

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 40

*The Configuration of Feminist Criticism and
Theoretical Practices in Hispanic Literary
Studies*

Article 1

1994

INTI Número 40-41 (Otoño 1994 - Primavera 1995)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



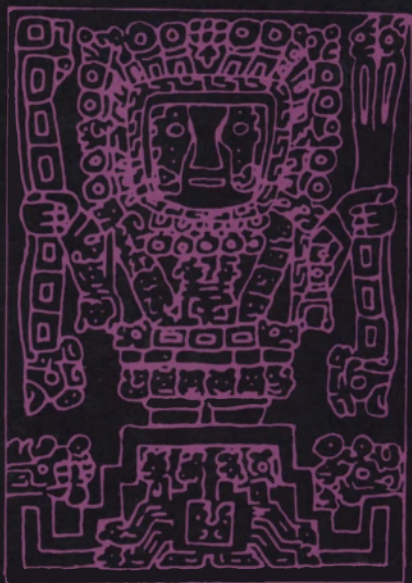
Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

(Otoño-Primavera 1994) "INTI Número 40-41 (Otoño 1994 - Primavera 1995)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 40, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/1>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



I N T I

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

THE CONFIGURATION OF FEMINIST CRITICISM AND THEORETICAL PRACTICES IN HISPANIC LITERARY STUDIES

**ELIANA RIVERO • LUCIA GUERRA CUNNINGHAM
GABRIELA MORA • EVELYN PICON GARFIELD
SHARON MAGNARELLI • DENISE DIPUCCIO
CATHERINE LARSON • KIRSTEN F. NIGRO
MARCIA WELLES • DEBRA A. CASTILLO
MICHAEL HANDELSMAN • MARIA INES LAGOS
ANDRES AVELLANEDA • CYNTHIA DUNCAN
MARIA B. CLARK • PATRICIA N. KLINGENBERG
L. TERESA VALDIVIESO • JANET PEREZ
CYNTHIA STEELE • ANTONIO MARTINEZ**

**CONVERSACION CON
DIAMELA ELTIT**

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques.

INTI sólo publicará los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. En caso de no ser aceptados, sólo se devolverá el original si el autor envía sobre estampillado. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados.

INTI se publica dos veces al año (primavera y otoño). Los trabajos deben ser enviados en original y dos copias con una breve nota biobibliográfica a Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA. Los trabajos deben ser recibidos antes del 30 de septiembre para el número de primavera y antes del 28 de febrero para el número de otoño.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Las notas deben consignarse al final del artículo según las normas de *The MLA Handbook for Writers*, N.Y.: MLA, 1988. Se devolverán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar, a pedido del autor.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920 USA.

SUSCRIPCION ANUAL:

Regular individual: \$30.00 US

Individual para estudiantes: \$25.00 US

Bibliotecas e instituciones: \$50.00 US

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPANICA

NUMERO 40-41

OTOÑO 1994 – PRIMAVERA 1995

DIRECTOR-EDITOR

ROGER B. CARMOSINO

Providence College

EDITORA DE CRITICA LATINOAMERICANA

GWEN KIRKPATRICK

University of California, Berkeley

EDITOR DE CRITICA ESPAÑOLA

ANTONIO CARREÑO

Brown University

EDITOR DE CREACION LITERARIA

PEDRO LASTRA

State University of New York, Stony Brook

JEFE DE RESEÑAS

OSCAR RIVERA-RODAS

University of Tennessee, Knoxville

COMITE EDITORIAL

FERNANDO ALEGRIA, Stanford University

RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ, The City College, CUNY

AMERICO FERRARI, Université de Geneve

MALVA FILER, Brooklyn College, CUNY

JOSE OLIVIO JIMENEZ, Hunter College, CUNY

ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ, Universidad Central de Venezuela

ROBERT G. MEAD JR., University of Connecticut, Storrs

ROSE MINC, Montclair State College

JULIO ORTEGA, Brown University

JOSE MIGUEL OVIEDO, University of Pennsylvania

GEOFFREY RIBBANS, Brown University

CARLOS ROJAS, Emory University

FLORA SCHIMINOVICH, Barnard College

SAUL YURKIEVICH, Université de Paris, VIII

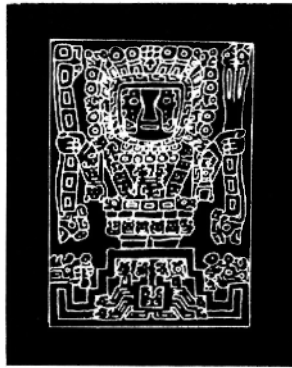
INTI is a member of **(CELJ)**
Conference of Editors of Learned Journals

Patrocinado por Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

Copyright © 1994 by
INTI ISSN 0732-6750

INTI

REVISTA DE LITERATURA
HISPANICA



NUMERO ESPECIAL
**THE CONFIGURATION OF FEMINIST
CRITICISM AND THEORETICAL
PRACTICES IN HISPANIC
LITERARY STUDIES**

Editado por
CYNTHIA DUNCAN
University of Tennessee, Knoxville

Patrocinado por
PROVIDENCE COLLEGE
THE UNIVERSITY OF TENNESSEE, KNOXVILLE

NUMERO 40-41 OTOÑO 1994 – PRIMAVERA 1995

INDICE

CYNTHIA DUNCAN: Introduction: The Configuration of Feminist Criticism and Theoretical Practices in Hispanic Literary Studies	3
--	---

ESTUDIOS

ELIANA RIVERO: Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana	21
LUCIA GUERRA CUNNINGHAM: Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana	49
GABRIELA MORA: Discurso histórico y discurso novelesco a propósito de <i>La Quintrala</i>	61
EVELYN PICON GARFIELD: La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda	75
SHARON MAGNARELLI: Sub/In/Di-verting the Oedipus Syndrome in Luisa Josefina Hernández's <i>Los huéspedes reales</i>	93
DENISE DIPUCCIO: <i>Siete lunas y un espejo</i> : New Texts to Live By	115
CATHERINE LARSON: Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's <i>La traición en la amistad</i>	129
KIRSTEN F. NIGRO: Reading Feminist: Re-reading <i>Orquídeas</i> <i>a la luz de la luna</i> and <i>La revolución</i>	141
MARCIA WELLES: Goya, Ortega, and Martín-Santos: Intertexts	153
DEBRA A. CASTILLO: Meat Shop Memories: Federico Gamboa's <i>Santa</i>	175
MICHAEL HANDELSMAN: <i>Baldomera</i> y la tra(d)ición del orden patriarcal	195

MARIA INES LAGOS: Familia, sexualidad y dictadura en <i>Oxido de Carmen</i> de Ana María del Río	207
ANDRES AVELLANEDA: Construyendo el monstruo: Modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje	219
CYNTHIA DUNCAN: An Eye for an "I": Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority	233
MARIA B. CLARK: Feminization as an Experience of Limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narrative of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi	249
PATRICIA N. KLINGENBERG: Silvina Ocampo frente al espejo	271
L. TERESA VALDIVIESO: Mujeres en busca de un nuevo humanismo	289
JANET PEREZ: <i>Nubosidad variable</i> : Carmen Martín Gaité and Women's Words	301
CYNTHIA STEELE: María Escandón y Rosario Castellanos: Feminismo y política personal en el 'profundo sur' mexicano	317
ANTONIO MARTINEZ: La textualización del cuerpo femenino en la poesía de Ana María Fagundo	327

NOTAS DE LA ACTUALIDAD

FERNANDO BURGOS Y M. J. FENWICK: L. Iluminada en sus ficciones: conversación con Diamela Eltit	335
---	-----

COLABORADORES	367
---------------------	-----

LIBROS RECIBIDOS	371
------------------------	-----

INTI: GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS	373
--	-----

ESTUDIOS

INTRODUCTION: THE CONFIGURATION OF FEMINIST CRITICISM AND THEORETICAL PRACTICES IN HISPANIC LITERARY STUDIES

Cynthia Duncan
University of Tennessee, Knoxville

What originally motivated me to put together the present collection of essays was the realization that despite the growing frequency of literary studies on Hispanic texts that might be labeled "feminist," there continued to be a great deal of confusion and debate about the meaning of that term and the critical approach it implied. Students who confronted me with the simple question, "What is feminist criticism?" were met with a puzzled frown, followed by a long silence. The complexity of the issue, which stems in part from the inability of theoreticians to arrive at a universally accepted definition or agree on clearly outlined perimeters for the work they do, is multiplied by the fact that "feminism" refers to many things at once. It is, first of all, a social movement, linked to specific moments in history, which has cast women in the role of rebels as they have attempted to outline a program of change for themselves as citizens and as social beings. Concomitant to this movement, a kind of writing about matters of interest to women has come into being, whether in the guise of political philosophies, social documents, or personal reflections; characterized by diversity, these texts have, nonetheless, provided a loose framework for "feminism" as an ideological platform from which further considerations of women's issues could be addressed.

Written by women and generically termed "feminist" due to their association with the social movement, these texts have, in turn, spawned a kind of writing about women's writing, which has henceforth become categorized under the broad rubric of "feminist literary criticism." It began, in many cases, with an examination of the characterization of women in literary texts, and a realization that the death of women writers in the traditional Canon did not necessarily mean that women had not, throughout history, been writing works

of literary merit. Early feminist criticism often consisted of the unearthing and valuation of texts by women writers that had previously been ignored, unpublished, or underappreciated. They tended to focus on the "image of women" that emerged in female-generated texts, and sometimes contrasted the portrayal of women characters in works by men and women writers. Studies of this type eventually led critics to conjecture about the way males and females use language when writing, and opened the door to the yet-to-be-resolved question of whether or not language can be gender-specific.

As feminist literary theory evolved, ideas borrowed from structuralism, semiotics, and deconstruction were interwoven into critical studies whose basic aim continued to be essentially "feminist," but whose "feminist" approach was less overt and direct than it had been in early thematic studies of texts written by or about women. The political nature of feminism as a social movement linked it (at least, in the hands of some scholars) to Marxist criticism, which established a link between the treatment of women characters in fiction, the commercial and critical response to texts written by women, and the historical or cultural conditioning that has positioned women as "inferior" to men. Questions of race, class, and sexual orientation were explored, as it became apparent that women's experiences could vary greatly within a society, depending on the woman's social status. Parallel to the work done on ideology, sexuality, and gender, other feminist critics have explored the notion that women are perceived and represented in literature according to a set of complex cultural and linguistic codes, borrowing their theoretical approaches from the fields of phenomenology and hermeneutics. With the growing interest in feminist film criticism and the study of popular culture, some feminist scholars have begun to see literary texts as part of a general pattern that conditions the way we think about men and women, and the way we position ourselves according to binary oppositions based on culturally prescribed but arbitrary notions of gender identity. The overlapping of all of these diverse approaches to literary texts, whose only point of intersection is a concern with some aspect of "women's writing" or the representation of women in language, makes it impossible to say where the limits of feminist criticism might be. Certainly, the whole body of thought that has grown up in the interstices between these various areas of exploration show us that there is no limit, and that any attempt to impose one goes against the basic premise of feminism, itself: freedom from restrictive codes, freedom to express oneself in a multiplicity of ways, and the freedom to redefine oneself or to escape definition altogether lie at the heart of the critical method as well as at the heart of the social movement that brought it into being.

The essays in this collection do not answer my student's question, "What is feminist criticism?" in a direct way, since there is no direct answer to the question. But they, do, hopefully, illustrate my point that there are many different approaches and many different interpretations of what feminist criticism can do in terms of opening up a text for our better comprehension of its

treatment of women or of women's issues. They introduce us to women writers who may not be familiar to us; they invite us to "revisit" others who are well known but perhaps misunderstood, misread, or misrepresented in other critical studies; and they present the work of male "canonized" writers for reconsideration in terms of the way they deal with femininity. There is no single, "right" way to undertake a feminist analysis of a text, and the appearance of a new critical method does not signal the death of older, established ways of analyzing a literary work. What constitutes "feminist" criticism for one author does not necessarily correspond to the notions of other authors in the collection, yet there is between them all a fluidity of ideas and a resistance to closure and enclosure which acts as a continuum of sorts, blending the multiple voices and visions into a harmonic structure that is both complex and elusive.

Eliana Rivero's essay, "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana," elaborates a theory of the "feminine" vs. the "feminist" in the context of Latin American criticism, with examples drawn from poetry written by women in the 19th and 20th centuries. Rivero presents a brief overview of the debate that has centered around the meaning of the words "feminist" and "feminine" in Spanish America, showing how the "feminine" has often been used in a derogatory way that has led some feminist critics to abandon its usage altogether. According to Rivero, the "feminine" is a needed category, and as a term, has positive value. It should not be used to set women's writing apart from writing in general, or to call attention to the ways in which it differs from mainstream (male produced) literature but, instead, to give a name (and discursive power) to that which is essentially female by nature and by experience. While sensitive to differences of race, ethnicity, sexual orientation, and class, Rivero argues in favor of "lo femenino" as a representation of the universal experience of womanhood. She shows ways in which individual poets have created what can be read as "feminist" texts by focusing on the feminine aspects of their existence. These writers work from within a male-dominated tradition, but ultimately subvert it. Rivero contends that women writers can simultaneously question (and sometimes transcend) the limits that have been imposed on them by patriarchal culture, while still producing texts that give a voice to what is essentially "feminine". She sees anti-essentialist theories as being inappropriate for Latin American women, and regards critics who adhere to these theories as "neo-colonists" under the influence of French and Anglo-American schools. Rivero's article is polemic, but solidly presented and firmly grounded in theory.

In "Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana," Lucía Guerra Cunningham traces the evolution of the treatment and expression of female sexuality in novels written by Latin American women, from the 19th century up through the present day. Guerra points out how patriarchal society effectively silenced and stifled sexuality in women (in the written text and in life) prior to the twentieth

century as a way of keeping women in a subordinate position and promoting the image of female as an ephemeral "Other" who stood in opposition to man's carnal instincts. Women writers in the 19th century portrayed their female characters as mothers or as purely spiritual beings (without a body), in keeping with dominant discursive practices of the times; women's erotic experiences were not voiced, as they were considered "unnameable" and "unspeakable." Guerra outlines how this attitude began to change in the twentieth century, as women became more aware of the limitations that were imposed on them and began to seek ways to subvert or open the system to include them and allow them to voice their sexuality as part of their feminine essence. She divides writers into generations and shows how each group was responding to the socio-historical moment in which they lived; with the growth of the feminist movement in the late 1960s, the exploration of female sexuality and the expression of female desire became an important part of women's writing, and previously held notions about the erotic possibilities of the female were undermined, overturned, and reconstructed to allow women to re-situate themselves, sexually and psychically, outside the control of a phallogentric society. Recent fiction written by Latin American women, according to Guerra, moves away from binary oppositions of male/female, and promotes a sexually ambiguous category that annuls traditional power structures. Guerra sees this trend as an effort on the part of women writers to reject the sexuality that has been constructed for them by men and to explore ways in which they can create a sexuality of their own using more authentically female forms of discourse.

Gabriela Mora's study, "Discurso histórico y discurso novelesco a propósito de la Quintrala," also examines the portrayal of female sexuality, with specific reference to the treatment of the legendary figure, Catalina de los Ríos y Lisperguer, in a history written in the late 19th century by Bejamín Vicuña Mackenna, and *Maldita Yo entre las mujeres*, a recent novel by Mercedes Valdivieso. Using ideas developed by New Historicism, Mora shows how Vicuña's history is a product of his ideological conditioning, and how it relies more heavily on racist and misogynistic notions about women of mixed blood than it does on historical fact. Despite its aim as a historical text, it more closely resembles a novel, due to the author's reliance on supposition, conjecture, and myth rather than on well-documented facts. Valdivieso's treatment of the same historical material is also a product of ideological conditioning. Written after considerable gains have been made by the women's movement in Latin America, it has a strong feminist bent, and attempts to explain why Catalina committed the crimes for which she has become notorious in Chilean history. Its aim is to revise the image of Catalina, to show her as a victim of patriarchal oppression and possible victim of incest, rather than as the prototypical "evil" woman of Vicuña's text. Mora's comparison and contrast of the two books illustrates how the divisory lines between history and fiction are never clear, and points out how the same story can take on entirely different meanings in

different texts, depending on the perspective from which it is told.

Evelyn Picon Garfield analyzes the relationship between history and fiction from a different angle in her study, "La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda." Here, Picon Garfield focuses on Gómez de Avellaneda's attempts to decenter, recodify, and reconstruct historical episodes treated in literary texts produced by men. Picon Garfield provides a detailed analysis of the drama, *Egilona*, and of the leyenda, "El cacique de Turmequé," as examples of Gómez de Avellaneda's treatment of historical subjects. *Egilona* retells the old Spanish legend of don Rodrigo and the history of the Moorish invasion of the Spanish peninsula, but it shifts the attention away from the traditional protagonist of the story, Rodrigo, and highlights the previously ignored figure of *Egilona*, Rodrigo's wife. Gómez de Avellaneda creates a more personalized history, one which focuses on the powerlessness and subjugation of women, rather than on the national and patriotic concerns that were traditionally at the core of male-produced texts dealing with the historical event. She rewrites (and at the same time deconstructs) the myth of Rodrigo to show that the struggle between Christians and Moors was not the only battle being fought in medieval Spain: men and women were also at cross purposes, and the power structures which characterized political events of national importance were also at work on the private and individual level. "El cacique de Turmequé" carries a similar message. Picon Garfield compares it to Juan Rodríguez Freire's *El carnero o conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, and shows how the texts approach the same historical subject matter from radically different points of view. Again, Gómez de Avellaneda enlarges the role played by a female character, Estrella, in order to show how oppression in colonial times affected women to an even greater extent than it did men. Picon Garfield points out Rodríguez Freire's misogynist attitudes and shows how Gómez de Avellaneda's text provides a counterpoint to the original chronicle. While the former blames Estrella (and women in general) for the evils of colonial society, the latter portrays females as victims of a corrupt society that denies them not only personal liberty but condemns them on the basis of their gender. Both *Egilona* and "El cacique de Turmequé" represent, according to Picon Garfield, an attempt on the part of Gómez de Avellaneda to reconstruct patriarchal codes that determine what is said / what is silenced in history, and to break down the hegemony of canonized discourses.

