incómodo para mí. Si después de oír lo que debo comunicarle no me cree, entonces me voy."

Para evitar descuajaringarse ante el choque y, al observar el tono ceremonioso y sincero con el que Suárez se dirigía a ella, doña Láurea aceptó y lo hizo pasar al salón. Las ánimas que ambulaban en la casa esperando cruzar al otro mundo se congregaron aludiendo que se habían confabulado con los ychmas para exigir que se pusiera al individuo de patitas en la calle. Una vez que reinó la calma, todos se sentaron.

El hombre describió que Joaquín llevaba una camiseta blanca, pantalones vaqueros, correa negra, saco de cuero, y botas negras cuando lo llevaron al hospital; agregó detalles de sus operaciones; le nombró a la persona que le regaló los chocolates, detalle conocido solo para las personas más allegadas al núcleo familiar. Lo que dejó estupefacta a doña Láurea fue la revelación de uno de los muchos secretos familiares: Joaquín sufría de hemofilia.

"¿Qué quiere de mí?" dijo ella todavía aterrada.

"Yo no quiero nada, doña Láurea, su hijo quiere comunicarse con usted…"

"¡Pero si mi hijito está muerto, por Dios!" dijo sollozante, como si le estuvieran retorciendo una daga en el corazón, abriendo aún más la herida.

"Sí y no…podemos hacer contacto por medio de una sesión de espiritismo", replicó Suarez.

Se quedó atónita con la propuesta. Devota como su madre, el acudir a una sesión de esas fomentaba la idea de blasfemia, especialmente para una exmonja que ya llevaba sobre sus hombros una carga sobrehumana. A duras penas accedió a realizar tal aberración en su casa. Suárez trabajaba con doña Luisa, una médium originaria de Chile, cuya clarividencia dejaba atónitos a todo aquel que participaba en las reuniones auspiciadas por su colega quien la remuneraba dadivosamente después de lograr contacto con el otro mundo.

Antes de iniciar la primera sesión, el visitante le dio a don Alejandro una lista de encargos: un botellón de agua bendita para los espíritus burlones; una botella de agua florida que tranquilizaría a los parientes en espera; varios ramos de ruda fresca con el objetivo de contener la desconfianza de los de ultratumba; un frasco de agua de azahar que calmaría a los novatos asustados ante su primera sesión. Por último, le pidió que hablara Mariana porque Joaquín quería comunicarse con ella. Como la ocupación de espiritista era agotadora física y mentalmente, Suárez insistía en que les sirvieran a él y a doña Luisa una gran comilona para reponer la energía perdida. Desde entonces, se despertó en doña Láurea un deseo ferviente de volver a ver a su hijo, aunque fuera en espíritu al punto de verse forzada a aceptar lo indecible. Al fin y al cabo, la casa tenía un historial amplio de relaciones fantasmales en el que coexistían tanto vivos como muertos, ychsmas,

españoles, peruanos nuevos y viejos desde la fundación de la casa de los rosales durante la época de la república.

La reunión se realizaría un viernes por la noche no sin antes cumplir con la exigencia de bañarse en ruda y agua florida como arma de depuración espiritual. Serían cinco participantes: Doña Láurea, don Alejandro, Mariana, Suárez y doña Luisa. La casa tenía que purificarse con agua bendita una vez agitada con vigor tres veces. Suárez salpicó ruda por todo su cuerpo y todos subieron detrás de él al cuarto de Joaquín. Roseó agua santa detrás de las puertas, lugares donde según Suárez, se escondían los espíritus malignos. A los minutos entró doña Láurea con su esposo y su hija. Suárez esparcía gotas benditas en la cama cuando de pronto se detuvo y proclamó con convicción: "En nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, retírate. ¡Esta no es tu casa!" Empezaron.

"Este es el cuarto más denso de la casa… Joaquín dormía aquí..." dijo el visitante.

"Sí, le gustaba dormir en este cuarto, cerca del de su hermana. Desde su cuarto, oía los gemidos después de cada paliza de su marido… se querían mucho… " explicó doña Láurea como justificación de la pesadez de la casa.

Sentada en la cama con los ojos cerrados, doña Luisa entraba en estado de trance, manos sobre el regazo, repitiendo frases incomprensibles. El quinteto se arrodilló al pie de la médium y se acercó aún más para entender lo que decía. Aunque a oscuras, se divisaban cambios en las facciones de la chilena quien iba adquiriendo un tono masculino, tosco y chabacano. Suárez se dirigió a ella:

"¿Está aquí todavía, doña Luisa?"

"No… Luisa no está…" contestó la entidad, haciendo muecas y riéndose a carcajadas.

De repente presenciaron que doña Luisa dibujaba ademanes horripilantes, tenía los ojos desorbitados y se reía con un son medio diabólico: Suárez aseguraba que se había metido un espíritu inoportuno. Con rapidez retomó el agua bendita y se la roció en la cara repitiendo tres veces con fuerza:

"En nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, retírate. ¡Esta no es tu casa!"

Para la sorpresa de todos y en cuestión de segundos, la cara de doña Luisa se enrojeció y le surgieron ampollas con pus. Doña Láurea reconoció la risa burlona de inmediato: el ingeniero Malpartida, antiguo habitante de la casa de al lado, había aprovechado para entrar al mundo de los vivos. Doña Luisa se retorcía con dificultad dada su gordura cetácea y transpiraba profusamente,

solo que a los segundos cambió en su totalidad: ahora sonreía y su cara adquiría un aura radiante y juvenil. Mientras tanto, Suárez ambulaba por el cuarto expulsando al inoportuno que se reusaba a huir. Repitiendo la oración una vez más y con vigor, vieron salir por la puerta un bulto lúgubre, bulto que corría con fugacidad en dirección a la escalera donde se esfumó. Agotado, expresó:

"Doña Luisa nos presta su cuerpo para comunicarnos con aquellos que todavía están aquí… Joaquín, ¿estás aquí? Aquí está tu madre, como me lo pediste."

"Mamita…" dijo la médium con una voz pueril.

Doña Láurea no contuvo la emoción al reconocer un tono familiar: era el mismo timbre musical que acompañaba la voz de su hijo. La lógica le decía que lo que presenciaba era producto de su imaginación y que necesitaba pruebas contundentes para convencerse de que en realidad estaba hablando con su amado Joaquín. Salió del cuarto y se quedó en el pasillo para reponerse de la profunda emoción. Suárez la siguió para consolarla:

"Sé lo duro que es esto para usted, pero le aseguro que no la estoy engañando, el ser que le habla es su hijo Joaquín. Una noche se me presentó y me pidió que la buscara porque quería ponerse en contacto con su madre."

Doña Láurea se limpió la cara con el pañuelo perfumado de colonia Coquito en recuerdo a su hijo, artículo que llevaba siempre bajo la pretina de la blusa. Regresó al cuarto sin contestarle. Se arrodilló delante de Luisa y con una convicción glacial le habló:

"Antes de continuar, quiero que me digas algo que solo tú y yo sabemos. Mi hijo y yo nos contábamos todo. Era mi paño de lágrimas y nadie más que él sabía lo que yo pasaba…"

"Bueno, mamita… ¿Todavía llevas el pañuelo empapado de colonia Coquito bajo la manga? ..., dijo la médium con una sonrisa permeada de dulzura.

"Si quieres otra prueba, aquí la tienes…" interrumpió el espíritu con brusquedad.