In "Sub/In/Di-verting the Oedipus Syndrome in Luisa Josefina Hernández's *Los huéspedes reales*," Sharon Magnarelli offers a response to readings of the play as a contemporary version of the Electra complex. Magnarelli shows that reading, as well as writing, are conditioned by phallogocentric practices that privilege the masculine, and that attempts to impose an Oedipal structure on Hernández' play may blind us to a number of sites of resistance in the text. As Magnarelli observes, *Los huéspedes reales* is a work that structures itself around the visible and the invisible, the spoken and the unspoken, on a number of levels.

While it may appear on the surface that the father's phallus is the central object of desire in the play, this notion is immediately diverted, inverted and subverted by the manner in which the play's female protagonist rejects the phallus and all that it represents. As Cecilia grapples with the rites of passage that will take her from childhood to adulthood, the models held up by society of "normal" and "natural" interpersonal relationships are examined and interrogated, and ultimately found to be lacking. In one way or another, all of the characters in the play prove unable or unwilling to fulfill society's expectations about gender-specific roles. While some critics see this as proof of the character's flaws or shortcomings, Magnarelli posits that it may just as well prove the shortcoming and inadequacies of the roles themselves. Cecilia's rejection of marriage can be seen as a rejection of the subjugation of women to men, of the double-standards that reward or praise men for behavior that is harmful and demeaning to women, and of the seemingly endless cycle of rigid gender assignation as each generation of men and women reproduce themselves. In this light Cecilia's decision to return to her childhood home, the traditional center of matriarchal influence and a clearly defined area of gynocentric power, is not so much an attempt to "replace" her mother in the father's bed as it is an effort to avoid the trap that led her mother to the father's bed in the first place. The conclusion of the play, marked by the absence of the father and other male characters, signals not only an end, but a beginning as well: it is from this point that a new relationship between Cecilia and her mother will be forged. Because the newly configured relationship between mother and daughter goes against what has been considered the "natural" flow of time and challenges society's imposition of phalocentric models, it stands outside the text as a non-spoken, in-visible and amorphous future that has yet to be defined.

Denise DiPuccio's essay, "*Siete lunas y un espejo* New Texts to Live By," is similar in approach. Focusing on the use of intertextuality in Albalucía Angel's play, DiPuccio shows how the appropriation and reconstruction of female literary figures and historical personages from different epochs, different countries, and different backgrounds, leads us to examine and question the patriarchal norms that have informed their lives. DiPuccio illustrates how the seven female characters of the play all, in one way or another, rebel against the texts that have made clichés of their lives as they attempt to replace the canonized version of their identity with one that is more authentic and more of their own making. George Sand, Virginia Woolf, Joan of Arc, Marie Antoinette, Alice of Wonderland, Shakespeare's Juliet, and an unnamed "escritora" engage in a series of conversations which focus on the role of woman as writer/creator versus her role as text/creation. Three recognizable types of literature are specifically brought under scrutiny: the fairy tale, classical theatre, and Greco-Roman myths. As DiPuccio observes, these three forms of discourse encode forms of behavior based on gender-specific roles that teach females to assume a passive position and subordinate their identity to that of a male "hero."

In a similar way, historical and religious treatises have functioned to keep females in the background, as secondary characters or as bit players in dramas acted out by males. Although Angel's characters are aware of the ideological underpinnings of the literary and historical canon that contains their lives and they actively encourage one another to undertake a revision to it, the task is not an easy one. They are threatened, stymied, and sometimes paralyzed by the sheer force of patriarchal influence in Western culture. It is unclear, as the play ends, whether or not they will ultimately succeed in their battle to assume control of their own identities, for as DiPuccio points out, the need for resolution and closure is, in and of itself, a reconfirmation of patriarchal structures. Angel leaves the action of her play suspended, quite literally frozen in place, with no clue as to what the outcome will be. In this manner, she avoids the identifiably masculine structure of conventional drama, and creates an open text in which the characters remain free of the bonds they have, in the course of the play, struggled so hard to break.

In "Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zaya's *La traición en la amistad*," Catherine Larson examines the way *La traición en la amistad* enters into dialogue with Tirso's *El burlador de Sevilla*, with special attention given to the treatment of relationships between men and women and between reading and writing in the two texts. Larson notes that the two plays are most alike when they deal with the social issues of love, sex, seduction, and friendship; yet, she observes, the different manner in which the writers deal with these issues may point to some important differences between male and female generated texts. Zayas clearly emphasizes relationships between and among women, using the connectedness of female friendships as the essence of her play. She portrays women who assume active roles, who act with authority, and who assume control and power over the male suitors of the play. Furthermore, unlike Tirso, Zayas eschews the use of a phallic, unified "I" as the central focus of her drama, and chooses, instead, to highlight the interrelationships between multiple female characters. Whether her play is indeed a "female-inscribed alternative text," or simply a feminine reworking of traditional *comedia* devices is a question Larson examines in some depth. As she illustrates, the goal of most of the female characters in Zayas's play is marriage; although they are more "liberated" than many other female characters of the Golden Age, they are still bound by the honor code and punished if they do not ultimately give in to the system that seeks to contain them. How we choose to read the play is often conditioned by our expectations about the way women should be portrayed in literary texts, as Larson shows us through a number of simultaneously contradictory readings. By tracing critical reaction to Tirso's Don Juan and studying the implications of those readings on our readings of Zayas's female characters, Larson illustrates how the texts interact with one another and condition us to find exactly what we expect to see.

In a similar vein, Kirsten Nigro discusses the deeply ingrained cultural

patterns that inform our readings of texts in her essay, "Reading Feminist": Re-reading *Orquídeas a la luz de la luna* and *La revolución*." Here, Nigro examines some strategies of resistance to readings that encode the feminine in negative terms. Nigro reexamines *Orquídeas a la luz de la luna* by Carlos Fuentes and *La revolución* by Isaac Chocrón, and shows how gender issues can be overlooked or misread by critics who have not approached the plays from a distinctly feminist point of view. Following one of Fuentes' suggestions for the staging of his play, *Orquídeas* has sometimes been performed by men pretending to be women, thereby creating for the spectator an extremely complex work that appears to break down clearly defined gender lines. Chocrón's piece deals more openly with the notion of cross-dressing, and also seems to go against the grain of traditional male/female roles in the initial reading of the play. Nigro examines each work, pointing out how it appears to open a space for serious reconsideration of the presentation of gender on the surface, but how, upon closer examination, it actually reinforces pre-existing notions about masculinity and femininity that stigmatize the feminine as inferior, irrational, and unstable. Nigro re-reads Fuentes seemingly postmodern text as one that is fundamentally modernist at heart: she sees it as a parody (rather than a deconstruction) of what it presents, and shows how its discourse on women deviates very little from the long-standing and culturally acceptable traditions of the male-dominated literary canon. She suggests that it is a text which plays with and jokes about gender, but does not permit gender to be reformulated or reconsidered in a new way. Rather than mock the notion of a "paradigmatic female," Fuentes reaffirms it by creating a text that depends upon the stereotypical, "essentialized" qualities that are culturally associated with femininity in Mexico as the butt of his joke. Just as his characters, Dolores del Río and Mar'a Félix, align themselves along binary oppositions that echo traditional heterosexual relationships and cast them as a sort of "odd couple" in the culturally determined roles of "female" or "male," so too do the gay male characters of Chocrón's play. Gabriel and Eloy become a paradigm of the romantically linked couple whose dynamics depend on each one carrying out the role culturally assigned to the masculine or the feminine. As in the case of Fuentes' play, *La revolución* also relies heavily on the archetypal female pose of weakness and passivity. Any attempt to break out of this culturally defined role ends in the transgressive female's banishment or punishment, as Nigro's reading of Gabriel's death reveals. While *La revolución* appears to resist heterosexuality as the "norm" for males, it is not as subversive as it appears on the surface, for despite its gay subject matter, it continues to reaffirm and support the notion that the male is superior to the female. As Nigro sees it, the danger in reading *La revolución* as a text that liberates us from culturally-determined gender roles is that this reading obscures the strong anti-feminist (or anti-feminine) message of the play. Nigro encourages us to resist texts of this type, and to continue to search for new paradigms through which gender issues

can be addressed in a more positive way.

Marcia Welles takes a fresh look at the representation of femininity in the works of three Spanish masters in her essay, "Goya, Ortega, and Martfn-Santos: Intertexts." She examines the complex workings of intertextuality in Martfn-Santos' *Tiempo de silencio*, showing how the reference to Goya's famous painting, *El aquelarre* (or *The Witches' Sabbath*), in the novel provokes a series of ruminations on the part of the protagonist, Pedro, which leads to an implicit criticism of Ortega and Gasset's philosophical treatises on "the problem of Spain." At the primary level of narration, the painting functions as an intertext, through which Martfn Santos lays bare the weakness of the philosopher; at the secondary level, it ironically exposes a concealed subtext in the novelist's fiction, where women (as perceived and imagined by men) threaten to subvert the rational order. Welles examines the unconscious processes at work that link Pedro's contemplation of *El aquelarre* to Freud's conception of "the uncanny." She shows how Goya's witches become the embodiment of sexual evil, a concept which allows us access to the latent level of irrationality that exerts pressure on the rational surface level of narration in both the painting and the novel. In the portrayal of women as witches, as those who covet the phallus and threaten castration, both the painter and the author retain traditional male/female gender assignments, using woman as a metaphor for that which subverts the "natural" order and destabilizes the social fabric. As a defense mechanism against the inherently dangerous (sexualized) female, males adopt an attitude of general denigration toward women and perceive them as inferior beings, confined to the world of the flesh. Through this dialogue on women as markers of irrationality, anti-structure, inferiority, and abjection, the novel and the painting open a space for the re-examination and deconstruction of Ortega's ideas about Spain. The Spanish/Germanic dichotomy envisioned by the philosopher parallels the female/male or irrational/rational models outlined by both the novelist and the painter. Just as Freud had defined female sexuality in terms of the "lack" of something given positive value (the phallus), so too does Ortega define Spain vis-a-vis her northern European neighbors. By allegorical extension, Martfn Santos conjures up a devastating image of Spain on her knees, poised in the most servile of feminine sexual acts, seeking to gratify a powerful (phallic) Northern Europe. While he reduces Ortega's conception of Spain to a bitterly satiric level, Martfn-Santos ironically re-confirms one point made by the philosopher and underlines what both writers have in common with Goya: all see women as creatures who submit to the will of others, who lack reason and intelligence, and who are unable to control their own carnal desires. Even as the three texts play off and against one another, parodying, teasing, contesting and reconfiguring one another, they ultimately converge in their underlying message: if man finds himself unable to transcend his own mortality, they tell us, it is because woman is there to remind him of his body, to undermine his rational forces, and to drag him back down to earth. By pointing out the implications of

the complex metaphorical field of the novel, Welles makes us aware, as readers, of the depth of the misogynistic tradition in Spain.

Debra A. Castillo undertakes a similar task in "Meat Shop Memories: Federico Gamboa's *Santa*." Reading against the grain of Gamboa's novel, Castillo shows how the interstices and ellipses of the text produce a feminine "equivoice," or countervoice to patriarchal discourse, which calls attention to the way in which the male author evades the question of female sexuality and de-centers the very subject of his narration. Although the novel deals with prostitution, the demands of propriety and the author's own sense of aesthetics prevent him from naming Santa's profession in the text; he explicitly removes her from the socially acceptable category of "woman," only to leave her dangling in a vaguely titillating yet morally upstanding kind of linguistic void. She becomes something that cannot be spoken or written, an empty sign without a signifier, to be consumed by her clients and by the readers of her tale. Gamboa portrays her both as an aesthetic object (to be re-created by the writer, or the artist who will mold her and shape her being), and as a de-aestheticized commodity (to be consumed by her clients and by the readers of her tale.) These two roles are brought together through the metaphor of the meat shop, which stands in for the brothel. Castillo carefully traces the way in which an equation is established between human beings and meat for consumption, the work of art and the piece of trimmed meat, the artist's desk and the butcher's table, the reading public and the prostitute's client. By calling attention to the ways in which female sexuality is commodified for consumption, the brothel becomes an extended metaphor for other industrial-age institutions, such as factories and schools, which function in a similar manner to produce "bestias humanas" to be consumed by society at large. As Castillo points out, the reduction of female sexuality to an unspoken, unwritten abstraction in the text presents us, as readers, with an intriguing paradox: we are asked to "consume" the author's portrayal of Santa's tremendous sexuality, despite the fact that we are left with little or no understanding of it. It is through this kind of fissure that revisionist readings take place. In her examination of Gamboa's novel, Castillo opens a space for the further interrogation into the question of women's sexuality, and the manner in which female sexuality can be represented in fiction.

In "*Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal," Michael Handelsman studies Alfredo Pareja Diezcanseco's novel *Baldomera*, pointing toward inconsistencies and contradictions in the novelist's treatment of the female protagonist. While other critics have read *Baldomera* as a strong, independent woman who breaks free of the limits imposed by patriarchal society, Handelsman shows how she is, in effect, coopted by the system and is forced to speak for the author, who voices misogynist notions about the character and role of women. *Baldomera* functions as a symbol of the oppressed and the downtrodden, as a representative of Ecuador's working class in the 1930s, but Handelsman argues that she is little more than a stereotype, a mythical re-creation of woman, and

that she does not, as other readers have proposed, represent a trend toward the creation of emancipated female characters. Handelsman illustrates how the initial portrayal of Baldomera as an unusual (outstanding) woman is quickly undermined by Pareja Diezcanseco, as he brings her under the physical domination of a male character, re-casts her in the male-sanctified role of "self-sacrificing mother," and ultimately has her speak against women who break the patriarchal codes imposed upon them. Handelsman cautions against simplistic readings of the text which view Baldomera as a spokesperson for women's rights; he urges us to see the anti-feminist underpinnings of the novel, and to understand that Baldomera speaks not for herself and for other working class women of color, but for her white male author, who consciously or not, stands up for and defends the very system he purports to condemn.

María Inés Lagos takes up the politization of the feminine from another angle in her essay, "Familia, sexualidad y dictadura en *Oxido de Carmen* de Ana María del Río." In her study of this Chilean novel, Lagos shows how the private functions as a metaphor for the public sphere, and how repression of sexuality and difference at the family level parallels the repression of personal liberties and human rights at the societal level. Lagos uses theories taken from Foucault's *Discipline and Punish* and *History of Sexuality* to explain how characters in Río's novel uphold the hegemony of their class by restraining and punishing "abnormal" sexual practices (incest, homosexuality) and promoting the status quo in hopes of maintaining their position of power. The female protagonist of the novel, Carmen, is brought under the domination of her Tía Malva, who despite her gender, speaks from a phallogentric point of view. Malva has been absorbed into the patriarchy and voices its laws: it is she who makes Carmen aware of her "sins" and drives the young woman to suicide. By effectively silencing the deviant member of the family, order is restored, and the family continues to present a "clean" image to the outside world. Lagos contends that although the novel appears to deal with private lives, it is also a mirror image of the repressive society in which the characters lived. The military dictatorship, like Carmen's family, represses and punishes those who transgress the norm. Lagos shows how repeated words and images dealing with torture, imprisonment, martyrdom, silencing and disappearance function on both levels, to describe Carmen's situation in her home and to suggest the political environment of Chile in the 1970s. While the socio-historical setting of the novel is not immediately obvious, Lagos contends that it emerges through an examination of the private sphere, and that in *Oxido del Carmen*, the private is political.

Andrés Avellaneda studies the culturization processes at work in the construction of femininity in "construyendo el monstruo: Modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje." Here, he looks at the relationship between the Bildungsroman tradition in literature and the socio-historical background in which texts are produced, with emphasis on the novela

de aprendizaje in Argentina. After presenting a general background, Avellaneda examines in detail two novels written by women: *Nada que ver con otra historia* (1972) by Griselda Gambaro, and *Si yo muero primero* (1991) by Susana Silvestre, showing how the texts address feminist concerns through the appropriation of a traditionally male-dominated sub-genre. Gambaro's novel is a re-writing of the English Gothic work, *Frankenstein*, but Gambaro makes the monster the narrator of his own story, and focuses on the process through which he develops and changes from monster to human. Growth (*aprendizaje*) becomes reduction (on the physical and psychological scale) in this ironic work, and the search-for-the-father motif so common in the masculine Bildungsroman becomes, in Gambaro's novel, a rejection-of-the-father. Frankenstein recognizes his own condition as orphan, rejects patriarchal authority, and searches for a means to establish his own identity and power, independent of that of his maker. Avellaneda puts forth the theory that Gambaro's work has a political sub-text; written during the military dictatorship in Argentina, it is a veiled commentary on the abuses of power and the monstrous conditions in which humans were forced to live. *Si yo muero primero* deals with the political sphere in a more open and direct way, but addresses social issues through a minute examination of individual lives. Silvestre portrays a working class family, specifically focusing on the sexual awakening of the female characters. Avellaneda reads the work as a counterpoint to the traditional **novela de aprendizaje** written by males; Silvestre's female characters are self-sufficient and have strong ties to other women. They reject patriarchal authority and (like the orphan Frankenstein of Gambaro's novel) learn to define themselves alone, without the help of a father or male protector. They do not become incorporated into patriarchal society, but learn to exist on the margins of it, making a space for themselves that corresponds to their own needs as women.