"¿Recuerdas el milagrazo que me hizo San Martín de Porres? Te lo conté a ti porque éramos devotos del santo… ¿Te acuerdas de que a mi bisabuelo no le gustaba nada la idea de que fueras devota de un santo de color con escoba?,"continuó el fantasma.

"Sabes que me gustaba leer mucho y que siempre andaba con un libro debajo del brazo porque no era desperdiciar el tiempo. Una tarde que salía del colegio saqué el Quijote de mi maleta y empecé a leerlo mientras caminaba. Iba distraído y no me fijé en el carro que venía a toda velocidad conforme cruzaba la Avenida Brasil. Cuando me diera cuenta de que estaba por atropellarme en fracción de segundos, me resigné a morir. De pronto sentí que algo me levantaba

en el aire como en cámara lenta tan solo para colocarme sobre la capota del vehículo con sumo cuidado. De inmediato supe que San Martín de Porres estaba a mi lado porque siempre decías que me habías encomendado a él. Cuando llegué a la casa te conté la historia y lloramos juntos," concluyó el joven.

Desde entonces doña Láurea no volvió a dudar de la veracidad de Suárez y doña Luisa. Al contrario, las sesiones de espiritismo ocurrían en la casa de los rosales todos los viernes sin falta porque ansiaba restablecer contacto con su hijo querido. Había tanto por contar, tanto que consultar y que preguntar. Luego venía el gran banquete: todos quedaban agotados mental y espiritualmente como si les hubiesen extirpado las vísceras en vida, desecados.

A medida que crecían sus nietos, doña Láurea le preguntaba al espíritu acerca de sus identidades pasadas y fue así como Joaquín les comunicó que su nieta Rosalía había sido gitana que se burlaba de los hombres. Le preguntaba lo que había que hacer para guiar a sus nietos y si necesitaban protección de un país como el Perú, un país sin compasión hacia los niños. Apenas empezaban las sesiones, lo primero que Joaquín anunciaba era los regalos para su madre: a veces le dejaba una rosa con los pétalos ligeramente quemados, cartas con predicciones y perlas incrustadas en oro negro. Otras dejaba los aportes sobre la cama de los nietos, en la cocina y de vez en cuando en la mecedora del jardín trasero. Según Joaquín, las miríadas apariciones enterradas debajo de la famosa casa de los rosales ahora eran sus aliados y constituían una fuerza colectiva.

Todos los días, por recomendación de Suárez, doña Láurea y Rosalía rociaban agua bendita detrás de las puertas, susurrando frases incomprensibles:

"Ven, mi amor, acompáñame," ordenaba la abuela.

"Sí, mamita," respondía la niña sin cuestionar la inexplicable conducta de su abuela.

Suárez se encargó de entrenar al resto del quinteto y empezó por recomendar una serie de libros para instruir a los nuevos miembros. Doña Láurea, convencida de haber recuperado a su hijo, de momento empezó a dudar del catolicismo arraigado que caracterizaba a su familia y dejó de ir a misa. El párroco de la Iglesia de Santa Magdalena vino a visitarla solo para salir desilusionado por haber perdido a toda una familia ante tales herejías, sin una previa condena: anticipó que todos estaban condenados por haberle dado la espalda a Dios.

Conforme crecían Rosalía y sus hermanos, todo tendría sentido pues estaban más dispuestos a aceptar que los verdaderos dueños de su casa eran los de abajo, que las almas en pena rondando por todas partes esperaban su cruce para regresar después de cuarenta días. Ahora había

comunicación directa con el alma más pura de la familia del Coronel. Joaquín quien según Suárez ya era un maestro en los orbes espirituales, era capaz de conceder algunos pedidos a cambio de un sacrificio bastante alto, no faltaba a las reuniones y hasta llegaron acostumbrarse a las visitas de los espíritus burlones de vez en cuando.

Todos los miembros de la familia del Coronel llegaron a aceptar el mundo en que habitaban, las dotes de Rosalía y sus largas conversaciones en la escalera, y la convicción de que la reencarnación ahora era parte de su vida cotidiana. La casa de los rosales empezaba a adquirir cierta humanidad acompañado de un perenne sufrimiento: se iba convirtiendo en un centro espiritual. Doña Láurea pensaba que doña Gerónima, su madre estaría revolcándose en el mausoleo del Presbítero Maestro ante tal espectáculo mientras que el Coronel, complacido, finalmente descansaba sabiendo que la venda de la religión había caído.

Don Alejandro, por otra parte, no había sido nunca piadoso y dio por sentado la historia de Suárez desde el principio. Su condición de masón lo inclinó a estudiar los escritos de Kardec y aprendió con avidez todo lo relacionado al espiritismo. Los domingos por la tarde, reunía a sus tres nietos y les hablaba del cuerpo astral, de la posibilidad de desdoblarse cuando dormían y de la exploración de mundos superiores. Por último, los introdujo al pensamiento de un indio de apellido impronunciable y cuya filosofía era la clave para resolver los problemas humanos por medio del yo interno. La pregunta preambular del abuelo siempre era la misma:

"¿Es el hombre luz de sí mismo?"

Los niños se divertían con el abuelo pues adivinaban la respuesta mientras el anciano los adoctrinaba, sin notar de que la pequeña Rosalía lo absorbía todo con una seriedad sobrecogedora: se entrenaba para su futura ocupación de apoderada. Ella y sus hermanos crecieron oyendo temas que la mayor parte de los niños temían. Durante las sesiones de espiritismo, se aseguraban de anotar con detalle los consejos que daba Joaquín, y ya entrada la adolescencia, asistían a ellas cuando se requería su presencia: desarrollaban destrezas inexplicables para el mundo de los vivos y pese a que nadie quisiera asociarse con ellos, habían descubierto un mundo que les proporcionaría un escape a las horrorosas palizas de su abuela.

Memoir: *Veraneando* with the Family of the Man Who Deserted Gertrudis Gómez de Avellaneda

Elizabeth Scarlett[*]
University at Buffalo of the State University of New York

In the spring of 1984 I placed ads in Spanish newspapers to hire myself out as a live-in English tutor. I was spending the academic year as a Fulbright English language assistant at a lycée in southwestern France. However, I had decided to pursue a doctorate in Spanish at Harvard the following year, and wanted to prolong my time in Europe with a summer in Spain. I fancied a job like the governess in *The Sound of Music*, only with fewer children. I would exchange a few hours of lessons and practice per day for room and board, so I did not request a salary. This point infuriated my mother. I am not sure whether she was mainly upset that I was delaying my return trip in order to minimize the time I would spend in Brooklyn before starting my next degree, or whether her own worsening financial situation made her panic over my lack of summer earnings. Whatever the cause, the summer of 1984 was one of our longer and harsher estrangements; these would increase in frequency and duration until her untimely death from alcoholism a mere twelve years later.

In order to avoid my mother, I ran straight into the fold of a notorious Francoist family with a record of inhumane treatment of others that went back to the first years spent in Spain by the great poet, dramatist, and novelist Gertrudis Gómez de Avellaneda. She had already fallen for her impossible love Ignacio de Cepeda, who would come back periodically to haunt and tease her again and again. Perhaps to forget him, she plunged into a romance with Gabriel García Tassara, a haughty Sevillan poet one year younger than she. When the affair produced a daughter born after they had broken up, he refused to see the child despite her entreaties. Brenhilde was never in good health, and would not reach her first birthday. Tula desperately wanted the baby to see her father's face before dying. The reason for his refusal is unclear. Time ran out, and the little girl succumbed.

[*] Elizabeth Scarlett is a scholar of Spanish literature and culture, a language and culture educator, and an academic administrator. She is Professor of Spanish and former Chair of the Department of Romance Languages and Literatures (2015-2018) at University at Buffalo of the State University of New York. Her book *Under Construction: The Body in Spanish Novels* (University Press of Virginia) was named one of the "Outstanding Academic Books of 1995" by the American Library Association journal *Choice*. Her latest book, *Religion and Spanish Film: Luis Buñuel, The Franco Era, and Contemporary Directors*, appeared in 2014 (U of Michigan P). Prof. Scarlett's fields of study and teaching encompass Romanticism, Realism, the historic avant-gardes, post-war and democratic Spain, film studies, feminism, and religious studies.

Tula was devastated by her loss, but she eventually forgave Tassara and behaved amicably towards him, showing her magnanimous spirit.

Problematic paternity was in my background as well, but in my case my mother was committed to preventing me from knowing about the existence of my birth father, let alone allowing me to meet him. As I found out many years later from DNA tests and online sleuthing, she had gotten pregnant with me from an affair with a married engineer when she worked as a typist for General Electric. She then married another employee to whom she had been engaged, and they both acted as though he was my father. The ruse was never totally successful, and I lived with the weirdness of a distant and indifferent man I called Dad, overhearing hushed arguments between my parents as she continued her pattern of infidelity. Meanwhile, my biological father outlived both my mother and my birth-certificate father, but was no longer around by the time I found out about him. Living with a dysfunctional and deceitful family was nothing new to me, which was another reason the late twentieth-century edition of the Tassara family felt strangely comforting and familiar when they welcomed me into their treacherous home.

The newspaper ads elicited several unexpected responses. One letter sounded like a boy asking me in broken English to come live with him and teach him English. I responded that his parents would need to agree and contact me directly. He answered that he was a grown man, capable of making decisions without asking his parents for permission. That was the end of that exchange. Another man wrote from Reus, a city near Tarragona on the Mediterranean coast south of Barcelona. He was a widowed truck driver with three adolescent children. I traveled to Reus by train to spend the weekend in their home and see whether this might work for all of us. The children were wonderful; his youngest daughter obviously needed an older female in the household. She was sweet and became attached to me right away. I felt bad about turning this position down, but the father, although he behaved like a gentleman, seemed to want more than a governess. He wanted the next step in the plot of *The Sound of Music*, and he was not my cup of tea. There would be no "Do-Re-Mi" in Reus.

Instead, I selected a family in Sevilla sight unseen based on the letters in Spanish that I received from the mother of the family. They lived in a modern neighborhood called El Porvenir, beyond the Parque María Luisa, with its majestic Plaza de España. This area was known for its high-rise luxury apartment buildings from the latter part of the Franco dictatorship, when Spain underwent an economic miracle of sudden development thanks in large measure to the growth of

the international tourism industry. Much of the influx of capital was used to modernize the Spanish landscape in ways that were of little benefit to the average citizen. Upper-middle class bureaucrats and others of the burgeoning elite rushed into new urban developments like El Porvenir, packing their numerous families into the terraced apartments with tiny servants' quarters. The tradition of recruiting maids from among the exploitable young girls in the poorer outlying towns and agricultural communities persisted.

Lured by this family's social advantages, I unwittingly settled into a nest of notorious old guard Francoists. Of all the families in Spain, I had to walk into a household of rabid fascists. The children's father was from the Tassara family of wealthy landowners. This man's father had been a Nationalist Civil War officer and military governor of Andalusia during the dictatorship. An ancestor of theirs in the early nineteenth century had a brother named Gabriel García Tassara, a poet whose works are collected in anthologies of Romanticism. The poet had no surviving children, so this lateral branch of his family with whom I went to live kept his memory alive (and benefited from his prestige) by having one "Gabriel Tassara" per generation. The second-born of the four children I minded (the first-born son), the boy's father, and the father's father all bore this first name and surname, along with a maternal surname as per Spanish custom.

Unlike stormy libertine Romantics like Byron, Gabriel García Tassara was a conservative who stressed the magic of tradition and the spirit of the race or folk (the basis for pernicious modern nationalisms like Nazism). The major woman writer of Spanish Romantic theatre Gertrudis Gómez de Avellaneda became involved with García Tassara several years after immigrating to Spain in 1836. He looked down on her for her Cuban origin, and because she was a professional writer rather than a lady of leisure. He toyed with her long enough to leave her with a baby daughter he chose not to recognize as his child. The latter died in infancy in 1845, and Avellaneda was saddened thereafter despite her literary success by the double heartbreak of his betrayal.

My employers seldom mentioned their notable nineteenth-century ancestor, or the children's grandfather Captain Tassara Buiza of Civil War infamy. I assumed that the military officer was dead. The family often visited his wife, a somber matriarch who dressed in black like a widow. Her husband was never in evidence, even in a portrait. However, I learned years later that he was still alive for many years beyond the summer I spent with his son, daughter-in-law, and grandchildren. Like the father of my ex-boyfriend Manolo, also a Franco-era officeholder, he was probably living somewhere with a mistress, estranged but not divorced from his official

family. The Captain's most celebrated wartime feat was a devious subterfuge. He captured an entire troop of retreating and escaping Republican soldiers and their civilian supporters by assuring them that he and his men were Republicans too. Once he had confiscated their arms, however, he marched them to the nearest Nationalist stronghold, where they were taken prisoner. As a result, many of them met the fate of summary execution that was a Nationalist strategy of terror and genocide towards their enemies, Spaniards of lesser means and/or leftist ideals. Captain Tassara Buiza was nonetheless credited in Nationalist lore as a humanitarian for capturing these poor folk without bloodshed, by dint of wiles and trickery alone. In other incidents his methods were not so subtle, as when he had fifty women massacred in the outlying town of Cazalla de la Sierra for organizing a union for domestic laborers. This was the very class of people his descendants continued to exploit.

If I had known Tassara Buiza's son only superficially, I would not have connected him with the ruthless warrior. Gabriel had the air of fun-loving affability that came naturally to well-off Andalusian men of his generation. The father of the four young children with whose English instruction I was entrusted was a gourmand who employed his wits to evade his wife's watchful eye by sneaking plates of seafood and glasses of wine and beer whenever she was absent. His doctor had cautioned him about his weight and cholesterol level; his wife Consuelo was the enforcer who struggled to keep his indulgences in check. Obesity was still relatively uncommon in Spain. People enjoyed their *tapas* and other treats in moderation, offset by a great deal of walking and little sedentary time spent watching television. The Tassara family was perhaps ahead of the curve because of their affluence. Gabriel would invite me to sit down with him at a nearby bar when his wife was busy with shopping or social visits. The waiters knew the routine. They quickly brought him his favorite dishes (including several varieties of fried fish), and even more quickly whisked the plates away if Consuelo appeared on the scene. Partaking of these forbidden bites and sips felt like becoming corrupted by this elitist and reactionary family. If I had stuck to my ideals once I found out about their background, I might have avoided the unpleasantness and near trauma that was to come, but I also feared that my finances would not last the summer without the room and board provided by this job. And then there was Manolo, the man I had met through friends in Salamanca on spring break. I still hoped he would respond to one of my letters and be reunited with me. So I decided to hang on.

From the same newspaper in which I had placed the ad to which they responded (*ABC*), I later learned that Gabriel died only two years after my stay with his family, still in his forties. Perhaps he should have heeded his wife's admonishments, but her harsh tactics tended to elicit the opposite of the desired response from any family member she tried to discipline. For a few months, I was and was not one of them. Like the domestic in Alfonso Cuarón's *Roma*, I was a family member when it suited them, and a flunkey to be ordered around and scolded at other times.