In my own essay "An Eye for an 'I': Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority," I offer an overview of some of the narrative strategies employed by women writers of the fantastic, who contest the notion there is some kind of universal truth, some absolute knowledge, or some inherently correct way of perceiving the world that determines the limits of human experience. By calling attention to the eye behind the "I" who speaks, writers like Silvina Ocampo, Elvira Orphee, and Elena Garro show how our gaze is manipulated and conditioned to see what we expect to see. Whether the narrator is male or female, a child or an adult figure of authority, an omniscient voice associated with logic and reason, or an unreliable character in the tale, our expectations about what we will see and what we will read in the text ultimately derive from a social conditioning that privileges the patriarchal norm. Fantastic narratives written by women often play against the readers' preconceived notions about what is possible and real, and present alternate ways of seeing, thinking, feeling and speaking as viable models for emulation. While these texts seldom address radical feminist concerns in a straightforward manner, they

nevertheless can be considered feminist works, for they provide, at least temporarily, the marginalized and muted members of patriarchal society a voice with which to speak. In this way, they contest the limitations imposed by the rationalizing discourses that have characterized so many of the "Great Works" produced by male writers, and open our field of vision to encompass that which has previously been unspoken, unwritten, and unseen.

Maria B. Clark expands my argument in her essay, "Feminization as an Experience of Limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narrative of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi," by providing a Lacanian analysis of the fantastic elements in Ocampo's "Hombres Animales Enredaderas" and Peri Rossi's "Los juegos." Clark traces the manner in which both texts undermine the discourse of a fixed gender identity through the language of the fantastic, which in turn dismantles the notion of masculine/feminine as binary oppositions. The fantastic, as a language of the impossible, subverts antithetical structures like mind/matter, language/essence, and culture/nature. It interrogates gender difference through a structure of hesitation and, in the case of these two stories, through a deconstruction of the authority of the first-person male speaking subject. The active/passive positions associated with gendered identity are thus exposed as constructions of an ideological process, and the question of feminine subjectivity or feminine writing is problematized as each story, in turn, explores the limitations of language and of gender-assigned roles. Ocampo's "Hombres animales enredaderas" appropriates the fantastic for a self-conscious treatment of language. It undermines the concept of a gendered speaker as the source of the text, and addresses the problematic inherent in the concept of feminine writing as an expression of an essential difference by decentering the gendered subject as locus of truth and meaning. "Los juegos" by Peri Rossi explores femininity and its relation to narrativity. The game referred to in the title becomes a play with gender roles, as well as a play on the classic Ariadne myth. Through familiar themes of metamorphosis and decomposition of the speaking subject, both stories appropriate the fantastic for a self-conscious treatment of language as the site where gender identity is created and, therefore, can be contested. Although the notion of "feminine difference" or a specificity of feminine writing does weave its seductive thread through the two texts, Clark points out how both stories resist this reading. In each, the masculine subject in crisis ultimately surrenders or loses authorial control of the tale he has set out to tell and, as a result, he experiences a role reversal in which the feminine triumphs. While we may be tempted to read this inversion as an example of an "écriture féminine" or expression of feminine "jouissance," Clark reminds us that it is not masculinity, *per se*, which is being deconstructed in the stories, but rather the hierarchical terminologies of "masculine" and "feminine" that patriarchal society has constructed for us.

Patricia N. Klingenberg also takes a look at the feminine fantastic in her essay, "Silvina Ocampo frente al espejo." Here, she studies the mirror motif in

Ocampo's work, with emphasis on the way the mirror reflects the author's psychological preoccupations. Klingenberg contrasts and compares Ocampo's fascination with the mirror with that of her famous friend and colleague, Jorge Luis Borges. She points out that both writers are obsessed with mirrors in their writings, but Ocampo's vision is different from her male contemporary's in the way that she rejects the representational quality of the mirror image. Even in her earliest work, there is a disassociation between the subject and the image of the subject as reflected by a mirror. This inability to be represented by the mirror functions as a metaphor for the amorphous and de-centered nature of individual identity. According to Klingenberg, Ocampo regards the concept of self to be a false and arbitrary thing; human beings have a broad spectrum of different identities which overlap and intersect, but which can never be captured in a single image, whether visually in the mirror or verbally in the written text. Klingenberg offers analyses of a number of short stories and poems by Ocampo which illustrate this theme, and she devotes special attention to the works in *Cornelia frente al espejo* (1988), Ocampo's most recent work. Klingenberg shows how the title story of the collection, replete with intertextual references to earlier works by Ocampo, functions as a mirror for the writer's entire opus. By re-examining old preoccupations and long-standing philosophical concerns, Ocampo reaches the conclusion that art is the only accurate means of defining individual personality.

L. Teresa Valdivieso's essay, "Mujeres en busca de un nuevo humanismo," is one of the more polemic ones in the collection, as she deconstructs what some would regard as the main intent of feminist writing. She offers a semiotic analysis of the novel, *Por persona interpuesta*, by Carmen Riera, using theories developed by Greimas in an effort to show that feminism does not imply a rupture with man as a human being, but rather sets as its goal the analysis of how and why part of humanity is subjected to oppression. She contends that women writers, like Riera, are interested in a new humanistic vision of the world, and that feminism is, in the hands of these writers, a new way of perceiving the world, using women's eyes, women's voices, and women's notions of time, identity, and reality to construct texts that can be read on several different levels simultaneously. Valdivieso studies the manner in which the political and the personal interconnect in Riera's novel, and how the search for truth becomes intertwined with the act of writing fiction. Riera's interest in humanity in the broadest sense of the word, in man as an individual oppressed by a system larger and more powerful than himself, and in a world disentangled from false appearances and lies makes her a feminist in Valdivieso's understanding of the term: she does not seek equality only for herself and for other women, but for everyone, regardless of their gender.

In "Nubosidad variable: Carmen Martín Gaité and Women's Words," Janet Pérez provides an overview of Martín Gaité's fiction, with emphasis on her most recent novel, *Nubosidad variable* as a palimpsest on which traces of

earlier writings can be seen. Pérez focuses on the ways in which specific themes, motifs, narrative strategies, character types, and structural patterns unite Martín Gaité's work, and shows how *Nubosidad variable* is a self-reflexive text which foregrounds its own creation through the use of metafictional techniques and intertextual references to other fictional pieces by the author. According to Pérez, Martín Gaité's work is characterized by an unwavering preoccupation with women's voices, women's listening and reading, woman as creator and as interlocutor, and the rescue of women's words from silence. These preoccupations, notable in the author's early work, become more pronounced in *Nubosidad variable*. By focusing specifically on the repressive educational system during the Franco years in Spain, the restrictive patriarchal values governing feminine socialization, and the frustrations inherent in traditional male-female relationships, Martín Gaité shows how women have developed among themselves unique forms of communication that allow them, if not to escape the oppression to which they are subjected, at least to confront it, analyze it, and attempt to come to terms with it. While Martín Gaité has rejected the term "feminist" for herself, Pérez offers a convincing feminist reading of the author's work, and provides a panoramic vision of critical response to Martín Gaité's writing to date.

Cynthia Steele's essay, "María Escandón y Rosario Castellanos: Feminismo y política personal en el 'profundo sur' mexicano," is an unorthodox and highly personal inquiry into the nature of "truth" in literature, and the relationship between author/subject matter/literary critic or scholar. Using Rosario Castellano's article, "Herlinda se va" as a point of departure, Steele traces how her initial impressions of Castellanos' writing about her servants, María Escandón and Herlinda Bolaños, deconstruct themselves as she comes into contact with one of the subjects of Castellano's discourse, María Escandón. Steele discovers through personal contact with Escandón that Castellanos' publicly voiced solidarity with her maids on the basis of gender issues was nothing more than a literary pose. Castellanos' written claim that all women, regardless of race and economic class, are on an equal footing because they are subjected to male domination stands in stark contrast to Escandón's recollection of their lives together. According to Escandón, she was exploited by Castellanos, and the supposed "sisterhood" that existed between them was an invention on the part of the writer. The exploitation did not end when Escandón left Castellanos' service, for in the years since Castellanos' death, many researchers, like Steele herself, have visited Escandón in hopes of gaining information about her famous employer, and have used Escandón's momentos, photographs, and recollections as a basis for their publications which would further their own academic careers. Steele points out the injustices of the system which make one woman famous and cast another into oblivion, and seeks in her article to give voice to the silenced partner in the long-lived Castellanos-Escandón relationship. She recounts how she came to know Escandón; she describes the

woman, her work, her home, and her interaction with friends; and she repeats the words spoken by Escandón as they discuss Castellanos and the past. Steele's focus shifts from the written text and the voice behind it (Castellanos) to the unwritten text and the voice that has been silenced through illiteracy and poverty (Escandón) as she becomes aware of the exclusionary practices at work in traditional literary scholarship. By allowing Escandón to speak for herself, Steele attempts to open the field to include those who have been marginalized by critical discourse in the past. Through her article, she re-textualizes Castellanos' essay, "Herlinda se va," and shows us that feminist criticism is not merely concerned with famous women writers, but with creating a space in which women's voices can be heard, regardless of their class and race.

Antonio Martínez's essay, "La textualización del cuerpo femenino en la poesía de Ana María Fagundo," closes the collection, as it utilizes the approach that is, perhaps, most familiar to us. Here, Martínez provides us with an overview of Fagundo's poetic texts, with the aim of showing how the female body is converted into the written word, and how the act of creating poetry is, for the female writer, similar to the act of giving birth. Martínez contrasts and compares Fagundo's poems to those written by Angel González to illustrate what he perceives to be differences in "masculine" versus "feminine" writing. He conjectures that the male poet maintains more of a distance from the text and uses the pen as a phallus, to shape and mold the words, whereas Fagundo views herself and the poem as one, and sees the written text as an extension of her own body. According to Martínez, Fagundo does not question or fight against the erotic connotations and images of sexuality that have been handed down to her by other poets; instead, she incorporates them into her own work and uses them in a way that reconfirms her own identity as poet and woman.

Although there is no commonly held notion about what feminist criticism is or should be, some general ideas can, nevertheless, be gleaned from the essays presented here. One constant we have noted is the desire of women writers to subvert or invert the traditions that have, up until now, determined discursive practices. They constantly seek to break free of the barriers that have been constructed by patriarchal society; whether on the thematic, structural, or semiotic level, they examine the limits that have been imposed on language, literature and, by extension, women in general, and call attention to the inconsistencies and injustices inherent in a system that has sought to exclude them on the basis of their gender. They have struggled to revise the Canon and make a place for themselves in it, just as they have taught us to see with a more practiced eye sexism in texts that previously might have struck us as neutral or natural treatments of women. Above all else, they have made us aware of the dangers involved whenever one person or group of persons attempts to speak for another. To appropriate words and impose a fixed meaning on them, to rework and reword, even when done with the best intentions, is to de-authorize and disempower the original text. As I write summaries of the essays presented here,

it is with the clear knowledge that I am committing an anti-feminist practice, usurping and transforming the words of someone else through my own (far from neutral) reading practices. Although we are all, at one time or another, conspirators in patriarchal practices, feminism allows us to constantly revise ourselves. Let me, therefore, reverse the process I have just set in motion, and give the words back to those who use them so effectively and intelligently in the articles that follow.

PRECISIONES DE LO FEMENINO Y LO FEMINISTA EN LA PRACTICA LITERARIA HISPANOAMERICANA

Eliana Rivero
University of Arizona

De lo sublime a lo ridículo: lenguaje y marginalidad

"If we do not find words for ourselves,
we will be lost: (Abena Busia)¹

Los feminismos hispanoamericanos presentan una problemática peculiar a sus practicantes y a sus lectores: una particularidad histórica diversa, si bien con denominadores comunes en el entorno transcultural y transnacional de dieciocho países, y una importación de ideologías teórico-críticas que, surgidas en las metrópolis, informan gran parte del pensamiento, la nomenclatura y la metodología en el área. Distintos basamentos generados en teorías anglo-americanas y francesas sirven de soporte estructural y de instrumento conformativo de perspectivas, las que hoy por hoy oscilan en un espectro que va desde el esencialismo idealista connotado por el rubro general de "mujer" hasta el privilegio antiesencialista de las diferencias categóricas — raza, etnia, clase, orientación sexual. Muchas de las feministas hispanoamericanas más distinguidas inscriben su práctica escritural dentro de estos parámetros, aun cuando también la actividad cultural-política de la mujer en la América hispana adopta formas más cercanas a lo indo-afro-americano: ahí están los textos culturales del diseño textil y la artesanía, ciertas manifestaciones de la canción popular, las variantes del testimonio oral. Pero ya sea por razones aparentemente léxicas o eminentemente ideológicas (las cuales, desde luego, convergen), tanto el estudio de las categorías literarias históricamente "femeninas" cuanto el desarrollo del feminismo como práctica reflexiva exhiben una problemática arraigada parcialmente en el lenguaje equívoco de la traducción cultural-lingüística,

produciendo así un discurso ambiguo en significaciones, las cuales no resultan positivas en la fijación de un instrumental crítico investigador.² Es esta una preocupación que ya se ha verbalizado en diversos foros — Josefina Ludmer, entre otras críticas hispanoamericanas, ha demostrado en sus reflexiones sobre Sor Juana la posibilidad de elaborar una visión “nuestra” de la literatura escrita por mujeres.³ Sin embargo, y pese a la abundancia de buenas intenciones, se hace necesario reconocer que en la actualidad la mayoría de las manifestaciones intelectuales del feminismo entre el Río Bravo y la Patagonia adolece de una óptica (¿neo?)colonizada, que aun no ofrece, en su expresión crítica, formas autóctonas satisfactorias.

Para comenzar por una cuestión básica, aun elemental, que hasta el momento se ramifica en ambigüedades: en el mundo hispano conservamos el uso — diario e intelectual — de una nomenclatura de corte decimonónico, arraigada en peculiaridades de la lengua y el lenguaje. Cuando decimos o escribimos en español “literatura [escritura] femenina”, ¿a qué paradigma referencial debe remitirse quien escucha o lee? Algunas críticas especifican su uso histórico del término, y aun lo avalan con el sentido francés de *féminine*, arguyendo que este uso absorbe la distinción hecha en inglés entre la construcción social implicada por *feminine* y la marca biológica señalada por *female*; para ellas, el sentido español de ‘lo femenino’ es “esencia y experiencia”.⁴ Pero la palabra “femenino/a” está indudablemente contaminada por el repetido uso canónico patriarcal que relega lo perteneciente a la(s) mujer(es) a una indiscutiblemente inferior alteridad. El problema, a partir de lo tradicional, es en principio virtual, lingüístico: la literatura de mujeres termina siendo “femenina” simplemente por la facilidad sintáctica del adjetivo. Históricamente, los dos sentidos de “lo femenino” (como nos han visto y como nos vemos) se han fundido en una sola categoría, tanto designadora de lo normativo patriarcal como mitificadora de su alteridad. La crítica feminista hispanoamericana no sólo lo ha expresado elocuentemente,⁵ sino que ha abogado asimismo por una revisión de los parámetros anticuados que rigen el uso establecido/peyorativo del ambiguo término: “es hora de... reinterpretar la noción de testimonio ‘femenino’ en el contexto de nuevas aproximaciones críticas”.⁶

Al explorar la más básica connotación, lo femenino — por definición castiza y tradicional — denota no sólo lo propio de la mujer, sino que también se refiere al “ser dotado de órganos para ser fecundados; fig. débil, endeble”.⁷ Si tal ha sido la definición oficial (masculina), del mismo estatuto sociocultural del patriarcado proviene la equiparación histórica con los signos tradicionalmente aceptados como no-masculinos: delicadeza, fragilidad, tendencia al intimismo y a la subjetividad. Otras lenguas romances, como el francés, han sufrido de legado similar, pero la teoría feminista contemporánea en el mundo francoparlante rescata la adjetivación y la nominalidad de lo femenino cuando redefine la *féminité* en sus propios términos, no ya en la aceptación de un significado patriarcal sino en la apropiación de lo signico-mujer como reto al

pensamiento falocéntrico. Desde luego que la re-semantización de un término central a la experiencia del sexo/género no-masculino no ha escapado a la problematización: también se tachan *féminité* y *féminine* de idealistas y esencialistas, encadenados en el mismo sistema que alegan derrumbar, aunque se reconoce que existe una reelaboración del concepto ("*néo-féminité*") que ha logrado triunfos, y que se necesita

reexaminar las palabras, la sintaxis, los géneros, las actitudes arcaicas y elitistas hacia el lenguaje y la representación que han limitado el autoconocimiento de las mujeres y su expresión durante los largos siglos del patriarcado.⁸

De todas formas, el predominio hegemónico universal del discurso teórico-crítico francés parece legitimar, cuantitativa y cualitativamente, la terminología central a los feminismos en el ámbito continental europeo.

No así en el mundo hispanoamericano y sus dependencias. Lo femenino y sus provincias designadas parecen seguir siendo no solamente el territorio de la dualidad semántica, sino que continúan provocando el obstinado encasillamiento de un canon cerrado a la posmodernidad crítica en todo lo que ésta tenga de liberadora. Lo "*femenino*" es para la inmensa mayoría de los estudiosos hispanoamericanos una otredad advenediza,⁹ y su variedad/superación secular contemporánea — lo feminista — es vista por una gran facción como la radicalización profesionalista de un diseño político, convertido en práctica académica bajo el peso del feminismo proveniente de las culturas metropolitanas centrales. Lo que para estos centros se ha tomado ya en definición histórica — como la terminología de "*feminine poetry*" y "*poetess*" en el mundo anglosajón¹⁰ — es aun en nuestras repúblicas, donde editoriales y comentaristas y profesores siguen usando la nomenclatura de "*poetisa*" en libros y conferencias, una realidad inmutable: la producción de la mujer sigue siendo *feminina*, diferente a la norma, ex-céntrica... y, por ende, con la marginalidad de lo secundario.

Es la intención de este trabajo el explorar y problematizar la semántica e ideología de lo femenino en nuestros medios literarios, teniendo en cuenta sobre todo los discursos feministas hispanoamericanos que aparecen en la década de los ochenta, tanto en la crítica como en la textualización. De esta forma, se persigue no sólo considerar la dialéctica implícita en los acercamientos a la mujer como signo y como agente, sino asimismo reunir perspectivas disímiles o convergentes en el campo de los estudios sobre la mujer y sobre literatura femenina (que, sin perdón, así se dice en español). Con ese fin, se efectúa aquí una lectura de ciertas labores investigadoras del feminismo llevadas a cabo por críticas hispanoamericanas radicadas — sobre todo — en los Estados Unidos; con ellas, estas páginas entran en diálogo textual. Pero a diferencia de otras aproximaciones que mayormente leen obras narrativas escritas por autoras, se

intenta en este marco ilustrar el despliegue femenino y feminista en la poesía hispanoamericana escrita por mujeres en los siglos XIX y XX, ya que es quizás en la modalidad lírica donde la debatida cuestión de la “esencialidad” femenina se muestra con más claridad y relieve, evolucionando no obstante esa misma poesía hacia un feminismo explícito en los textos jóvenes de las últimas décadas.

Por último, este análisis de nociones histórico-culturales y de viejas y nuevas voces se genera en un esfuerzo por descolonizar los feminismos hispanoamericanos tales y como los leemos hoy, definiendo nuestras propias versiones de una meditación inserta en la peculiaridad del “otro” genérico. Este Otro — traducido de “l’Autre” y de “the Other” — es en realidad “Otra”, sea en los discursos autoriales o críticos, y se transforma cada vez más de Objeto en Sujeto múltiple, heterogéneo, intertextual, constituido a partir de una dialéctica *sui generis*. Dicha dialéctica sitúa a esos sujetos hispanoamericanos — las Otras como agentes — en el espacio plurivalente y multívoco de los **feminismos femeninos** de nuestro continente, que (con licencia de la paradoja) se constituyen así en voces específicamente hispano - indo- afro- americanas, de blancas, de mestizas, de indias o de negras, de trabajadoras, de señoras de clase media, de profesionales: en fin, de toda la gama que el término “mujeres” de Hispanoamérica comprende en sus diferencias externas o interiorizadas. Tanto en la poesía como en la crítica, los discursos feministas establecen una relación dialógica con contradiscursos histórica y culturalmente femeninos, y viceversa; así enuncian unas voces engendradas (¿engeneradas?) por la **circunstancia mujer** — circunstancia que dista, como bien saben las/los anti-esencialistas, de ser homogénea. Quiero decir: que a pesar de su diversidad, todas esas voces reclamadas por lo feminista contextualizan sus experiencias histórico-personales dentro de la singularidad de un sistema genérico culturalizado, socializado y — según la tesis de estas páginas — revalidable por la defensa semántica e ideológica de quienes quieren reivindicar lo femenino: una palabra que ha llegado a ser, desafortunadamente, terrible.

Dentro de esa angustia de lo indeciso — por dialéctico, por personal y por común — vivió la mayor teórica feminista contemporánea que escribió en la América hispana: Rosario Castellanos. Que si bien popularizó entre nosotras la triste noción de lucha a muerte entre el binomio masculino/femenino (ver su poema “Ajedrez”, *Poesía no eres tú*),¹¹ también insistió — agri dulce, irónicamente — en la presencia de “el eterno femenino”. Y sin embargo (valga el dualismo existencial y escritural), afirma su amiga y compañera de luchas Elena Poniatowska que, aunque la tesis de Castellanos en la UNAM — “Sobre cultura femenina” (1950) — representa el punto de partida intelectual del movimiento de mujeres en los últimos años en México, allí en realidad niega la ensayista y poeta la existencia de una cultura específicamente femenina.¹² A pesar de ello, y como se precisó certeramente en el coloquio de escritoras y críticas efectuado en Amherst College en 1983, “hay textos femeninos porque

hay una situación femenina, no porque haya necesariamente una esencia femenina”¹³.

Vale decir: lo femenino es una categoría rescatable, no ciertamente por la espúrea legitimación oficial de un sistema binario que lo opone a lo central-masculino — y por ende le “confiere” existencia exclusiva dentro del estereotipo de la domesticidad y el interiorismo — ¹⁴ sino, primordialmente, por el valor intrínseco de su representatividad, que puede (y debe) abrirse a la plurivalencia categórica de las diferencias. Literatura y crítica femeninas devienen así formas susceptibles al análisis y a la validación. Si la aproximación disciplinaria de nuestra profesión ha implantado, según aducen algunos, convenciones discursivas críticas como el método adversarial, la objetividad/impersonalidad, la orientación productivista y la concreción,¹⁵ — que entran en conflicto con un sistema de valores observables en prácticas de mujeres no-patriarcales — la crítica femenina/feminista hispanoamericana muy bien podría establecer autoridad con su reinstauración de una ontología y una epistemología propias, que retomen términos desprestigiados por la primera línea de defensa ante el insidioso discurso masculinista universal y los reconstituyan en su acepción prístina, los descontaminen de la negatividad con que el Sujeto formal del pasado los configuró como nombres o calificativos del Objeto. Puede que los discursos críticos resultantes no se adecúen a formas centralizadas en el canon, por ciertas modalidades de su narratividad y personalismo subjetivista (nótese la configuración del “yo” crítico en estas páginas más)¹⁶, pero la nueva mirada feminista/femenina — ¿neohumanista? — los reconocerá como modos apropiados a su estudio. Así se podría dar un primer paso provisional hacia la descolonización, no sólo con respecto a las metrópolis culturales, sino también en relación con los feminismos foráneos a nuestro desarrollo histórico intelectual.

Teorías definitorias, no definitivas

En 1975, Patricia Spacks acuñó la frase “the female imagination” (¿imaginación femenina/hembra/fémina?) en un libro que ha sido objeto tanto de alabanzas como de denuestos hasta la fecha.¹⁷ Sara Castro-Klarén, en el ámbito hispano, y Peggy Kamuf en círculos anglo-americanos, arguyen que dicha conceptualización — que en su momento sirvió de banderín nucleante en lo que hoy llamamos la “primera ola” del feminismo — presentaba el tremendo riesgo de convertirse en una nueva versión de lo que el determinismo biológico implicó para las mujeres.¹⁸ Por añadidura, establecer que la ocupación escritural de las féminas se origina en una particular mentalidad condicionada por el sexo de nacimiento, y el sistema genérico/sexual de socialización, soslaya totalmente las cruciales variables de clase y de raza. Todo ello ha quedado patentemente aclarado en el discurso crítico de los ochenta.¹⁹ Pero si tenemos

en mente la cuestión hispanoamericana, lo interesante de los planteamientos anti-esencialistas a raíz del libro de Spacks fue el impugnar una conceptualización que se basaba sobre el estudio de casos ingleses y franceses, de escritoras que pertenecían a una circunstancia histórico-cultural muy diferente a la nuestra.²⁰ Estudios más recientes confirman el peligro de un esencialismo que ha excluído a mujeres no-blancas de su conceptualización, y que dentro de los confines del feminismo cultural ha asignado a lo genérico-femenino una capacidad generalizadora que se adjudica el ser de “otras” cuando en realidad lo que representa es una norma occidental, burguesa, económicamente pudiente, no-mestiza.²¹ Pero sería el otro extremo, también peligroso a mi ver, el que quisiera señalar como posible: la pluralización extrema de una experiencia, a tal grado que se desdibuje la **situación femenina** como basamento real. En toda clase social, en todo ambiente, en todo continente, en toda cultura, como lo ha demostrado ampliamente la antropología cultural, las mujeres han sido relegadas al mero ejercicio biológico-socializador, e históricamente privadas de influencia en la esfera pública — por consiguiente, silenciadas en el discurso oficial y en el artístico. La aceptación de una globalidad múltiple de mujeres tendría entonces como consecuencia positiva la adopción de una pluralidad de ópticas feministas que contemplen y legitimen su quehacer: ese es el caso de las naciones hispanoamericanas y sus poblaciones femeninas. Pero al mismo tiempo, los fundamentos teóricos de la mirada crítica necesitarían la permanencia de lo **situacional femenino** como contrapeso a la multiplicidad. La experiencia universal de lo diario en el mundo de las mujeres, siendo común en la observación interdisciplinaria del feminismo crítico, garantizaría la diversidad de culturas/clases/etnias dentro del marco de lo comunal femenino.²² En otras palabras, la lectura de lo **diario femenino** a través de linderos lingüísticos y culturales prevendría la perpetuación de un **ideal** globalizador de la Cultura, sea masculina o femenina, abriendo así no sólo posibilidades a un discurso centrado en la multivaria experiencia de la mujer, sino también permitiendo el diálogo entre el feminismo de las primeras generaciones y el presente posmoderno y posestructuralista, sin obviar las circunstancias materiales/ideológicas de Sujetos y de Objetos.

En polémicas centrales a los estudios literarios feministas, algunas críticas norteamericanas aducen que un feminismo que base su epistemología y su praxis en una indeterminada “experiencia femenina” no constituye sino un humanismo iluso, cómplice con la ideología patriarcal, apoyando la mera noción a la que alega oírse; a lo cual se ha respondido que reconciliando una metodología deconstruccionista — v.gr., el desenmascaramiento de oposiciones binarias subyacentes a cualquier manifestación textual — con las metas del feminismo crítico, es posible descubrir los poderosos efectos de las diferencias categóricas que funcionan dentro de “la ilusión” del binarismo. La contrarrespuesta queda dentro de los parámetros de este trabajo: si la deconstrucción últimamente arguye que “la mujer” es una construcción cultural, esto reduce la

experiencia que las mujeres tienen de sí mismas a un nivel de nulidad.²³ De esta manera, rechazar los conceptos “socioculturalizados” que de la mujer y de lo femenino se han mantenido, implica — irónicamente — retornar a definiciones anatómicas y metafísicas de la identidad sexual. Además, los conceptos de cultura femenina y de lo femenino se constituyeron válidamente (por causas estratégico-ideológicas) en el origen medular y la sangre nutricia — aun la justificación intelectual — de los primeros acercamientos feministas al conocimiento. Por otra parte (*caveat femina!*), aceptar la metaforización de “Mujer” significa arriesgar la ausencia de **las mujeres** como sujetos históricos.

Si bien en trabajo intelectual de algunas críticas hispanoamericanas — entre ellas Lucía Guerra-Cunningham y Helena Araújo — se demuestra lo iluminadora que puede resultar la adaptación de ciertos modelos angloamericanos y franceses a nuestras realidades de mujeres y textos femeninos, a la vez que se complejiza el estudio de la tradición femenina-feminista en las literaturas de la América hispana, otras críticas como Gabriela Mora, Sara Castro-Klarén y Luz Aurora Pimentel señalan persistentemente las fallas ideológicas de un conceptualismo femenino/feminista que no sólo ignora diferencias sino que a la vez neocoloniza el discurso crítico hispanoamericano con modelos provenientes de las Culturas hegemónicas. También lo hace esa aguda estudiosa del quehacer cultural hispanoamericano que es Jean Franco: ella da la razón a otras que atacan “las tendencias universalizantes del feminismo metropolitano”, aunque admite que

La jerarquía que subordina lo femenino a lo masculino
no solamente se encuentra profundamente implicada en el
lenguaje, sino que afecta la constitución de la subjetividad.²⁴

De ahí — arguyen estas páginas — que la experiencia de las mujeres, que viven dentro del lenguaje y crean por medio de él, quede representada en sus discursos por (a) una **sumisión** real o aparente a las relaciones de poder que en el texto/la cultura se plasman y articulan, o (b) una **subversión** implícita o explícita de dichas relaciones.²⁵ La literatura femenina (en sus dos sentidos, histórico o situacional) será cifra de lo primero, y la feminista de lo segundo.

Las presentes páginas aceptan una (incómoda) ambigüedad subjetiva por parte de la conciencia crítica que las produce. Salgo a la defensa de nuestra unicidad como mujeres, de un lado, porque acepto — por experiencia propia y colectiva, personal e intelectual — la noción de comunalidad situacional que las antropólogas feministas han corroborado, y que mediatizadamente se inscribe en los textos producidos por las que hablan o escriben desde una coyuntura diaria innegable. Por otro lado, mantengo la verdad útil de una perspectiva diversificada, materialista si se quiere, que desbroce el camino hacia una crítica feminista realmente sustentada en lo anti-monolítico de nuestras situaciones racial/étnicas, clasistas, lingüístico-culturales, como mujeres de un continente

que se esfuerza por pervivir en las fronteras del Primer y el Segundo Mundos. Quizás de esta posición realista, que alguno llamarían ambigua o — aun peor — ecléctica, pueda surgir una visión feminista autóctona y fiel a las necesidades de las mujeres hispanoamericanas. Si propongo el rescate positivo de lo femenino — en su nominalidad y adjetivación — es con el entendimiento de que se aplique a nuestras coyunturas históricas y a las experiencias vitales de toda la gama de mujeres que proviene de esa varia Hispanoamérica y sus circunstancias. El énfasis en la unicidad — **la situación mujer** — no debe tomarse necesariamente como admisión de homogeneidad. Para mí, lo femenino hispanoamericano será un término pluralizador, analítico tanto como descriptivo — herramienta metodológica forjada a conciencia — que pueda entenderse como amalgama de factores comunes de construcción cultural, pero que no ignore las perspectivas sopesadas por etnia, clase social, orígenes nacionales, y preferencia sexual — diferencias todas ellas representadas por las mujeres que viven, piensan y escriben en nuestros países del centro y del sur continentales.

Textualidad de lo femenino: poetas y poesía

Es indudable que existe una poesía hispanoamericana. Ahí está el testimonio de sus practicantes y de sus textos. Y, a pesar del silencio y los malentendidos de antólogos e historiadores, ahí también se encuentran los libros y los poemas escritos por mujeres.²⁶ Aunque sobrevive aún la insistente clasificación de “poetisas” como término peyorativo — lo menor, lo íntimo, lo “de mujeres” — especialmente para aquéllas que escribieron hasta la década de los sesenta, fungiendo así el calificativo indicador de género/sexo como re-clasificador de lo secundario en un sentido sincrónico, es social e históricamente correcto considerar que dichas mujeres escribieron dentro y desde una situación femenina dada en las sociedades y culturas donde vivieron.²⁷ No sólo eso, sino que pudieran haber optado algunas de ellas por inscribirse en una tradición escritural lírica que comenzó con Juana de Asbaje y se continuó - si bien a contrapelo de lo oficial — en monjas, damas patricias, señoras de clase media alta, educadoras.²⁸ Muchas no lo hicieron porque ignoraban esa continuidad silenciada de lo femenino en la poesía;²⁹ no obstante, mujeres que se inclinaron hacia el oficio de poetas, sobre todo en el siglo XIX, lo realizaron a plena conciencia de que su posición dentro de la sociedad colonial o neo-independiente no les dejaba otro resquicio que el del texto producido a hurtadillas de sus deberes de esposa y madre, si ya no de hija o de religiosa. En el ejemplo de la chilena Mercedes Marín del Solar, dama de ilustres apellidos pero de tradición liberal, que fundó una escuela para niñas en 1840 — su madre, doña Luisa Recabarren de Marín, era llamada la Mme. Recamier de Santiago por sus tertulias intelectuales — se ve cómo la propia mujer interioriza los patrones normativos del silencio público y escribe a expensas de su mismo remordimiento:

... juzgué que una mujer literata, en estos países, era una clase de fenómeno extraño, acaso ridículo, y que un cultivo esmerado de la inteligencia exigía de mí, hasta cierto punto, el sacrificio de mi felicidad personal... El tiempo que me dejan libre mis ocupaciones lo empleo en leer libros útiles para la educación de mis hijos. Mis versos son como un lujo de mi vida privada...³⁰

Si se escudriña la producción de antologías que compilan el trabajo poético de mujeres en español, aparecen aun en los años ochenta títulos como *Palabra de mujer: poetisas de ayer y hoy en España y América Latina* (Jorge Boccanera, ed., México, Siglo XXI, 1982); por otra parte, en 1984, Angel y Kate Flores titulan su esfuerzo antológico *Poesía feminista del mundo hispánico* (México: Siglo XXI, 1984), donde incluyen textos líricos de treinta y seis autoras (veintiuna hispanoamericanas, quince españolas), además de un grupo de las llamadas "canciones de mujeres" encontradas en los romanceros anónimos. Dos años más tarde, Ramiro Lagos publica su compilación de *Mujeres poetas de Hispanoamérica* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1986), ilustrando en sus páginas la obra de ciento diecisiete autoras de dieciocho países desde una perspectiva editorial feminista, que defiende explícitamente el término "poeta" para la mujer, y aun hace observar al lector una gama de actitudes y preocupaciones tan variada en las mujeres como la que se encuentra en la poesía masculina:

aquéllas a quienes la crítica, hace apenas unos años, tildaba de soñadoras; y eróticas, de cantoras del hogar, de suspiradoras y de meditabundas, hoy son suspiradoras divorciadas de los suspiros para ser más agresivas, las meditabundas son hoy más cerebrales, más intelectualizadas, las artificiosas, desnudando su expresión, tienden hacia una poesía más coloquial, y las soñadoras ... ven la realidad suramericana con más pesadilla (p. 17)

Años atrás, defensora tan irreproachable de la poesía femenina como Carmen Conde, titulaba su volumen *Once grandes poetisas américohispanas*, e incluía en él a la nómina reconocida por la crítica y la cátedra de ese tiempo: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Clara Silva, Dulce María Loynaz, Dora Isela Russell, Julia de Burgos, Amanda Berenguer, Fina García Marruz, Ida Vitale (siete rioplatenses, una chilena, tres hispanocaribeñas). Sin embargo, en el mismo tomo, citaba con fervor Conde las palabras con que la única mujer recipiente del Premio Nobel en Latinoamérica la festejara en 1935: "tú eres, querida, un poeta de entraña y verbo, un gran poeta mujer".³¹

Así es que críticos y compiladores han evolucionado en su concepción de lo femenino y sus derivaciones, al denominar lo que es aún para muchos innombrable: lo que hacen, dicen y escriben las mujeres. Para algunos, esas actividades exhiben, rezuman, y resuenan con características del sexo y el género "fémina/hembra". Pero ello no ha sido óbice para que, a lo largo de los siglos — comenzando con la "Respuesta a Sor Filotea" — las mujeres hispanoamericanas hayan hecho subversión dentro de su impuesto/supuesto silencio, y construido una irónica y dualista visión de su realidad femenina en los textos que producen.