I had placed my ad in the hope of exchanging a few hours of English lessons and practice for room and board. My mother never stopped carping about the lack of a salary in our weekly phone call from a booth at the Telefónica. She proved to have a point, since I was routinely placed in charge of the younger children each day for several hours, in addition to giving the older children English lessons. My sleeping arrangement was a mattress on the floor next to the one used by the youngest child Juanito, a toddler. Thus by proximity I became his principal caretaker. My nights were free, and I would stay out in the bars and discos of downtown Sevilla far into the night. In late morning I would awaken to find that Consuelo was out shopping, and Juanito was asleep on the next mattress, sometimes holding onto my ankle. The housekeeper Mari Tere would make us breakfast, and I would take the tot in his stroller to María Luisa Park, a few blocks away. Consuelo would reappear in time for the midday meal prepared by Mari Tere, and I would meet with the eldest child María during *siesta* time for her English. She had failed English in high school, and instead of being sent away to a convent school for remedial work like the previous summer, she was to study at home for a retake of the test.

It soon became clear that failing English was the least of thirteen-year-old María's troubles. She suffered from emotional issues intensified by adolescence. Like her father, she was overweight, especially by Spanish standards of the time. She suffered from compulsive eating, and her mother's shrill and humiliating reproofs only made it worse. Consuelo, on the other hand, was razor-thin and wiry, with a raspy voice. Though still in her thirties, her skin was already leathery from sun exposure. She limited her pale and corpulent daughter's rations to minimal amounts. Discipline and punishment had worked so well for the Franco regime—if only she could bring back the good old days. She ordered Mari Tere not to allow María seconds or snacks between meals from the kitchen. This forced María to seek food sources outside of the home, but her allowance was also cut off. There was no way for her to buy the treats she craved in the tempting pastry shop downstairs, yet Mari Tere and other maids in the building noticed that she was buying

large *palmeras de chocolate* and other sweets in the shop regularly. Mari Tere and the next-door maid Paquita advised me to check my cash supply, and sure enough, it was depleted. I kept an eye on the *pesetas* in my wallet, and found that every day I had about a hundred pesetas less (one dollar). Not only was the rich Francoist family not paying me for the extra hours of babysitting; their daughter was pilfering the meager funds I had saved in France. I found my bikini-style underpants were disappearing as well, but that mystery would take longer to solve.

Both parents were embroiled in battles with María. She gave her father a sharp retort after the midday meal when he was belligerent with wine, and he chased her down to cut her hair short with a scissors while she screamed in agony. I hated to watch this, but thought it must have fallen in the domain of parental discipline. Only now that I have children of my own do I recognize this as a devastating act of domestic violence, no matter the cultural context. Cutting hair was used to humiliate Republican women captured by Nationalists during the Civil War. Gabriel had fooled me with his fun-loving façade, but he was more than a passive-aggressive reveler.

All the children bore signs of trauma for which their mother was not solely responsible. María was trapped in the forced dependence of binge eating. The two middle children, little Gabriel and Fátima, whined constantly and avoided making any effort for which they could be judged or criticized. Juanito at two years was delayed in language development, but his mother mocked him by speaking in his stead, putting words in his mouth like, "My name is Juanito, and I don't talk yet, though I hear and understand." Seeing Juanito bullied like this made me recoil. I also had to protect him from his older sister. Soon after I arrived, María sat him atop a tall dresser while she looked for his clothes. Before I could race to catch him in a volleyball dive, he fell head first from the dresser with a sickening thump. His crying was pitiful, though he bounced back after a few minutes. The poor little fellow took more than his share of lumps. The first time I took him to the park in his stroller, María asked to push. She took off on a dizzying descent of a steep ramp and narrow stone steps at breakneck speed, pulling the stroller to abrupt stops needlessly to jostle him further. This was before I was aware of the bullying behavior typical of this family. After that I never let María push Juanito's stroller again. Fratricidal violence was alive and well in the youngest generation of the Tassara family.

It may seem bizarre that a college-educated person would remain in this toxic situation for more than a few days. However, the trauma of my own upbringing inured me to the pain that the Tassara family inflicted on each other with such ease. I was there to refine my Spanish, so I tried

to learn what I could from them. Although Consuelo's constant yelling about undergoing a martyrdom similar to that of Jesus Christ (Andalusian, and Sevillan speech in particular, is given to religious references that other Catholics would consider blasphemy) distanced me from her, and she seemed never to have worked for a salary in her life, I did admire her fidelity and loyalty to her husband. This was so different from my own mother. Each of her children was indubitably the result of marital relations, and there was no suspicion over how she spent her time, or with whom. She had clearly been an attractive young woman who was now prematurely aged by sun exposure, and she had kept her figure in excellent shape despite four pregnancies. By then, both my parents were so overweight that they had trouble getting around. Consuelo possessed a pragmatic attitude that paid little attention to politics (beyond the unexamined conservatism that favored her privileges), the arts, or the life of the mind, but she appreciated my immersion in her culture despite being a foreigner. As she did with her children, she turned her appraising eye on me, finding that I had a good figure (*buena facha*) but an unremarkable face. Andalusian women are renowned in popular culture for their dramatic features, thought to exhibit traces of Arabic and Persian beauty. I was conspicuous for having what another local woman called an Anglo-Saxon face. This was not meant as a compliment.

Being cooped up with the conflictive Tassara family in Sevilla could be excruciating, but their weekend outings brought relief. Sometimes we would visit Gabriel's mother's stately home. Regardless of the status of her marriage, she carried herself with dignity. Her children groomed and prepared their own children to pass her inspection. In return, she showed her grandchildren nothing but affection and praise. Her household was austere and tasteful, in contrast to the flashy and cluttered abode of her son in El Porvenir.

Other weekend escapes led to the countryside, where Gabriel, Consuelo, the children, and I would spend a full day on the sprawling farm that belonged to the extended family. In the tradition of Andalusian absentee farmers (*latifundistas* whose structures of ownership were imported in the colonization of the Americas), daily operations of the cattle ranch and sugar beet farm were in the care of an administrator who lived on the property with his own family and the workers. The sugar beet crop generated most of the Tassara family income. I was amazed at the contrast between the workings of this feudal manor and the type of agriculture practiced by my former colleague Elvira, a Spanish language assistant at Carcassonne from Extremadura. Her parents were subsistence farmers who had been forced off of their land so that Franco could build a dam and flood the area

with a reservoir. The new town that was created by resettlement was named Tiétar del Caudillo after the dictator himself. I helped Elvira hang tobacco for drying in a shed while I visited. They did most work by hand or with mules and other livestock; her father was impaired by a plowing accident.

The Tassara family, in contrast, endured no such travails. The country manor employees served them a hearty midday meal. For the men, the afternoon's entertainment was a drive on the cattle range, where they raised the breed (*toros bravos*) used in bullfights. The farm administrator drove a wood-paneled station wagon through the herd of cows and calves; the bulls were kept separately. As this trip took place after consumption of plenty of alcohol, the men were in a jovial mood when they invited me to accompany them on one of these expeditions. I sat in the back seat next to a door. It was a marvelous safari ride, until they stopped in the middle of a herd and encouraged me to get out of the car and practice bullfighting (*torear*). They urged me not to miss out on this opportunity, because the animals were harmless females and their young. They goaded me so much that I finally opened the door and started to step out. At this point the man seated next to me promptly pulled me back in and swung the door closed, and the vehicle took off. Much laughter ensued; I had either passed their test of courage or fallen into a trap proving my stupidity.