Se sabe que la presencia de voces como "Tula la Magna" (Gertrudis Gómez de Avellaneda) o Salomé Ureña de Henríquez — para muchos feministas *avant la lettre* — no era sintomática sino excepcional, por sus posturas afirmadoras de derechos intelectuales para la mujer. Aun así, sus textos se forjaron dentro de los más rígidos parámetros del neoclasicismo y el romanticismo españoles. Pero la producción poética de dichas mujeres no fue excepcional porque provenía de plumas "femeninas", sino porque en la sociedad a que pertenecieron su status las salvaba de su destino biológico. La aristócrata criolla del XIX, con la seguridad en sí misma que le otorgaba su clase social, soslayaba las "tareas de su sexo". Las indomables patricias son figuras explicables, así como lo son las monjas literatas/poetas de los siglos XVI al XVIII (Sor Leonor de Ovando en Santo Domingo, la Madre Castillo en Nueva Granada), quienes aprendieron letras en los conventos, libres asimismo de obligaciones domésticas por virtud de su estado. El feminismo hispanoamericano las reclama como suyas, aunque muchos de sus textos — tanto seculares como espirituales — son claros ejemplos de lo que históricamente se ha enmarcado como "femenino". Así han pasado también a la tradición poética de mujeres en Hispanoamérica las figuras de la soltera solitaria, la madre amorosa, la amante frustrada, la escritora marginada de los cenáculos masculinos.

No se persigue aquí, por cierto, la elaboración de una tipología que vincule la circunstancia personal con la producción lírica. No obstante, la historia hace patente una evolución de posibilidades socioculturales, que quizás no coarten ni definan exclusivamente a la mujer que ha escrito poesía antes de la época contemporánea, pero que sí describen en trazos generales lo que ha sido el perfil de la poetisa, y después de la poeta, en nuestro desarrollo literario. Vale decir: que un rastreo investigador de las mujeres y su obra lírica en Hispanoamérica apunta claramente hacia unas condiciones de producción que están ligadas a la evolución de capacidades históricamente determinadas. Si el claustro, el matrimonio, la tertulia o el salón literarios, y aun la cátedra, han sido los entornos de su permisible quehacer poético, éstos han sido también los límites de su esfera de acción.

La poesía femenina es, pues, la que han escrito en nuestra América las mujeres según su sumisión implícita o explícita a las reglas del juego del poder. Ello define lo que históricamente han hecho las "poetisas" y las poetisas — según

las llaman o se llamen. A mi parecer, la validez de esta precisión radica en que no se basa en lo que el masculinismo ha designado para la Otra, sino en lo que la perspectiva feminista re-diseña para sí. Desenmascarando y desautorizando — descontruyendo — la relación “lo femenino= lo no masculino” permite el rescate de la palabra y el término para las mujeres y lo que ellas se denominen. Podríamos pensar en el escándalo provocado por Delmira Agustini entre los conservadores montevideanos y rioplatenses: la “anomalfa” de su quehacer poético tuvo que ver con su inversión explícita de las modalidades del sometimiento cultural a las “formas adecuadas” para las mujeres que hablaban o escribían. Como ha demostrado Silvia Molloy, “la Nena” hizo profesión del encubrir simbólico al aparentemente someterse a las reglas vitales (en conducta, en epistolario) — para luego violar el paradigma estético al que aparentara acogerse, no sólo en flagrante alarde de erotización sino en transgresión abierta del universo alegórico modernista.³² Ello le valió que la crítica canónica la tildara de “virilidad mental” y de energía expresiva “propia de la mentalidad masculina” — ¿qué podían hacer los historiadores literarios ante semejante quiebra e inversión de los parámetros?³³

Los feminismos críticos hispanoamericanos pueden no sólo reapropiar el lenguaje que el masculinismo se adjudicó con derechos exclusivos, sino también cuestionar los sistemas simbólicos que hasta ahora han sido aceptados como variables conocidas y dadas en la ecuación literaria-estética-cultural. En este sentido, “lo femenino” rescata su situación en forma paralela, aunque no similar, a la recuperación que de su lugar histórico efectúan los grupos marginados por su raza/etnia y clase social. Ambos poseen la alternativa de los discursos contestatarios, subversivos, enmascarados y desenmascaradores. Las mismas ideologías hegemónicas que han ocultado la opresión de la mujer lo han realizado con respecto a los grupos indoamericanos, afroamericanos, trabajadores y desposeídos con respecto a su quehacer cultural. Si modelos europeos, blancos, metropolitanos se impusieron a la textualización de voces desautorizadas como los criollos coloniales, éstas en su tiempo iban a contrapelo de una visión tan etnocéntrica como ahora la masculinista es (con vocabulario femenino) androcéntrica: ambas perspectivas regían hegemónicamente. Hoy día, los discursos subversivos de la poesía y la canción popular se erigen en oposición des-cubridora ante las perspectivas dominantes, que son tanto racistas como falo(lo)gocéntricas; no podemos olvidar, sin embargo, como advierte Jean Franco, que “definitivamente NO es la misma lucha” (“Apuntes...”, p. 35).

Dialéctica de lo femenino y lo feminista: versos de ayer y de hoy

Los libros de historia y antología poéticas tradicionales sólo registran nombres de mujer con alguna consistencia a partir de la triada de “poetisas

erótico-rabaldes" Agustini-Ibarbourou-Storni, y de la culminación reconocida de quien recibiría en 1945 el primer Premio Nobel de Literatura en Latinoamérica: Gabriela Mistral. Esta aparición es anotada en algunos textos críticos como hecho sorprendente, pero de carácter decididamente secundario. En *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*,³⁴ las mujeres no se consideran dentro de la clasificación histórica y temática de cada período tratado, sino que se colocan al final de cada apartado o sección. En las páginas donde se dan listas de autores representativos, pero cuyos textos no se incluyen en la muestra por razones de espacio, se ofrece una nómina de veintiocho poetas hombres. Seguido de la lista, se lee "... muchas mujeres también escriben hoy poesía de gran consistencia y de variados matices. Citaremos ahora algunas entre las que han obtenido mayor resonancia..." (p. 23)./ Como se colige por lo anterior, las mujeres no se incluyen en la nómina, *ergo* no son centrales a la "poesía hispanoamericana después del modernismo"; su obra se percibe como cosa aparte. El rigor crítico que se aplica a la poesía de mujeres abre la manga, en muchos casos, para dar cabida a algunos poetas masculinos que nunca pasarían el escrutinio estético que se emplea en el caso de ellas; las poetisas/"poetisas" son un "afterthought", un párrafo añadido al final, el furgón de cola de la poesía.

La provincia separada que se crea al compendiar la obra femenina en capítulo aparte perpetúa la costumbre de lo Otro. Lo que escriben las poetisas — o las "poetisas" — es "lo femenino" en su acepción peyorativa, masculinista. Esta última, en lo que percibe ser su visión grandiosa e integral del mundo, es La Escritura — sin calificativos. Y la confusión/apropiación masculina de la subjetividad no cesa ahí. Cito a un bien intencionado crítico hispanoamericano:

Es indiscutible en el estado actual de los problemas teóricos que todo crítico enfoca desde la perspectiva de sus sistema de valores. Desde este punto de vista, entonces, el prejuicio es implícito por cuanto el crítico — inserto en una tradición masculina de lo literario — enjuicia la **poesía femenina** con un sistema de valores que no corresponde a la concepción del mundo ni a la función del objeto... La mayor parte de las **poetisas**... de este siglo pertenecen al mismo estamento social que los **poetas** la clase media culta.³⁵

O sea, que aun la mejor intención perpetúa una taxonomía de la desigualdad, de la otredad; por detrás del término "poesía femenina" hay que entender que la "poesía hispanoamericana", históricamente, no comprende a la de mujeres: es una parcela de autores sin autoras.

Aquí se ve con añadida claridad por qué la relación que nos ocupa es dialéctica: el continuar signando "lo femenino" como curiosidad histórico-cultural, sin otorgarle lo que de suyo le corresponde en una justipreciación

exacta de la malentendida, difamada “diferencia sexo-genérica” puede resultar en un tiro por la culata de la crítica. La arbitrariedad de canonizar el adanismo, el transcendentalismo, el belicismo — pongamos por caso — como hitos en la representación de las vivencias humanas, pero desvalorar la ternura, la intuición y el interiorismo como no representativos (porque no es lo socializado y culturalizado para el varón) constituye un paradigma basado en argumentos *ad feminam*,³⁶ sin la celebrada objetividad de que goza el “pensamiento racional”. Por último, lo masculino es tan construcción genérica cultural como su contrapartida — si es que todavía a este punto queremos privilegiar el binarismo — y funciona como tamiz y sesgo para los juicios de valor que operan en el campo de las actividades humanas. Y ya sabemos que en ese tipo de visión, por universalizada que sea, los dos extremos polares son excluyentes — e irreales.

Valgan dos ilustraciones dentro de la poesía hispanoamericana para insistir en el carácter dialéctico de esta discusión y ejemplificar la subversión del discurso femenino/feminista. Al repasar la obra casi inédita de una “poetisa” argentina prácticamente desconocida, Silvia Fernández (nacida en 1857), se encuentra un “gracioso” y “femenino” texto que codifica la condición material operante sobre la mujer escritora.

“Zurciendo medias”

Deja que zurza las medias,

Musa mía,

Deja que tome sus puntos...

Cual un diablillo me asedias...

¡Venir a exponerme asuntos

De elevada poesía!...

Deja que zurza las medias,

Musa mía.

Sin querer te presto oído,

¡Tentadora!

Que me hablas de hermosos temas

Mientras remato un zurcido.

Incitarme, seductora,

A escribir altos poemas

Cuando me ves, en la caña,

O el talón, o la plantilla

de una media, cual la araña

Laborando una telilla!...

Deja que zurza las medias,

Musa mía.

Déjame con mis manojos

de hebras de algodón... si sigues

Un momento más, consigues

¡Tanto puedes!

Que me dé la aguja enojos,

Y un lápiz busquen mis ojos...
 Luego, cuando el sol se ponga,
 Y yo deje estas paredes,
 Y alegre el umbral transponga,
 Teniendo por techo el cielo
 Y por alfombra la grama,
 En tus alas de áurea llama,
 Levantaremos el vuelo.³⁷

En su textualización externa, el poema parece seguir todas las reglas del juego: es evidente una tácita sumisión a la forma y al discurso permisibles en una mujer durante la década de los 1880 en la América hispana. Y lo es por dos razones, la primera de índole formal. La versificación del texto es tradicional española para la poesía “no culta”, de arte “menor”: estrofas de pie quebrado, en combinación con octosílabos de rigurosa atención a la rima y a la cantidad versal. Pero dentro de esa obvia adhesión a los patrones externos, se afirma el conocimiento crítico de una tradición poética que — si bien incluye a las mujeres como signo — alcanza su más alta expresión en los hombres “clásicos” — los textos hegemónicos del patriarcado: Cervantes, Lope de Vega,³⁸ Góngora, Quevedo, que en sus letrillas, canciones y ovillejos autorizaron la aparición “graciosa” de la mujer como objeto lírico. Salvedad sea hecha, desde luego, de Sor Juana, quien magistralmente manejó todas las formas poéticas de la tradición canónica.³⁹ He aquí entonces que el mero uso de una forma “aceptada” instala este texto, a la hablante textual, y por ende a su “autora implícita”, dentro de un paradigma dual — el preconizado por los Maestros, pero ampliado a su apogeo de formas varias, tanto cultas como populares, por una oscura monja jerónima que — ambigua y desautorizadamente — se erigió en practicante epónima del discurso poético colonial hispanoamericano. Con duplicidad estratégica no disímil a la de Sor Juana — “sumisa” en la letra y en la confesión vital, subvertidora en lo profundo — el texto de Silvia Fernández en su selección de formas y asunto “menores”, de “pie quebrado”, remite al lector — socarronamente — a las viejas premisas de lo femenino cultural y al clásico dictum español sobre las mujeres: “La pierna quebrada, y en casa”.

En segundo lugar, la aparente sumisión tácita al paradigma abierto a las “poetisas” está dada por la temática doméstica, casera, de la labor “femenina” de zurcir medias: en aquella coyuntura histórica, antes de los avances industriales (manufactura de fibras sintéticas), las mujeres debían contribuir al mantenimiento de la economía hogareña — y por ende, social — con el paciente trabajo de reparación de prendas de vestir. Aparentemente, el texto se inscribe en la domesticidad apropiada a la mujer de clase media o trabajadora... pero la inspiración poética que asedia a la hablante, y las referencias “elevada poesía”, “altos poemas”, denotan una instrucción/dedicación de algún nivel, perfilando a una mujer con intereses propios de las capas sociales medias, que se aviene a la labor femenina por dictado de su género y quizás no tanto de su economía.

Esto se confirma por los artificios textuales de la tradición que (solapadamente) maneja la productora del texto: el uso de la Musa, recurso clásico canónico, y su posición como interlocutor(a) en un diálogo con la figura del (la) Poeta. Dichos recursos caen plenamente dentro de un paradigma magistral para las expresiones neoclásica y romántica europeas que en los 1880 aún regía la textualización lírica en nuestras naciones: piénsese en las lirás y musas de los románticos coloniales "tardíos", como el uruguayo Zorrilla de San Martín, o la cubana Luisa Pérez de Zambrana, uno el de la épica nacional, otra la de las elegías familiares y bucólicas.

En la exterioridad de su discurso, el texto de Fernández parece ceñirse a esas convenciones: pero una lectura perspicaz que absorba lo no dicho arroja otra luz al poema. Hay varias estrategias en juego: en primer lugar, a la Musa no se la invoca en estos versos, sino que se la espanta; y en total oposición a la formulación rogativa del poeta/hablante solitario "y febril" de postrimerías del XIX, se le increpa a la inspiración su insistencia. Esto es una radical inversión de la fórmula (neo)clásica apropiada por los románticos. Además, la familiaridad del tono con que se habla a la Musa (el Vos retórico reemplazado por el "tú") apunta hacia un nivel dual: la fingida menor estima en que se tiene a la alegoría del estro poético, y la verdadera intimidad de la mujer con la escritura. Pero hay más: se indica la "debilidad poética" de la hablante, que dejará sus deberes femeninos para "tomar el lápiz"/adoptar la escritura, en un desarrollo simbólico de su independencia — "cuando deje la aguja" saldrá de las paredes de su encierro como mujer, remontará el vuelo, saliéndose de los estrechos límites de la esfera donde la quiere mantener el patriarcado. El discurso doméstico, de matices familiares e íntimos ("mía", "tentadora", "diablillo") parece adecuarse a la situación social-mujer; pero las inversiones del formulismo literario, las transgresiones de los códigos "cultos" y la inferiorización irónica del léxico versificador (las medias y sus partes) en contraste con los versos finales — de retórica evidentemente "cultas" dentro del discurso romántico — apuntan hacia un contradiscurso que subvierte los mismos paradigmas en que el texto parece inscribirse. La subversión radica sobre todo en la aparente aceptación/claudicación de la hablante ante lo inevitable de su estado, desposeído de fuerza social, económica, política: subterfugio que encubre — con su "registro dulce y velado"⁴⁰ — la denuncia de las relaciones de poder/no-poder que en el texto se articulan. El discurso del ama de casa, atenta a sus labores, se antepone/sobrepone textualmente al discurso de la poeta que piensa independientemente, convirtiéndose así lo femenino-aceptable en "feminista" por la subversión implícita de su situación, en comentario consciente aunque soterrado en los insterticios de lo que no se dice y lo que se desvalora.

A nivel discursivo total, el texto es un metacomentario de su propia génesis, que si bien finge el rechazo/posposición de la alternativa poética en la superficie del lenguaje, en su proceso de escritura niega la realidad textual presente y mitifica la futura libertad para erigirse como elección que desvirtúa

lo que sí se ha dicho: al fin no opta la enunciante por zurcir medias (“quehaceres propios de su sexo”) sino por escribir poemas. La textualización misma niega la existencia y la importancia de lo primordialmente textualizado (el “zurcir medias” titular). Es así que este texto es susceptible a dos lecturas: una tradicional/masculina, que lo estatiza en la alteridad; y una lectura liberadora, la que des-cubre y desconstruye las aparente “telillas” de su cobertura, y lo erige como contestatario, cuestionador de lo femenino-histórico y así dialécticamente lo des-feminiza por medio de la feminización táctica. Por último, lo que verdaderamente se desconstruye y desautoriza es el argumento histórico falaz de la incapacidad intelectual femenina, su no-conciencia/ausencia de la tradición y la Cultura.

La dialéctica es aparentemente más abierta en un texto de Kyra Galván, poeta mexicana nacida en 1956 — noventa y nueve años después que la argentina — y exponente de esa poesía feminista que en su país se inserta en la tradición abierta por Rosario Castellanos.⁴¹ Su composición, titulada “Contradicciones ideológicas al lavar un plato”, pone de relieve a la figura de mujer que el siglo XX ha mitificado, a la vez que desacraliza las construcciones culturales de Ella y El. Se ofrece aquí en su totalidad, ya que no es inmediatamente conocido por muchas lectoras.

(Entre el Yin y el Yang,
¿cuántos eones?)
Julio Cortázar

Contradicciones ideológicas al lavar un plato. ¿No?

Y también quisiera explicar
por qué me maquillo y por qué uso perfume.
Por qué quiero cantar la belleza del cuerpo
masculino.

Quiero aclararme bien ese racismo que existe
entre los hombres y las mujeres.

Aclararme por qué cuando lavo un plato
o coso un botón

él no ha de estar haciendo lo mismo.

Me pinto el ojo

no por automatismo imbécil
sino porque es el único instante en el día

en que regreso a tiempos ajenos y
mi mano se vuelve egipcia y
el rasgo del ojo se me queda en la Historia.

La sombra en el párpado me embalsama eternamente
como mujer.

Es el rito ancestral del payaso:
mejillas rojas y boca de color.

Me pinto porque así me dignifico como bufón.

Estoy repitiendo/continuando un acto primitivo.

Es como pintar búfalos en la roca.

Y ya no hay cuevas ni búfalos
pero tengo un cuerpo para texturizarlo a mi
gusto.
Uso perfume no porque lo anuncie
Catherine Deneuve o lo use la Bardot
sino porque padezco la enfermedad
del siglo XX, la compulsión de la posesión.
Creer que en una botella puede reposar
toda la magia del cosmos,
que me voy a quitar de encima
el olor de la herencia,
la gravedad de la crisis capitalista,
porque a pesar de todo/hembra.
Se dice que las mujeres débiles/que los hombres
fuertes.
Sí y nuestras razas tan distintas.
Nuestros sexos tan diversamente complementarios.
Yin & Yang.
La otra parte es el misterio que nunca desnudaremos.
Nunca podré saber — y lo quisiera —
qué se siente estar enfundada en un cuerpo masculino
y ellos no sabrán lo que es olerse a mujer
tener cólicos y jaquecas y
todas esas prendas que solemos usar.
Dos universos físicos en dialéctica constante
con la nostalgia de una unión duradera
donde la fusión de los dos desconocidos
llegue a la profundidad del entendimiento.
Hay una necesidad compulsiva
de dar razones para la escisión
para agudizar racismos con sonrisas
Y las amigas y los amigos
ellos comprenderán
Ellos entienden la distancia que te separa
del amigo/amado/enemigo/desconocido.
Que la reconciliación es un esfuerzo máximo.
La unión, la sublimación
de nuestros propios misterios.
Que el lavar un plato
significa a veces afirmar
las contradicciones de clase
entre el hombre y la mujer.⁴²

Lo tradicional/cultural femenino está textualizado aquí principalmente por las labores caseras y el adorno físico, que en la superficie siguen siendo parámetros de lo cotidiano en la experiencia vital de las mujeres hispanoamericanas. A esto se añan dos factores claves a la situación de ambos géneros/sexos

en el mundo contemporáneo: los paradigmas de consumo y el binomio adversarial macho/hembra, culturalizados como hombre/mujer. En la superficie del texto, la hablante explica y se explica sus contradicciones internas: informada y concientizada, sus rituales sexoculturales se relacionan con móviles ulteriores al capitalismo consumidor a o la lucha enemiga de las dos “razas” que son lo masculino y lo femenino. Ella se justifica en sus propias tradiciones — las alusiones a Cleopatra, poderosa mujer de la antigüedad, y a las “alegradoras”, hetairas que se pintaban para dar placer al hombre, son subterráneas, pero se leen dentro de la afirmación de un cuerpo y una historia propios. Las armas femeninas no se (de)velaron en la lucha contra las bestias prehistóricas, ni en la representación del desarrollo sociocultural de la especie *Homo* [sic] *sapiens* en las pinturas rupestres, sino en la constitución corporal de una sumisión que claudicaba a ras de piel, pero que en el siglo XX se reapropia del cuerpo que otros poseyeron y configuraron para “texturizarlo” a su gusto. El “olor” de la herencia femenina aparece en paralelo (no fortuito) con la **grave crisis** presente de la Civilización Occidental: esto es un reconocimiento explícito de lo feminista (porque valoriza lo femenino positivamente, en oposición al paradigma dominante), así como lo son asimismo las enunciaciones de lo previamente oculto — los “malestares” corporales de la mujer, por ejemplo.

Sin embargo, con su insistencia en el misterio y la magia como factores explicativos o salvadores, con su tácita — si bien velada — aceptación de la indestructibilidad de los roles sexoculturales y la Diferencia esencial (biológica o socializada), los versos de Galván se articulan como profundamente femeninos (en el sentido histórico y no problematizado del término) por su sumisión/no-subversión de las reglas de lo Intocable Genérico. Aunque son quizás la aceptación implícita del binarismo y la mitificación de las esencias lo que más sitúa a este texto dentro de la dialéctica en que se ve inmersa la producción lírica de las mujeres hispanoamericanas, otras señales hay: el uso del ex-ergo de Cortázar, proponentor de tesis conocidas sobre la naturaleza del lector macho y hembra y la diferencia entre sus lecturas, la aceptación incuestionada de una sola alternativa (heterosexual) para las relaciones humanas, y la “deseable” transposición de una subjetividad que, aunque se declara mujer, quisiera saber “qué se siente estar enfundada en un cuerpo masculino” (anatema para la *féminité*).

He ahí entonces que este texto es no sólo cifra de la dialéctica entre lo feminista (superficie) y lo femenino (ideología patriarcal), sino también entre lo femenino histórico (interiorizado) y lo femenino situacional (exteriorizado). Esto es aun más peculiar si se contempla que en su forma externa el poema de Galván parece auspiciar la apertura de lo posmoderno hacia la multiplicidad, la reflectividad, el conflicto y su representación en formas de la cultura popular de masas, e incluso lo cultural poscolonial (un discurso híbrido, entre dos mundos representativos y/o reales). Sin embargo, no se cumple en él la determinación

de lo paródico ni el reemplazo de criterios unitarios y totalizantes por aperturas reflexivas sobre la radicalización y el cambio. La voz en el texto es (sorprendentemente) monacorde en sus registros; el humor en la inserción de lo hasta ahora oculto de la mujer no alcanza a matizar el texto en su perspectiva, que resulta unívoca. La voz que verdaderamente se deja oír por sobre el ruido textual es femenina en su sentido primero; no hay diálogo con un contradiscurso que desautorice lo representado. La hablante se pregunta, pero no actúa; no “no-lava”, no “no-cose”. Sobre este fluir conflictivo se basa la dialéctica de este texto “feminista”: propone una intencionalidad pero no la cumple, no problematiza su propio enunciado, se queda en las contradicciones ideológicas que lo casero y mujeril provocan en una lectora/agente de lo contemporáneo. En suma, no se produce la subversión del lavar los platos que el título textual ofrece, sino que se aspira a una reconciliación de opuestos que no solamente perpetúa roles sino que también deja intacto el binarismo pernicioso que los engendra, mitificando circularmente las bipolaridades que declara contradictorias.

Mientras que en el texto de Fernández se problematizaba la enunciación de lo femenino, en el de Galván se socava el enunciado de lo feminista, resultando así que el poema del siglo XIX cobra más actualidad que el que se escribe alrededor de cien años después. En ambos se cuestiona la jerarquía que subordina lo femenino biocultural a lo masculino, pero a niveles radicalmente diferentes: en el primero se subvierten las relaciones de poder por la expresión astuta del no/poder, mientras que en el segundo el cuestionamiento externo de la sumisión a las reglas de lo patriarcal cultural se revela como sumisión profundamente incrustada en el lecho de las relaciones sexogenéricas, de tal manera que la intención subversiva resulta en claudicación impotente.

Nótese, no obstante, que la **situación mujer** funge de denominador común entre los textos separados por un siglo, por fronteras de nacionalidad y por desarrollos históricos distintos, ligados a un colonialismo que adoptó variantes regionales en las etapas formativas de la Argentina y de México. Pero estas diferencias reales y materiales se agrupan en torno a la contemplación de “lo diario femenino”, que se señalaba antes como posible apertura a la consideración conjunta de las variadas circunstancias de mujeres en nuestro medio continental. Ambas “poetas”/“poetisas” (en los textos de ambas se cumplen esos paradigmas, aunque a diferentes niveles de significación y plasmación) cosen y lavan platos, se desempeñan en la esfera doméstica a pesar de sus inquietudes que traspasan paredes; las dos se declaran conscientes de “lo femenino”, aunque es — irónicamente — en la textualización de la joven donde no se subvierten los binomios, donde no se libera la voz enunciante y donde la dialéctica de lo femenino-feminista no sólo no se resuelve sino que se disuelve, mediante una simple interiorización de las interrogantes. Al menos en el texto de Silvia Fernández, el zurcir medias da paso al vuelo inspirador, a la libertad, a la instauración — si bien posterior — de la subjetividad artística como indiscutible parcela de lo propio.

Hasta hace poco nos habíamos dejado persuadir por el discurso oficial y la nomenclatura del masculinismo para entender, y aun nombrar, la “poesía femenina” en dos acepciones: una, la lírica escrita **por mujeres** (o aun por hombres que se quisieran suscribir a características estereotipadas: después de todo, también el canon patriarcal habló de “poesía varonil” escrita por féminas); y otra, la cifra de lo **menor**, lo doméstico, lo privado, lo intimista, lo interiorista, lo familiar y otros motivos bien conocidos a los lectores de historias literarias y antologías poéticas. La **poesía** era, simplemente, lo que escribían los hombres — a cualquier nivel de logro — y lo otro, lo no-masculino, era la “poesía femenina”: lo a-normal, el renglón aparte. Por ello, el término “poeta” se reservó para lo **mayor**: léase lo continental, lo público, lo relevante: épica de conquistas, *imitatio* cortesana, sátira social, empresas nacionales, definición de esencias [sic] universales.

Pero mis lecturas — des/constructivas, si se quiere — de esas cápsulas ideológicas que son los textos poéticos de mujeres hispanoamericanas revelan una muy diferente realidad para las que se expresan en verso al sur/oeste de las metrópolis. En este proyecto de rescate, lo femenino se instaura — compleja y problematizadamente — como la reafirmación de una situación histórica-personal-cultural-social, común a las mujeres (poetas) de cualquier situación, que representan en sus textos una aceptación de los roles que el patriarcado les asigna, o que subvierten dichos papeles en la ironía de sus discursos, a contrapelo humoroso de la “tradición”. Si Helena Araújo se preguntaba “¿hasta cuándo será ‘lo femenino’ una condición al margen de la historia?” (*Narrativa femenina latinoamericana*, p. 34) aquí se responde que no lo es, que no lo tiene que ser, y que — si aplicamos nuestros propios parámetros — no lo ha sido. Esto último depende en gran medida del enfrentamiento del lector con los textos: siempre ha habido lectoras/es de lo femenino — para las monjas, sus superiores y obispos; para las damas patricias, sus congéneres y contertulias/os; para las soñadoras románticas, las/os sensibles de espíritu y procuradores del misterio; para las escandalosas erotizantes, un círculo de voyeurs y curiosos; para las académicas, los cenáculos y sus asistentes; para las educadoras humanitarias, los alumnos de escuela; para las rebeldes, sus correligionarias y seguidoras; para todas, los críticos (!) ... Lo (neo)femenino, no obstante, contenido en esa palabra que reclamamos como nuestra para re-hacerla, requiere una lectora/lector avisados, que sepa/n leer entre los intersticios textuales, a través de los silencios, y escuchar — por sobre el ruido del discurso poético — el contradiscurso del/al sometimiento, el contracanto de la parodia, el murmullo de la subjetividad que se reconoce a sí misma.

Conclusiones abiertas y dialécticas (neo/femeninas)

Por todo lo anterior, resulta evidente que estaba en lo cierto la historiadora marxista Linda Gordon cuando sostenía que hay contradicciones en el

feminismo porque la conciencia de mujer y la conciencia feminista se hallan entrelazadas en una recíproca y compleja relación, y que claramente las dos se superimponen y entrecruzan porque lo femenino es la base de lo feminista, y sin embargo lo feminista brota del deseo de escapar de lo femenino — lo cual conduce a una tensión de suyo inescapable (dialéctico párrafo, ¿no?). El problema radica — concluye Gordon — en que las feministas hemos querido resolver esa tensión para borrar las distinciones entre lo que hemos llamado femenino(female) y feminista, pero “me parece importante reclamar/aceptar ambos”.⁴³

Estas páginas más reafirman la validez de la conclusión de Gordon aun para nosotras las hispanoamericanas. En la crítica hemos tardado en reconocer nuestras diferencias y nuestra singularidad dialéctica: todavía en 1988, Zulma Nelly Martínez asertaba el estrecho nexo de la mujer con los ritmos procreativos de los mundos natural y humano, y declaraba que “en un profundo sentido, la experiencia femenina [sic] puede por cierto ser descrita como la celebración del cuerpo y de la mente”.⁴⁴ Y Sharon Keefe Ugalde, en un ensayo/reseña aparecido en 1989, recién enfatizaba los rasgos característicos de la escritura femenina (“women’s writing”) en la literatura latinoamericana, realzando su potencial para encarnar la integración cultural, entre otros medios por la fusión de los elementos hispánico, indígena y africano.⁴⁵ Pero por tarde que hayamos llegado a la arena teórica, o por perdidas que hayamos andado en los laberintos de la teoría metropolitana, al queremos hallar en la praxis dolorosa que requieren nuestros medios nacionales/políticos nos hemos adelantado a la resolución del conflicto por medio del ejercicio de lo literario y otras formas culturales no canónicas, y lo hemos hecho con la múltiple heterogeneidad de unas tareas creativas muy propias, muy *sui generis*. Dichas tareas crecen en las márgenes pero ya se desbordan hacia los interiores de nuestro centro: ahí están desde hace años los textos de las madres de la Plaza de Mayo, los discursos de las arpilleras, las voces de las testimoniadas indígenas y las blancas torturadas y las cantantes populares, además de los poemas y las novelas y los ensayos publicados y por pensar. Todas nuestras actividades plantean — sin epistemologías reconocidas aún, pero con profundo sentido ontológico de nuestras circunstancias — la lucha de lo diario femenino, que en Hispanoamérica no puede dejar de reconocerse como signado por lo nacional, lo étnico/racial, lo clasista.

A las hispanoamericanas nos resulta un tanto irrelevante la preocupación de aquellas críticas anglo-americanas que se cuestionan cómo adoptar una posición agencial dentro de una subjetividad discursiva de manera que resulte ese Sujeto transformado en “mujeres” plurales, diversas, heterogéneas. En cualquiera de sus formas, desde las poblaciones hasta las barriadas mejor vistas, nuestros discursos continentales nos salvan de esas angustias teóricas. De Victoria Ocampo a Nancy Morejón, de Rigoberta Menchú a Cecilia Vicuña, de la Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo a Jesusa Palancares, de Cristina Peri Rossi a Gioconda Belli, ¿se puede pensar en configuraciones individuales que

hayan sentido con mayor fuerza el peso de su **situación mujer** dentro de su aristocracia o su negritud, su condición de india o de mestiza o de lesbiana o de monja colonial o de sirvienta o de exiliada o de militante? No lo creo. Y quiero pensar que para todas ellas, y para las incontables otras que se quedan sin nombrar, lo femenino y lo feminista no resuenan con el peso de palabras terribles, sino con la familiaridad de lo que les pertenece y las libera.

Ya nos lo había advertido Rosario Castellanos, esa ejemplar modelo de nuestras reflexiones sobre la lengua: herramienta que a veces nos deforma la visión con su poder.

... lo mismo que pasa con las monedas, que a fuerza de uso se desgastan y pierden la nitidez del perfil que les da valor, las palabras van tornándose equívocas, multívocas. Manoseadas, escupidas, tienen que someterse a un baño de pureza para recuperar su pristinidad.⁴⁶

Si históricamente la lengua margina a las mujeres latinoamericanas, como a todas sus congéneres en los otros cuatro continentes, la conciencia de una potencialidad redentora en nuestro propio quehacer literario y cultural, mediatizado por la palabra, va también acompañada de una certeza afirmadora: la recreación y purificación del verbo que nos define nos toca a nosotras mismas, y a nadie más.

NOTAS

1 Ver su artículo "Words Whispered Over Voids: A Context for Black Women's Rebellious Voices in the Novel of the African Diaspora", en Joe Weixlman and Houston A. Baker, Jr., eds. *Studies in Black American Literature*, Vol III: *Black Feminist Criticism and Critical Theory* (Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Co., 1988), p. 5.