After several weeks, the family made its summer migration from their Sevilla apartment to a seaside high-rise condo in Punta Umbría, on the Atlantic coast between the Strait of Gibraltar and Portugal. One of the most idyllic seaside communities in Europe, it was still relatively unspoiled, like the Algarve beyond the Portuguese border. The high rises were few and well-spaced, and the beaches and boardwalk never crowded. A stretch to the east called Isla Cristina was solitary enough for nude bathing. This would be the site of my only memorable date that summer. In Sevilla I had dated two fellows who were nice, but made no impression on me. I was still pining away for the lost Manolo in Salamanca. I would never see or hear from him again; he finished medical school and went on to work at a Madrid hospital.

One of the Sevillano guys I dated to pass the time was a good conversationalist who knew the most interesting corners of the city. I enjoyed going on endless walks with him through the labyrinthine streets, but I dreaded the end of the evening when he expected a goodnight kiss. I did not find him attractive, and always sought an escape without physical contact. Ultimately I felt it was kinder to stop seeing him, but in order to do that I had to hide when he showed up to call for me on a number of occasions. In my fear of recurrence of past dating trauma, I preferred to get

men off my trail by vanishing instead of rejecting them outright. The Tassara children got a firsthand lesson in how to indirectly break up with someone, as I crawled on the floor below the lobby windows, asking them if the coast was clear outside. I was ashamed of my avoidant solutions to interpersonal situations, which is why I admire my other semi-boyfriend from that summer. He worked in his family's grocery store, and owned a motorcycle on which I rode with a helmet he would bring along. He too began to wonder when we would progress to the affectionate couple stage, but although I liked him better than the first fellow, I still did not feel a potential for love.

"Are you ever going to be my girlfriend?" he asked me one night frankly. His bravery merited an honest response. I said no, and that I was sorry. We parted for good with no bitterness and no need for me to hide.

When the Tassara family left landlocked and sweltering Seville for the saline strip of condos and thatched-hut snack bars known as *chiringuitos* of Punta Umbría (literally, Shady Point), I was ready for a change of scenery. The closest I came to romance in this new setting was a young artist from Huelva, a fairly populous coastal city with a gritty reputation. He was tall and lanky, and fit the sensitive artist type that often attracted me. Like Tula, I was a poor judge of character in my youth, and for this reason true love evaded us both for many years (for me, until I was in my forties, and became involved with my second husband). The artist lived with his mother, and introduced me to her at the start of our first date. He kissed me so sensuously on the sofa when she was out of the room that I fell into a trance. I thought that it was the beginning of something very intense—I would even forget about Manolo. He showed me his artwork decorating the walls of the apartment. He was a talented painter as well as a charming and attractive man. What could go wrong?

This full day encounter turned out to be one of the highs and lows in my long annals of dating. After chatting with his mother, he and I sped off in his car to the more secluded beach of Isla Cristina, where we took advantage of the privacy to sunbathe and swim in the nude. It was exhilarating to swim next to him in the crystalline water, and kiss in the aquatic medium. We also kissed on the beach, but did not go further since there were occasional passersby. He then fell asleep, and although I did not realize it, he was getting burned on one side. Several men walked over with fishing poles. They set up too close for comfort, so I awakened him and he felt the pain of his sunburn. Things started to spiral downward from there.

He said he needed to meet with a connection to score some cocaine. It dawned on me that his deep sleep had seemed unnatural. He was coming down from a high. I had a bad feeling about it, but did not relish being stranded thirty-five miles from where I was staying. We visited friends of his on the seedy outskirts of Huelva. The head honcho was called "The Pearl," and he held court in the back room of a dingy deserted bar that no one would enter unless they had business there. A large mirror on a back wall showed La Perla who was entering and leaving the front room, in an effect eerily similar to the poolroom murder scene in Brian DePalma's *Carlito's Way*, filmed a decade later.

This outpost did not have the goods my artist friend sought, and we moved on to the urban center of Huelva. The area was nicer, and he asked me to wait by the car while he continued his quest. What I thought would be several minutes turned into hours. I felt abandoned, but I knew of no public transportation to take back to Punta Umbría. I started to remember the hours I spent at Tony's butcher shop as a child, while my mother was entertained by the proprietor in the back room. When my date returned, he was surprised to find me completely disgusted. He explained that it had taken him a while to find the coke. He thought that I would be delighted that he was about to share it with me. I told him to drive me home, saying that I never wished to see him again. He did as I asked, and we drove in silence. It was a stinging disappointment since my hopes had soared early in the day, only to crash after nightfall. At least the entire dysfunctional relationship transpired in the course of a single day, unlike others of mine that dragged on for years.

With this romantic spark extinguished, I had only the beautiful landscapes of Punta Umbría to keep me engaged. It seemed to be enough, but life with the Tassara family became more excruciating than usual as they struggled to get into summer vacation mode. First Juanito refused to eat his *papilla*, the pablum blended from many foods into a lumpy paste, like *gazpacho* made of everything but without seasonings. Mari Tere made a large batch and kept it in the refrigerator, doling out a portion for each meal over three or four days. At one point I thought that the *papilla* smelled bad, but said nothing because food preparation was not my concern. When Juanito had passed on his food several times, and they realized it was spoiled, I made the mistake of divulging that I had thought so for some time. This gave Consuelo an excuse to berate me. Why had I kept silent when I had the impression it was rotten? She harped and harped on me. She now added to her appraisal of my otherwise high intelligence a total lack of common sense, which hurt me because I had often felt stymied by a lack of sense, especially where boundaries are concerned.

My solitary state at twenty-three confirmed that I had not a clue as to how to attract and select an appropriate mate, which to her was a woman's primary goal in life. I was now blended into this family's destructive patterns, both as an underling to be exploited and a relative to be criticized and belittled.

Mari Tere was accustomed to this treatment. She had grown up in Los Palacios, a village whose name contrasted with the low economic prospects of its young people. The towns around Sevilla tended toward two linguistic variants. One is considered a normal variation—the *seseo*, or pronunciation of the Z and soft C as an S. The *seseo* became the norm for Latin American Spanish when many Andalusians brought it to the New World. The other variation—*ceceo*—extends the TH pronunciation of the Z and soft C to words with the letter S (except when this comes at the end of a word or syllable, when it is often aspirated). This speech habit sounds like a lisp, and is considered substandard. Los Palacios was *ceceante*, and Mari Tere spoke with the overabundant TH. She recounted the ritual through which she had been hired. It came as close to human trafficking as possible without crossing into actual slavery.

Affluent housewives from Sevilla in need of a live-in servant (an *interina*) visited villages and towns like Los Palacios to choose from the teenage girls on offer. If selected, the girls knew that they must not resist, or their families would beat them. They would quit high school and be taken to the provincial capital to cook three meals a day, clean the home, do the laundry, and provide some of the child care. Part of their wages would go back to the parents who had sold them into this servitude. Mari Tere's parents were in particular need because they cared for a bedridden child with a congenital disorder. What remained of the maids' wages was not enough for them to devote it to leisure in their very limited time off. Their down time was spent chatting with other maids in nearby homes, writing letters to friends or a boyfriend, and dreaming of escape through better employment or marriage. Mari Tere was a sweet girl of much intelligence and culture, but her immaturity led her to rely on marriage daydreaming to take her away from the daily grind of the household.

Mari Tere kept a notebook with folk rhymes that she learned from her friends, an unscholarly but meticulous record of an oral tradition. She took the notebook out from under her bed at night to read it. Most entries were love poems with domestic imagery, like "with kisses of butter, and sighs of ham, wrapped inside an omelet, I surrender my heart to you." Mari Tere had a boyfriend who was completing the obligatory military service in another part of Spain. She pinned

her hopes on being reunited with him once he had finished, and settling down. There was no going back to her parents' home in Los Palacios. I hope that things worked out for her the way she wanted.

Another maid from a nearby family was more ambitious. Paquita hailed from the Canary Islands, and her outlook was more cosmopolitan. She did not feel branded as having been born into servitude; not speaking with a *ceceo* as a social marker probably helped her in this regard. Paquita was taking secretarial classes in her spare time in order to obtain an office job. Like Mari Tere, she had a faraway boyfriend, but she hoped to find better employment before they married, and she wanted to travel with him before settling down. The housewife for whom she worked was understanding and supportive, actually helping her to improve her education and job prospects. I could not imagine Consuelo being this generous; the very thought of her servant leaving her in need of hiring and training another young woman would have threatened her security and caused her to shriek her characteristic refrains of "This is martyrdom!" and "When will I have peace?"

Consuelo felt especially vexed by the onset of her daughter's period, for reasons that were hard for me to fathom. It could be that María was not given access to women's hygiene products or was not instructed in their effective use, or her mother was in denial over her needs in this regard. She may not have learned to use them despite her mother's help. Whatever the case, the monthly arrival of María's menstruation increased the wailing and anguish as she invariably soiled several sets of panties. Apparently my intimates were a tempting solution. She could dispose of her own when they became dirty, and not contend with her mother's scolding and physical abuse. She perhaps preferred my panties to begin with because they were of foreign make and smaller size. After she wore them once, however, they were no longer wearable by either of us, because the elastic would be broken, and they often bore the stains of her inadequate menstrual self-care. Coupled with my shrinking cash supply because of her thievery, I could not confront the additional expense of replacing my underwear only to have it disappear again.

The panties were the breaking point in my relationship with the Francoist family. I had sold myself into servitude with them cheaply, lured by the repetition of childhood trauma, abuse, and neglect I was able to relive with them. They subscribed to racist and classist notions that support slavery, and now I occupied a rung that was nearly as low. Compared to the more entitled scholars with whom I work today, I can remember feeling that I had no right to exist, that my life can only be justified by abject subservience to others higher on the social scale. Having lived in servitude

means that I can never wear the badge of superiority owned by others who are born into wealth or who achieve affluence by dint of dignified work. On the other hand, I have a sense of how the other half live—in fact, they are more than half in this world of growing inequality and inequity. Still, I had something most of them do not have—a means of escape.

I did not give two weeks' notice because it would have subjected me to more abuse in the interval. Instead I announced one afternoon to Consuelo that I intended to pack my things and take the bus out of Punta Umbría in the morning. I specified the theft of my panties as the last straw, but the overall situation was the root cause. The underwear theft had brought matters to a crescendo. Consuelo offered to make concessions, like compensating me for the lost garments, but my mind was made up. It was surprising how willing she was to negotiate now that she faced dealing with her children without me for the rest of the summer. There was no going back, because if I had, she would have faulted my character for allowing myself to be victimized by her troubled daughter. The experiment in integrating myself into a Spanish family was not exactly a failure, but it had reached its natural limit. I was afraid that going beyond this boundary would have eroded my identity to such an extent that I would not fit in even as an apprentice in the elite context of Harvard.

Predictably, Consuelo went into hysterics over my announced departure. How would she cope with the children on her own now that she could not find a swift replacement? Since I had cited María as the cause, she was called into the room and reprimanded. I stressed that the abuse María had been enduring was at fault for making her behave in ways that had become intolerable for me. However, my standpoint on family matters held little weight. When I went to the bedroom to pack, María followed me and stood by the open window of the fifth-floor beach condo.

"Don't leave. I'll be in so much trouble. If you go, I'll throw myself out the window," she threatened.

"I'm not changing my mind," I told her. I felt confident that she would not jump. Since then I have learned that any threat of suicide should be taken seriously, but at the moment I was fed up with her manipulation. I have checked on María and her siblings, and they all seem to be in good health almost forty years later. María and Juanito, unlike their middle siblings, have not married or had children of their own. Juan works in public relations as an event coordinator. I was relieved to find that he must have broken his silence and started talking. It was difficult to say

goodbye to Juanito, knowing that I was leaving the vulnerable toddler at the mercy of his parents and siblings. For years I hung his picture in my room at Harvard.

I had endured the Tassara family as long as I could in Sevilla and Punta Umbría for several reasons. I wanted to soak up as much Spanish language and culture as I could before beginning graduate study that September. In addition, I needed to delay my return to the States for as long as possible to shorten the time I would spend with my parents, particularly my mother, who was on a rampage. Returning before the end of the summer would expose me to her verbal attacks before the start of the semester. I would sink back into the trap of threats and accusations that formed the prelude to my leaving for school ever since freshman year of college. During those summers, she made a ritual out of tearing up the bill for my tuition and room and board at Washington University and placing it in the garbage can. This used to make me cry, until I realized that it made no difference because one of my grandparents had already paid the bill. Now there were no more bills to pay, but I knew it was best to avoid her during times when I was in transition. When I was just passing through her home, it felt to her like ingratitude and abandonment, causing her to lash out.

Fortunately, I had another alternative: my other Spanish language assistant friend MariCarmen was from Andalusia, and she invited me to spend the rest of the summer in her family's flat in Granada. For this reason, Granada has always seemed to me like an oasis of tolerance and kindness in Andalusia. History shows, nonetheless, that even there fascism was able to take control and inflict atrocities, as when Federico García Lorca was executed soon after seeking refuge there when the Civil War broke out. MariCarmen decided to show me a nicer side of Andalusia before the end of my gap year in France and Spain. We went windsurfing, toured the Alhambra and the outlying Carthusian Monastery, hiked in the Alpujarra villages of the Sierra Nevada, and spent many hours hanging out in the Albayzín, the old Muslim quarter. Time seemed to stand still. She was proud of her home region, and made sure that I left with a craving to return, which I did at the end of the decade. Only this time I went back with a more secure status, on a graduate student exchange at the university, not as an unpaid au pair in a nest ruled by fascists. During my graduate program I pieced together the connection between the Tassara family and Gertrudis Gómez de Avellaneda, and was even more horrified at what I had inadvertently walked into. Tula's disloyal lover had no direct descendants, so this lateral branch of his family will keep using their assumed name of Gabriel Tassara in order to keep the minor poet's legacy alive, for who knows how long. His legacy of abuse and exploitation was sadly what lived on for me that