2 Nótese, al nivel más básico, la falta de consenso sobre el término inglés "gender" — desde el plurívoco "género" y el dudoso "sistema genérico", hasta los complicados "sistema sexo-género" y "categoría genérico-sexual"; cfr. Gabriela Mora, "Un diálogo entre feministas hispanoamericanas", en *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Hernán Vidal, ed. (Minneapolis: Institute for Study of Ideologies and Literature, 1989), p. 61.

3 En "Las tretas del débil", *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Patricia E. González y Eliana Ortega, eds. (San Juan: Ediciones Huracán, 1984), pp. 47-54.

4 Adriana Méndez Rodenas, "Tradition and Women's Writing: Toward a Poetics of Difference", en *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*, ed. Temma F. Berg (Urbana: University of Illinois Press, 1989), p. 31.

5 Véase Lucía Guerra-Cunningham, "El personaje literario femenino y otras mutilaciones", *Hispamérica* 15:43 (abril 1986), 5.

6 Doris Meyer, "'Feminine' Testimony in the Works of Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, and Victoria Ocampo", *Contemporary Women Authors of Latin America*, eds. Doris Meyer y Margarite Fernández Olmos (Brooklyn College Press, 1983), p. 12. La versión española es mía.

7 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid, 1956), p. 614.

8 Ver Ann Rosalind Jones en "Writing the Body: Toward an Understanding of *L'écriture féminine*" en Judith Newton y Deborah Rosenfelt, eds. *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class, and Race in Literature and Culture* (New York: Methuen, 1985), p. 98; la versión española es mía. Lucía Guerra también sostiene que, en el lenguaje femenino, usar la palabra de otro "implica infundirle nuevos significados que le dan a éste una doble voz" ("Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana", en Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding...*, p. 137).

9 Se cuentan aún con los dedos de una mano los teóricos/historiadores de la literatura hispanoamericana que al menos reconocen la presencia de lo femenino y lo feminista como realidades literarias y críticas, y muy pocos estudian la obra de mujeres escritoras objetivamente.

10 Emily Stipes Watts ilustra estas caracterizaciones en su libro *The Poetry of American Women from 1632-1945* (Austin: University of Texas Press, 1977), y Elaine Showalter apunta hacia la evolución, generada por los cambios socioeconómicos y culturales, que señala el patrón de desarrollo para lo propio de la mujer: de **femenine** a **feminist** a **female**, en *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brönte to Lessing* (Princeton: Princeton University Press, 1977). Nótese cuán difícil resulta traducir al español esa trilogía ya clásica — de femenina a feminista a hembra — sobre todo porque el primer término no deja de tener vigencia (semántica, si no histórica) y porque el último connota percepciones animalista-sexuales; el mismo problema lo confronta Luz Aurora Pimentel al traducir a Showalter (ver nota 21). Yo, particularmente, preferiría verter el **female** del inglés al español **fémina**, si bien en otra parte lo traduje como "mujer" (E. Rivero, "Hacia una definición de la lírica femenina en Hispanoamérica", *Revista Review Interamericana*, 12:1 [Primavera 1982], 12).

11 México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 282-83.

12 Ver Elena Poniatowska, "Evocaciones de Rosario Castellanos", *Cultura en México* (Suplemento de *Siempre*), no. 1106, 4 septiembre 1974, pp. 6-8.

13 Patricia Elena González (citando a Marilyn Jiménez), en su introducción a *La sartén por el mango...*, p. 14.

14 Esto es lo femenino que "no ha podido nunca manifestarse sino dentro de parámetros masculinos", al decir de Helena Araújo: ver su "¿Escritura femenina?", en *La Schezazada criolla* (Bogotá: Universidad Nacional De Colombia, 1989), p. 19.

15 Según se apuntaba en una sesión de la Modern Language Association ("In Our Own Voices: Feminine Forms of Literary Criticism"), Washington, D.C., 1989.

16 A diferencia de Lucía Guerra, quien arguye que su discurso formal “es feminista pero no femenino”, “Las sombras...”, p. 159).

17 *The Female Imagination* (New York: Alfred Knopf, 1974).

18 Ver Sara Castro-Klarén, “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, *La sartén por el mango...* pp. 27-46, y Peggy Kamuf, “Writing Like A Woman”, en *Women and Language in Literature and Society*, eds. Sally McConnell et al. (New York: Praeger, 1980), pp. 284-298.

19 Casi resulta superfluo mencionar el peso de las teorías feministas francesas en todo este álgido debate, especialmente las contribuciones de críticas/escriptoras radicales, como la lesbiana y socialista Monique Wittig, en respuesta a Hélène Cixous, Luce Irigaray y otras propulsores de la especificidad de lo femenino y del texto/fémmina como “sex(t)io” [text: +sexe=“sext”]. El “parler femme” de Julia Kristeva (correspondiente a *P’écriture féminine* de Cixous), la *jouissance*, la *féminité* y la *littérature féminine* son ya parte indiscutible de una nomenclatura establecida en ciertas prácticas feministas, que en general participan de una relectura de la sicosexualidad humana, de una re-visión de los supuestos culturales centrales a la civilización europea occidental, de un cuestionamiento de todo tipo de autoridad y poder “validados” en la Cultura “humana”, y de una nueva mirada a las teorías de la representación como base del arte y el saber. En todo esto se arraiga la controversia teórica actual sobre **esencia y diferencia** (que pudiéramos caracterizar como la querrela entre idealistas y materialistas, si se buscara simplificación un tanto maniqueísta).

20 Otra detractora de Spacks es la crítica mexicana Luz Aurora Pimentel, quien lúcidamente destruye cualquier noción de “esencialidad femenina” — pero lo hace con ejemplos pertenecientes a la literatura anglo-americana (“Conciencia ficcional femenina/escritura femenina”, *Plural*, segunda época, 16-19: 89 [junio 1987], pp. 43-48).

21 Elizabeth V. Spelman, *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought* (Boston: Beacon Press, 1988). De lo mismo se habían quejado Maxine Baca Zinn, Lynn Weber Cannon, Elizabeth Higginbotham and Bonnie Thorton Dill en su comentario “The Costs of Exclusionary Practices in Women’s Studies” (*Signs*, 2:2, 1986, pp. 291-303), especialmente con referencia a las limitaciones que esto implica para la teoría feminista: “the failure to explore fully the interplay of race, class and gender has cost the field the ability to provide a broad and truly complex analysis of women’s lives and social organization. It has rendered feminist theory incomplete and incorrect” (p. 295).

22 Investigadoras feministas angloamericanas, como Laurie Langbauer, trabajan al presente en esta área de estudios culturales y feminismo: la categoría de “the everyday” pertenece precisamente a la terminología del campo — tan resonado en estos momentos — de Cultural Studies.

23 Ver Joan W. Scott, “Deconstructing Equality-Versus-Difference: Or, The Uses of Poststructuralist Theory for Feminism”, y Mary Poovey, “Feminism and Deconstruction”, *Feminist Studies* 14:1 (Spring 1988), pp. 33-50 y 51-66, respectivamente.

24 “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, *Hispanamérica*, 15:45 (diciembre 1986), 35.

25 Ya después de haber elaborado mi propia disyunción, noté que Lucía Guerra hablaba de “los movimientos antagónicos de la claudicación y la subversión” y de “la

diglosia de lo femenino” al “asumir [la mujer] el discurso que el poder hegemónico le adscribe” (Sombras..., p. 143).

26 Hace ya años, Beth Miller demostró, en un minucioso hurgar por las antologías de poesía mexicana, española y latinoamericana, que la ausencia de mujeres — aun las reconocidas a nivel nacional — era punto menos que escandalosa; ver su “A Random Survey of the Ratio of Female Poets to Male in Anthologies: Less-Than-Tokenism as a Mexican Tradition”, en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, eds. Yvette E. Miller y Charles M. Tatum (Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977), pp. 11-17.

27 Para una mayor precisión de las diferencias aceptadas entre “poeta” y “poetisa”, ver E. Rivero, “Para una actualización de Gabriela Mistral: conciencia y poesía”, en *Gabriela Mistral*, eds. Mirella Servodidio y Marcelo Coddou (Veracruz: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, 1980), pp. 20-35.

28 La cultura conventual en la colonia hispanoamericana produjo un número singular de mujeres religiosas que escribieron sus experiencias vitales y espirituales, tanto en verso como en prosa. Este es un campo que sólo recientemente se descubre y se explora: ver Electa Arenal y Stacey Schlau, *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989).

29 Marilyn Skinner ha demostrado convincentemente que existió en el mundo antiguo una tradición poética femenina (“female”), que operaba aparte de la norma canónica masculinista, y que hablaba específicamente a las mujeres de preocupaciones femeninas (“feminine concerns”). Existieron de hecho las “poetisas” (“poetesses”) cuya obra era notable por su sencillez y cercanía emocional, o intimismo: ver Skinner, “Classical Studies, Patriarchy, and Feminism: The View From 1986”, *Women's Studies International Forum*, 10:2 (1987), 185.

30 Citado en María Urzúa y Ximena Adriasola, *La mujer en la poesía chilena* (Santiago: Nascimento, 1963), p. 18. Para más información sobre la educación “progresista” que ofrecieron a otras mujeres estas damas patricias, ver Luisa Zanelli López, *Mujeres chilenas de letras* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1917), pp. 13, 26-34.

31 Carta de Gabriela Mistral a Carmen Conde reproducida en el apéndice de *Once grandes poetisas...* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1967), s. p. El subrayado es mío.

32 Ver Molloy, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango...*, pp. 57-69.

33 Ver los comentarios y la cita completa de Alberto Zum Felde, *Delmira Agustini*, en el artículo de María Rosa Olivera-Williams, “Feminine Voices In Exile”, en *Engendering the Word...*, p. 154.

34 Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, eds. (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968).

35 Juan Villegas, "Poesía femenina y valor literario", en *Mujer y sociedad en América Latina*, ed. Lucía Guerra-Cunningham (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico/University of California-Irvine, 1980), p. 132. El subrayado es mío.

36 Después de usar esta frase (¡que me pareció feliz!), la descubrí en Elaine Showalter y en Helena Araújo.

37 En José Carlos Maubé y Adolfo Capdevielle, eds. *Antología de la poesía femenina argentina* (Buenos Aires: Impresores Ferrari, 1930), p. 214.

38 El prólogo a la compilación de Maubé y Capdevielle, escrito por Rosa Bazán de Cámara, alude indirectamente a este punto al citar una redondilla de Lope apropiada al discurso irónico de Fernández: "¿Quién la mete a la mujer/Con Petrarca y Garcilaso,/Siendo en Virgilio y en Tasso,/Hilar, lavar y coser?" (p. 11).

39 Es quizás la vena (pre)modernista de una obra como el *Ismaelillo*, de José Martí, donde se hizo gala de lo menor, lo doméstico y lo íntimo familiar, con que mejor se pueda equiparar el poema de la argentina (recuérdese el martiano "Musa traviesa", la abundancia de diminutivos, como "diablillo", "reyecillo", la versificación en arte menor). Martí y Fernández eran contemporáneos, y los textos de ambos demuestran también lecturas de la poesía finisecular española en sus formas popularizadas (Campoamor y Bartrina, por ejemplo).

40 Helena Araújo, *La Scherezada criolla*, p. 126.

41 En otras páginas he afirmado que, de hecho, la poesía de mujeres en Hispanoamérica reproduce en su desarrollo discursivo el proceso individual de esta importante escritora de México, cifra de su iniciación interiorista y de su contemporaneidad dialéctica (ver E. Rivero, "Paradigma de la poética femenina hispanoamericana y su evolución: Rosario Castellanos", *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, eds. Merlin H. Forster y Julio Ortega [México: Editorial Oasis, 1986], pp. 391-406).

42 En *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la edad media hasta la actualidad): antología crítica*. Angel y Kate Flores, eds. (México: Siglo XXI Editores, 1985), pp. 282-285.

43 Cfr. Linda Gordon, "What's New in Women's History", en *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis (Bloomington: Indiana University Press, 1986), p. 30.

44 Ver su artículo "From A Mimetic To A Holographic Paradigm in Fiction: Toward a Definition of Feminist Writing", *Women's Studies* 14:3 (1988), 239. La versión española es mía.

45 Ver "Process, Identity, and Learning to Read: Female Writing and Feminist Criticism in Latin America Today", *Latin American Research Review* 24:1 (1989), 222-232, esp. 227 y 230.

46 "Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio", *Mujer que sabe latín...* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), p. 179.

INVASION A LOS CUARTELES DEL SILENCIO: ESTRATEGIAS DEL DISCURSO DE LA SEXUALIDAD EN LA NOVELA DE LA MUJER LATINOAMERICANA

Lucía Guerra Cunningham
University of California, Irvine

En *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), Juan Luis Vives aconseja a la mujer que se mantenga totalmente alejada de todo aquello “que escalienta y altera los cuerpos, como son danzas, olores, perfumes, pláticas y vistas de hombres”.¹ Partiendo del principio de que toda mujer debe practicar la templanza y la continencia para asemejarse a la Virgen María, Vives califica cualquier tipo de placer como “hachas ardientes” que atentan contra la pureza y castidad de un cuerpo femenino en el cual la joya más valiosa es el hímen cerrado. Si bien la alusión literal al hímen, en el discurso prescriptivo de Vives, se modifica a través de los siglos, es importante destacar que la hermeticidad al placer se mantiene como una constante en los discursos patriarcales que se refieren a la mujer. Así, por ejemplo, en la ecuación mujer/espíritu propuesta tanto por Jean-Jacques Rousseau como por Augusto Comte,² el desplazamiento del hímen cerrado al corazón con su excepcional capacidad para amar enmascara, de manera eufemística, la rígida regulación impuesta a la sexualidad femenina. La mujer, como ser puro e inocente, debe restringir toda actividad sexual a la procreación biológica que le permitirá realizar la sublime labor de la maternidad y, en su rol de “ángel del hogar”, debe proveer al hombre un apoyo espiritual que alivie sus trascendentales labores en el ámbito de la cultura. De manera similar, aquello que Sigmund Freud catalogaba como “femineidad normal”³ consistía básicamente en la actividad maternal que permitía a la mujer, como ser castrado, la sublimación de la carencia de un falo, postulada por el siquiatra vienés, como su inexorable destino biológico.

No obstante la proliferación de discursos de la sexualidad que, a partir del siglo XVIII, surgen principalmente dentro de la tríada Poder-Saber-Placer, en los discursos que se refieren a la sexualidad de la mujer perdura inmutable el

elemento de la represión. Por lo tanto, siguiendo las postulaciones de Michel Foucault, habría que aseverar que este “dispositivo de contención”⁴ es el eje estático desde el cual arrancan discursos ideológicamente tan diversos como el discurso romántico, el positivista o el sicoanalítico. En este sector paralizado de un campo ideológico siempre en evolución, el cuerpo de la mujer deviene en un espacio clausurado al placer sexual, en un continente sofocado por regulaciones y teorizaciones de carácter patriarcal que no sólo le adscriben el papel de un Otro sometido e inferiorizado sino que también le adjudican la función de un manantial de pureza que, en la sociedad masculina, resulta ser la aspiración máxima en un sistema axiológico que posee como base fundamental la oposición de la Carne y el Espíritu.

En este contexto de mutilaciones, no resulta extraño el hecho de que el discurso de la sexualidad en la narrativa del siglo XIX producida por las escritoras latinoamericanas sea también un espacio ausente, una castración ya sellada a un nivel histórico y social anterior a la ficción misma. Así, por ejemplo, resulta altamente significativo que en *Blanca Sol* (1889), Mercedes Cabello de Carbonera imponga el silencio como desenlace y remache en la trayectoria de la protagonista quien se rebela contra los falsos valores de la sociedad peruana convirtiéndose en una prostituta.⁵ La primera noche en este su nuevo oficio se describe de la siguiente manera: “Y después de la cena hubo grande algazara, loca alegría, cristales rotos, palabras equívocas y Blanca llegó hasta..... ¡Silencio!..... No se debe describir el mal sino en tanto que sirva de ejemplo para el bien”.⁶ Silencio que no sólo corresponde al objetivo moralizador de la estética realista sino a esos otros silenciamientos que se imponían en el cuerpo de la mujer concebido como *locus* pasivo al placer, regulaciones que también regían con respecto a su lenguaje y los elementos que le estaba permitido representar en el texto literario.

Históricamente enclavada en el territorio asexuado de la *Aeiparthenos* (por siempre virgen) y la *Mater Dolorosa*, la escritora latinoamericana del siglo XIX modeliza a la mujer como un ser sublimemente maternal, tal es el caso de Clorinda Matto de Turner en *Aves sin nido* (1889), o como una figura espectral que deambula entre los muertos, según se observa en la narrativa de Juana Manuela Gorriti. Pero, a principios del siglo XX, los contornos rígidos del cono virginal dan paso a márgenes de carácter subversivo que otorgan al personaje literario femenino la posibilidad de transformarse de objeto del placer en un Sujeto/Cuerpo que, de manera estratégica, se inscribe en los márgenes del texto. En este sentido, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) de Teresa de la Parra resulta ser el inicio significativo del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana.