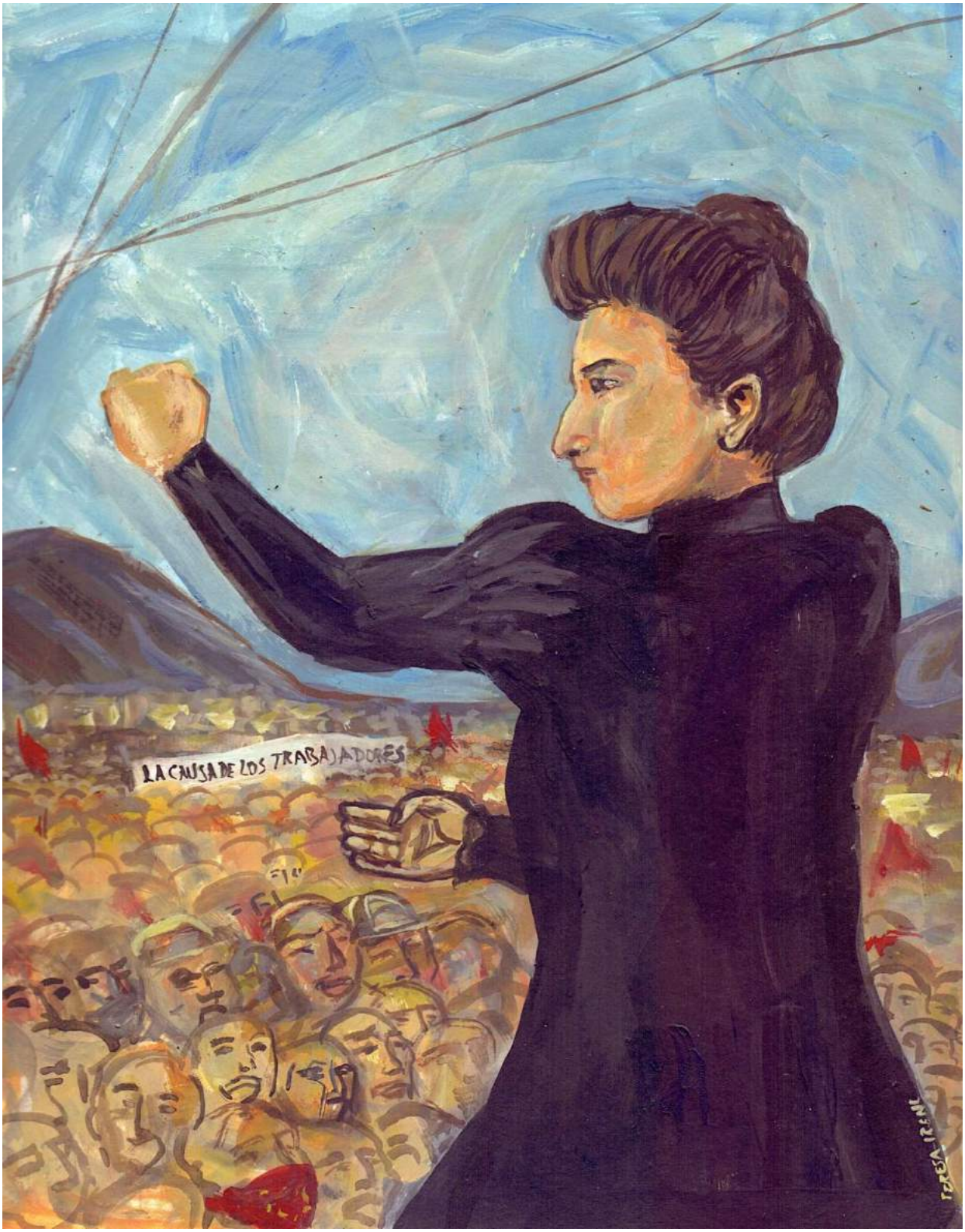
summer, more than any quality he possessed as a writer. At least my *veraneo* made me feel closer in some way to the author of *Sab* and of many of my favorite poems.

Artista invitada: Teresa Irene

Teresa Irene es una artista visual que vive en las afueras de la Ciudad de México. Su amplio trabajo de pintura, muralismo, dibujo, arte callejero y animación ha sido expuesto en muchos estados de la República Méxicana y fuera del país. Trabaja en un estudio embebido en la arraigada expansión de la enorme ciudad, donde fervientemente documenta un volátil mundo interior, así como las realidades del México contemporáneo. La formación de Teresa como historiadora y su conocimiento exhaustivo de regiones y tradiciones de México se revela en imágenes eruditas, pero principalmente lúdicas y espontáneas. Estudió la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México cursando materias orientadas a la historia y la teoría del arte. Su trabajo se diversifica en pintura, muralismo, ilustración, talleres de artes plásticas, animación, docencia en historia, museografía y desarrollo comunitario.

El trabajo de Teresa Irene no se identifica con ningún movimiento artístico en particular ni forma parte de alguno, sin embargo está al pendiente del trabajo de los creadores de su contexto. Tiene una filiación por el trabajo de distintos pintores como: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, la escuela cuzqueña de pintura, Enrique Guzmán, el arte popular mexicano, el arte votivo, Chagall, Rousseau, Modigliani, Basquiat, etc.

RESEÑAS



Teresa Irene. *Rosa de Luxemburgo*. Acrílico sobre cartulina de algodón, 2019.

Lucía Guerra. *Santiago cuerpo a cuerpo*. Zig Zag, 2021. 192 pp. ISBN: 9789561236103.

Santiago cuerpo a cuerpo se inicia con la historia de una prolífica vendedora de seguros que aún es virgen y se auto percibe demasiado gorda para ser amada, y un taxista sumido en la tristeza por la pérdida de su mejor amigo en un trágico accidente y el desamor de la esposa que se marchó. Ambas almas en pena se encuentran cuando ella detiene un taxi para llegar a tiempo al trabajo y en el camino conversan, coquetean, se rozan, y terminan cambiando el rumbo hacia un motel ubicado en Recoleta, cerca del Cementerio General de la ciudad de Santiago. Esta y otras parejas de personajes distintos y a la vez unidos por los dolores cargados, hacen parte de este libro en el que las historias suceden en las calles de la capital chilena, desde los barrios pobres hasta aquellos adinerados, en una urbe donde la desigualdad de clases tiene también claras fronteras geográficas que la autora evidencia muy bien en sus relatos. Aunque este libro narra historias de parejas, no se trata de ese amor romántico de los cuentos de hadas y "hasta que la muerte nos separe," sino del que viven seres marginados y rotos o que resulta inconfesable: el que deriva de la satisfacción de saberse deseada, del miedo a la soledad, el amor clandestino de los amantes y los celos tóxicos, ese que se vincula con la novedad de ser bien tratada, aquel que resulta de cumplir con deseos vergonzantes. Las historias que suceden en escenarios muy distintos confluyen en un motel llamado "Aquí está el cielo," en el que se arriendan habitaciones por horas; lugar donde las parejas y el encargado se encuentran tras un terremoto que los obliga a salir de las piezas y encontrarse para enfrentar la contingencia. Así, y a partir de este desastre natural muy cotidiano en Chile, estos seres solitarios y que cargan pesados fantasmas individuales se transforman en una comunidad pasajera.

El terremoto aquí parece una suerte de metáfora de esos hitos que remueven y ante los que solo queda adaptarse cambiando, obligando a los personajes a tomar acciones colectivas, en una ciudad y país cada vez más individualista producto de una subjetividad neoliberal instalada con fuerza y sangre a partir de la dictadura reciente (1973-1990) y que pareció colapsar en el estallidos social de octubre de 2019, cuando una serie de protestas patentaron el cansancio ante los crecentes abusos del mercado y los agravios respecto de muchas vidas humanas aparentemente descartables o invisibilizadas.

La descripción que Lucía hace de la ciudad evidencia el día a día de una urbe que es descrita con conocimiento y a la vez nostalgia por la autora, que conoció días en los que en Chile la importancia de lo común era característico. Los personajes expresan en sus cuerpos las marcas de

un capitalismo salvaje que no solo cambia la economía sino también la cultura, la subjetividad e incluso el modo en que nos permitimos amar. Pareciera que la autora propone el deseo y el fluir del eros como una cura para estos males, con descripciones certeras y alejadas del idealismo del encuentro de estos cuerpos, que a través del sexo se acarician las almas adoloridas.

Podríamos hacer un paralelo entre el terremoto de la autora y las revueltas de 2019, como hitos en los que la energía acumulada explota y la precariedad obliga a formar comunidades para resistir de mejor forma. Sin embargo, los eventos telúricos pasan, y en los días siguientes la normalidad vuelve, incluido el individualismo cotidiano. Del mismo modo, el estallido que evidenció malestares múltiples, dio paso a un momento actual en el que las maneras en que fuimos comunidad parecen haberse olvidado, retornando a un cuidado de lo mío y de los míos que no permite ver la importancia de lo colectivo para el bienestar personal y el enfrentamiento de la vida. Habría que saber qué pasó con los personajes de Lucía una vez que pasó la emergencia. Si es que ese día del terremoto que los obligó a encontrarse con extraños en un motel los marcó lo suficiente como para cambiar sus vidas, o si solo se trató de una emergencia momentánea tras la que retornaron a sus solitarias y fantasmales vidas.

Tamara Vidaurrazaga Aránguiz

Ana I. Simón Alegre (editora). *Del salvaje siglo XIX al inestable siglo XX en las letras trans-atlánticas: una mirada retrospectiva a través de hispanistas.* Vernon Press, 2022. 168 pp. ISBN: 978-1-64889-174-8.

This volume collects a wide array of essays that explore the generative confluence of creative and intellectual streams from both sides of the Atlantic during the nineteenth and twentieth centuries, with a small incursion into the twenty-first. The academic voices it gathers explore the flow and exchange of thought along these transatlantic passages, contributing to a growing body of work that recognizes the fortuitous results of this transit of ideas, but does not shy away from nuanced evaluations of the problematic aspects this discourse may surface. The collected work offers new perspectives on the physical voyages that facilitated the exchange of people, goods and ideas, as well as on the continuing value of tracing these transatlantic intellectual routes in new approaches to critical analysis. The through line of this interdisciplinary text is at different times a Transatlantic and/or Hispanic studies lens, and an avowed pedagogical commitment to social justice, activism, and knowledge exchange as a central component of a respectful dialogue amongst the vast community of Spanish-speaking individuals along the Atlantic coasts (xii).

The sixteen essays in this volume are organized along three thematic sections, and are linked by their theoretical connections to Hispanic Transatlantic studies. In the preface, Wladimir Chávez Vaca, points out that despite its academic nature, the volume can be seen as a compilation of stories about surprises, collisions, and discoveries, a description that aptly describes the experience of reading through the volume, as one encounters varied texts with unexpected and delightful connections to each other and their thematic umbrella (xx). Editor Ana I. Simón Alegre indicates that the impetus for the volume emerged from a fruitful conference panel of the Northeast Conference of the Modern Languages Association, in March of 2020. In the introduction she highlights the transatlantic positioning of the contributing authors who embody the linguistic and geographical confluences of the subjects they explore, as scholars that move between Atlantic coasts and languages.

Section one "Desarrollo del Hispanismo: viajes de ida y vuelta," consisting of 5 essays, concerns itself with tracing the movements of various figures who through their transatlantic voyages established channels for the exchange of ideas. Verónica Ramírez Errázuriz analyzes the travel diaries of two nineteenth century Chilean women writers, Inés Echeverría and Maipena de la Barra, noting the usage of scientific methodology and knowledge in their writing, despite the known barriers of access for women to the scientific field. Fran Garcerá centers her study on the

intriguing figure of Mercedes Pinto, nineteenth century writer, poet, dramaturge, orator, and reporter forced into multiple exiles for her progressive intellectual thought. Miguel Filipe Mochila discusses how the work of Eugénio de Castro impacted Modernism and was critically received on either side of the Atlantic. Aurora Hermida Ruiz explores the important role that domestic labor played in the intellectual productivity of Spanish philologists, and in particular on promising scholars who took on domestic labor to support their husbands, such as María Goyri and Pilar Lago. In the final essay of this section Irene Rodríguez Cachón and Beatriz Valverde analyze two novels *Una ciudad llamada Eugenio* (1992) and *Estampas Bostonianas y otros viajes* (2002) by Paloma Díaz-Mas and Rosa Montero respectively, turning a critical eye towards their approaches to travel writing.

Section two "El transatlántico salvaje siglo xix visto desde la hispanística" is composed of four essays exploring the intersections of Hispanic Transatlantic studies in the 19th century, and the possibilities that growing travel presented for intellectual cross-pollination. In the opening essay Carmen Pereira-Muro proposes an ecofeminist reading of *En las orillas del Sar* (1884) by Rosalía de Castro, that resolves the conflict between nature and culture evidenced in Romantic women writers. Nuria Godón explores concepts of masochism in Spanish literature, using a feminist lens to question the prevailing narrative of passivity, and proposing a nuanced balance of conformity and transgression. Ana I. Simón Alegre unveils the intentionality behind the evolving portraiture of enterprising editor and writer Concepción Gimeno de Flaquer, identifying these as a form of "visual activism" (119). In the final essay of this section Leslie Maxwell Kaiura explores how scientific discourse is used to frame female sexuality and desire in two short novels of the period *El caso del doctor Iturbe* (1912) and *Ella no tuvo la culpa* (1931).

Section three "El inestable transatlántico siglo xx visto desde la hispanística," consisting of seven essays, explores a growing volatility and destabilization for transatlantic travel. Opening with an analysis of the role of dirt in *La Plaza del Diamante* (1964), Nora Lynn Gardner explores ideas of political cleanliness during and after the Spanish Civil War (1936-1939) and how women negotiated their identities within this new political structure. Kyra A. Kietrys observes the tensions between the ideology of 1930's political propagandist Hildegart, and her portrayal in 1970's Spanish culture. Rosario Torres questions previous readings of the image of femininity portrayed by Rocío Jurado in the film *La Lola se va a los puertos* (1993) by Josefina Molina, examining the representations of copla. Miquel Bota employs the Heiddegerian concept of *Verstand* as a frame

to understand *El cuarto de atrás* (1978) by Carmen Martín Gaite as transcending space and time and bridging the internal and external realities of the subject. Moving into the twenty-first century, Ana Hontanilla highlights collaborative works written by women that not only focus on making gender discrimination, and violence visible, but undergird the support systems that women create to survive in a male-dominated profession and society. Beth Bernstein discusses how poets Txus García LGBTQIA+ performance artist and activist, as well as Denice Frohman educator and *slam* poet, question heteronormative and binary discourse through their work. In the final essay of the section and volume, Irene Gómez-Castellano examines the presence of violence in America, and the ethical implications of its presence in mass media, through work devoted to shootings in the poetry of Fernando Valverde.

This selection of essays gathered and edited by Ana I. Simón Alegre take the reader on several interesting passages, observing the intersections of critical thought, movement and artistic endeavors across the Atlantic. In spite of the heterogeneity of topics it contains, the volume is cohesive and logically organized, and a pleasure to read. I would greatly recommend this book to anyone who is interested in Hispanic Transnational studies, but the essays it contains touch many topics and would be useful to those interested a wide variety of Hispanic Studies topics, as well as women's, gender and sexuality studies.

Karina M. Walker
Hartwick College

Ámbitos Feministas
Feministas Unidas Inc.
Arizona State University
School of International
Letters and Cultures
851 S. Cady Mall
Tempe, AZ 85287-0202

Print ISSN 2164-0998
On line ISSN (pending)