En este texto, la voluptuosidad femenina se origina en el contacto del cuerpo con la fina seda, en la mirada narcisista que se hunde en la cabellera frondosa, las uñas recién pintadas o los labios humedecidos por el carmín. Impulso sensual, vivido secretamente, que se inserta, de manera subversiva, en

la identidad social de María Eugenia adscrita por el Deber-Ser del orden burgués. Y es sólo en este resquicio del espejo y la habitación privada donde la protagonista deja de ser Objeto pasivo y Otro subordinado para convertirse en una Subjetividad femenina que es iniciadora/receptora de la actividad sexual y el placer. Es más, este placer deviene en caudal de la imaginación y puente hacia lo natural y cósmico. Fenómeno que se puede constatar en la escena en la cual la protagonista extiende su trousseau sobre el lecho:

Y es tanto lo que él crece y lo que se multiplica, que para recibirlo, mi cama parece que se alarga de alegría, parece que se mueve, parece que camina y, por fin, mi cama cargada con mi trousseau, es un arroyo que tiene ondas, y remansos, y cascadas, y remolinos, y espuma de seda de color de rosa. A veces, de tanto mirarlo, me dan ganas de bañarme en el arroyo, y sin pensarlo más, como el crespón no se arruga, me quito en un segundo mi kimono, me extendo sobre la cama y tomo un baño de seda.⁷

En forma significativa, el trousseau, atavío socialmente diseñado para la noche de bodas en la cual se institucionaliza la relación sexual postulada, desde una perspectiva masculina, como posesión de la mujer invierte, en esta escena, su significado para convertirse en objeto y fuente de placer. Por otra parte, la protagonista aniquila su objetificación social e histórica para transformarse en un Sujeto agente que se constituye a través de la vivencia sensual y la imaginación.

Este resquicio autenticador, como en el caso de la novelística posterior de los años treinta y cincuenta, corre paralela y marginalmente a un concepto falocrático del amor en el cual el personaje femenino se amalgama, se funde y se pierde en un Sujeto masculino que, paradójicamente, le otorga trascendencia en una condición de alteridad que constituye la homología de una situación histórica concreta. Simone de Beauvoir ha descrito la vivencia femenina del fenómeno del amor en un sistema patriarcal al aseverar:

Una criatura inesencial es incapaz de sentir el absoluto en el centro de su subjetividad; un ser condenado a la inmanencia nunca podrá encontrar una auto-realización en sus propios actos. Aprisionada en la esfera de lo relativo, destinada a un hombre desde la niñez, habituada a ver en él a un ser superior que ella no puede igualar, la mujer que no ha reprimido su derecho a la humanidad soñará con hacer trascender su ser hacia uno de estos seres superiores, amalgamándose con el sujeto soberano. No existe otra alternativa que perderse a sí misma en cuerpo y alma en aquél que para ella representa lo absoluto y lo esencial.⁸

Un aspecto significativo de *Ifigenia*, sin embargo, es el hecho de que, al final de la novela, la antinomia Amor-Placer narcisista se amalgama en la inmolación simbólica del cuerpo contradiciendo, de este modo, la ecuación patriarcal Mujer/Alma. Es más, tras los nuevos significados atribuidos al mito

griego, se legitima el cuerpo como trazo esencial de la existencia femenina. Es precisamente, desde la autonomía del cuerpo propio, que en la novelística de la generación siguiente, se origina un discurso de la sexualidad que no sólo transgrede los presupuestos represivos de la sociedad patriarcal sino que también postula modos alternativos para la identidad femenina. Un elemento interesante y no estudiado en las novelas de autoras como María Luisa Bombal, María Carolina Geel y María Flora Yáñez es, evidentemente, el uso transgresivo del silencio. Si, en las novelas del siglo XIX, este silencio era simplemente la prolongación y reflejo de prescripciones de carácter social, en estos textos publicados entre 1930 y 1955, el no-representar apunta hacia la negación de los valores de una sociedad falocéntrica.

Como demuestra Rosalind Coward, la proliferación de discursos acerca de la sexualidad ha agrupado a los seres humanos de acuerdo a diferencias anatómicas y biológicas que definen el sexo como un acto entre hombre y mujer que va dirigido a un propósito de placer y reproducción.⁹ Por consiguiente, el acto sexual se reduce, en esencia, a la penetración fálica vaginal omitiendo así el placer como acto solitario, narcisístico u homosexual que las instituciones dominantes relegan al ámbito de lo pecaminoso y enfermo, regulados y teorizados, como demuestra Michel Foucault, por el discurso clínico, el discurso legal y el discurso pedagógico. Transgrediendo este concepto propiciado por una estructura de poder que intenta reafirmar el valor económico del núcleo familiar, estas autoras representan la actividad sexual y la satisfacción libidinal como experiencias en las cuales subversivamente se omite la penetración fálica en su rol de núcleo exclusivo de la vivencia erótica. Así, la protagonista de *Las cenizas* (1942) de María Flora Yáñez se tiende sobre la tierra, exasperada por la gama de olores y "sintiendo el beso de las raíces en la piel del cuello y de los brazos"¹⁰ mientras su contacto con el agua se presenta de la siguiente manera:

Un enlace orgánico, integral y armonioso, se crea entre el mar y su ser. La resaca juega, la arrastra, la besa, formando remolinos. Trenzas de luche y cochayuyo se entrelazan a sus extremidades, se adhieren como pulpos a su carne desnuda. Marcela sacude los pies para liberarse de la caricia enervante y ríe fuerte, feliz así, en aquel milagroso contacto de su alma con el alma de las aguas. Pero al volver la cabeza ve avanzar la sombría cortina de una ola monstruosa. Azote gigantesco, brutal empuje, torrente delirante, espasmo de la ola que se deshace en estrellas de espuma y tortura su cuerpo haciéndolo morir y renacer mil veces (p. 73)

De este modo, la penetración fálica como instancia nuclear se niega para insertar el concepto de una sexualidad múltiple y difusa que se nutre, en el caso de *La última niebla* (1934) escrita por María Luisa Bombal, del placer solitario en contacto con la naturaleza, de ensoñaciones y de la escritura misma. Contradiciendo el concepto de la sexualidad femenina dirigida únicamente a la reproducción de la especie, en esta novela, la energía y satisfacción libidinal se

modelizan como el elemento configurador de un ideologema básico que postula a la mujer como un ser esencialmente ligado a la Materia. En una función muy similar a aquella que Hélène Cixous define como el elemento esencial de la economía libidinal femenina, el leit-motif del agua viene a ser el signo de la trascendencia erótica y el placer, la apertura de los sentidos que constituye también un umbral a todo lo cósmico.

En el caso de María Luisa Bombal y las otras escritoras de su generación, el leit-motif del amante imaginado no solamente pone de manifiesto un proceso de censura que hace lícito el adulterio. Dentro del contexto de un discurso transgresivo de la sexualidad, este fantasma que desaparece en la niebla apunta metafóricamente a la negación de lo visible y computable. Difusión y multiplicidad que Luce Irigaray plantea como el aspecto borrado de una sexualidad femenina que ha sido negada por los parámetros limitados de una ideología falocéntrica que sólo favorece lo visible. Para Irigaray, en la mujer, la geografía del placer se diversifica y complejiza ya a partir de dos labios vaginales que se rozan constantemente, que no son ni uno ni dos, del mismo modo como el autoerotismo femenino que no requiere de mediadores, desafía la oposición binaria de la actividad y la pasividad.¹¹

A diferencia de Teresa de la Parra quien poesía un ideario feminista que aún hoy resulta señero en el proceso de la liberación de la mujer, en estas escritoras la subordinación femenina sólo se plantea desde una perspectiva vivencial. Razón por la cual, la apertura de una topografía sexualizada del cuerpo femenino no se representa a partir de una conciencia ideológica sino, más bien, como resultado de un contexto de clausuras: la exclusión de un devenir histórico, la experiencia alienante dentro de la institución del matrimonio y las rígidas regulaciones morales impuestas a la mujer de la época. Así, el solipcismo social de las protagonistas conduce a un solipcismo erótico que prolifera en un discurso anclado en la imagen poética, en un eufemismo de lo sexual que es también significativo de una unión ancestral entre la mujer y la naturaleza.

Significativamente, la imagen poética deviene en "blasfemia", en un "nombrar lo prohibido nombrar" en la narrativa de los años setenta en la cual empieza a perfilarse una conciencia política que intenta re-inscribir el signo mujer desde una perspectiva beligerante. Por lo tanto, intencionadamente se invierten los arquetipos de la virgen y la pecadora, los personajes femeninos, de manera subversiva, asumen un discurso desenfadado astillando el discurso pudoroso prescrito por las convenciones sociales y a la sexualidad se le otorgan significados que modifican los discursos patriarcales. De este modo, en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Angel, la iniciación sexual se representa como un conjunto de vivencias insertas en el juego y en la risa. El baño diario es, entonces, vertiente de sensualidad y conocimiento del propio cuerpo a través de la mirada de la sirvienta:

ella sintió el mismo cosquilleo que cuando Flora la frotaba en el baño: los limoncitos ya te están creciendo, se reía y le pasaba la esponja jabonosa una vez y otra vez hasta que a ella le comenzaba el hormigueo y Flora burlándose que dentro de poco ya tendremos mujercita en la casa y ella con esa sensación de piquiña sin atreverse a decir nada, mientras la otra sobe que sobe por las mañanas en el baño...¹²

Por otra parte, en los juegos con Satura lo erótico se yuxtapone a la dramatización y la actividad fecal, como en la siguiente escena:

... y entonces los dedos siguieron caminando hasta la misma horqueta, y recorriendo los muslos suavemente, después el caminito, y uno de ellos como si fuera a entrar, Satura se reía, tun-tun quién es, la vieja Inés, y Ana muy tiesa, envarillada, mientras aquel calor le daba escalofríos porque sentía los dedos como algo electrizado que le pegara corrientazos. ¡La vieja Inés, te digo...! y ella quería y no quería, hasta que al fin dijo qué quiere, y Satura, que si yo puedo entrar mijita, haciendo voz de vieja, y comenzó a temblar de arriba a abajo pensando ya no aguanto el pipí, me voy a hacer encima, pero le dijo entre, y le alcanzó a notar su piel morena, porque la oscuridad no era ya tanta, y el pelo alborotado, y la cara de risa cuando se revolvía ombligo arriba haciéndose la loca: te dije que sí, idiota, y ya calmada, espérate, hay que poner suspenso, un poco de emoción para que sea más rico. (pp. 94-95)

Este nuevo discurso de la sexualidad resulta ser en la novela uno de los engranajes de la proliferación de discursos en un proceso heteroglósico que intenta fijar en la escritura una identidad femenina inédita. La Subjetividad de Ana se constituye en el vaivén del autoritarismo y la actividad guerrillera, en el asesinato de Gaitán y el ruido de la aspiradora, en las oraciones de la Madre Superiora y los lemas de la concentración política. Por consiguiente, su sexualidad es sinónimo de una pluralidad semántica que representa una problemática histórica compleja y contradictoria. Si al ser violada por Alirio, ella es presa de la náusea y el vértigo, su experiencia sexual con Lorenzo le permite vislumbrar “la vibración de los colores, el aura de los pájaros, la traslación del viento, el bambolearse de los árboles” (p. 245). Enlazarse a lo cósmico en una alianza política contra el uso fascista del poder.

Este nuevo significado adscrito a la sexualidad femenina hace de su discurso una estrategia de valor político que, en el caso de *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi resulta ser el cuestionamiento de todas las estructuras y construcciones culturales de la civilización de occidente. En la historia no escrita de Eva, ella afirma: “Inscrita, desde que nací, en los conjuros tribales de la segunda naturaleza, igual que los iniciados, experimento la imposibilidad de escapar a las ceremonias transmitidas por los brujos a través de los años, de palabras y de imágenes...”¹³ La Ley del Padre que, en nuestra cultura, se inscribe a través del signo omnipotente del Falo resulta ser, por lo tanto, un conjuro tribal que ha diseñado todos los órdenes simbólicos de las

relaciones humanas, el conocimiento y la imaginación. Es más todas las actividades de la cultura falologocéntrica se postulan como la falsa gestualidad hacia un centro, hacia una Totalidad trascendente y masculina en la metáfora mentirosa de la Creación y el Paraíso Terrenal. Brujería perversa que está simbolizada en la novela por el tapiz roído de la Catedral de Gerona. Y ante este falso orden degradado, el excentrismo y la ambigüedad parecen ser los únicos recursos deconstructivos con un valor de transgresión y autenticación para la existencia humana.

El discurso de la sexualidad en *La nave de los locos* niega así la oposición binaria entre primera naturaleza (lo masculino) y segunda naturaleza (lo femenino) para insertar la categoría subversiva de la ambigüedad como anulación del poder. La figura de Lucía deviene, entonces, en símbolo de una fluidez que se opone a los parámetros falologocéntricos, como se observa en la siguiente escena:

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió sujugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. Más aún: era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera (p. 195).

Es desde esta ambigüedad sexual que se construye la armonía representada simbólicamente por la relación amorosa entre Morris y el niño Percival. De manera similar, en el encuentro de Equis con la anciana obesa, se suplanta la violencia fálica y la posesión de la mujer como objeto para dar paso a una trascendencia de carácter espiritual, sensual y estético. La anulación del falo resulta ser, así, una estocada en contra del poder falocrático y de ese otro tapiz sobre el cual se construyen todos los sistemas dominantes que mantienen a los grupos subordinados en una situación de exilio.¹⁴

Y es precisamente en las cesuras producidas por el excentrismo y la ambigüedad donde se ubica *La casa en llamas* (1989) de Milagros Mata Gil, novela en la cual el discurso de la sexualidad resulta ser parte de otro discurso que, tentativamente denominamos, de la purificación. La casa, en este texto, asume una plurisignificación máxima: es vientre y cripta de piedra, representa la autoridad del padre y los espejos difusos de la memoria, es albergue de la vejez decrepita, de los espectros fantasmales y de los títeres. Plurisignificación que se refleja también en el leit-motif del fuego, símbolo de la luz, del esplendor y del dolor del mundo, de una actividad purificadora que trasciende sus connotaciones bíblicas y heracliteanas para ser, simultáneamente, la parodia y el carnaval que producen la purgación regeneradora.

La trayectoria de Armanda, como el devenir mismo de la ciudad, marcan los indicios de lo que podría ser la historia nacional. Sólo que a esta historia se yuxtapone la historia de los títeres que, en su polifonía marginal, no sólo muestran el subsuelo de la historia visible sino que también socavan todos sus soportes. Así, se desconstruye la autoridad narrativa haciendo que sea un títere el que narra el suceso presente del incendio de la casa viendo en el humo el compás de “vallenato y acordeón, ritmo de balada y de bolero y a veces también de merengue mientras el fuego camina clandestino: pasito de hormiga pasito de bachaco pasito tun tun”¹⁵. Es más, anulando la omnisciencia de aquel narrador del siglo XIX que asumía el rol masculino de Dios y Padre, el títere se define a sí mismo como “máscara”, “cascarón vacío” y “concha de caracol” (p. 185) que únicamente conoce retazos de la historia que cuenta. Simultáneamente, la figura del títere resulta también ser la imitación ridiculizada o **pastiche** de los políticos y los educadores que construyen la historia oficial del país.

Por consiguiente, el incendio de la casa es, en esencia, la quemazón de un orden, la aniquilación absoluta de un sistema fijado en el simulacro de fundadores y dictadores, de teleseries y consumismo. Y, dentro de este proceso que desconstruye con la esperanza implícita de una regeneración, se inserta un discurso de la sexualidad en el cual se violan los significados convencionales de carácter falocéntrico. Así, la figura mistificada del falo espectacular, símbolo del poder y el machismo, se presenta como:

... una cosa tumefacta y morada... con una cabeza roja y gruesa donde la abertura palpitaba como un boquerón de herida, como la boca de una boa, y con un escroto escamoso como un cuero de culebra y unos testículos colgantes como dos hojas de plátano (p. 195).

Es más, pese a la asfixia febril que el Negro Gallardo produce con su órgano sexual, él resulta ser el anti-modelo del macho por su inocencia y dulzura.

Procedimiento elaborativo de la inversión y la carnavalización que también desconstruye la visión falocéntrica del coito en la escena en la cual Armanda, al introducir su mano en el cuerpo vacío del títere, realiza una violación sexual. La mujer, en este discurso altamente transgresivo, deja también de ser el cuerpo sacralizado de la maternidad, y asume una forma grotesca que socava los cimientos del signo “madre”, construido por una imaginación masculina y patriarcal. Significativamente, el títere la describe de la siguiente manera:

La mujer que duerme sobre mí en esta cama que se incendia es **mi madre**: no importa que digan que ella mató a su Madre, mató a su Hijo, mató a su Espíritu Santo, consubstanciada con la esencia de su Padre desde edades ancestrales: Heredera del Gran Asesino, cumpliendo así la voluntad del Dios Acoplador: Señor Falocrático y Patriarcal siempre sediento de sangre: la Ley Eterna: Ella es El y El es Yo, y Yo, Nosotros y Nosotros, Ella: ese es el misterio de nuestra fe. (p. 230)

Invirtiendo los términos de un dogma sagrado que propone a la Madre, representada por la Virgen María, como figura complementaria y subordinada al poder omnipotente de la Trinidad Divina, en este pasaje, ella es fuente y principio de una creación donde Dios y títere se igualan. Pero en este discurso subversivo de la maternidad, la creación misma es sinónimo de asesinato, de cruel violencia.

Por otra parte, se desacraliza la imagen de la *Mater Dolorosa*, en la siguiente descripción de Armanda:

Está llorando la Madre, o quizá no, y es el sudor que rueda por su piel lo que la abrillanta, la inunda, la vuelve fuente como de agua brotando de alguna tubería agrietada. Es mi madre porque me construyó, me mantuvo en su seno: me lanzó a la vida, enrumbó mis pasos, tal como haría una madre con su hijo: ¡*Mamá!* digo, con la voz enronquecida por la emoción, tal como la ponía Raúl Amundaray en los momentos climáticos de *El Derecho de Nacer*, ante el llanto de miles de televidentes. (p. 231)

Aquellas lágrimas sagradas que constituyen el rasgo esencial de la Virgen, como imagen asexual que se ancla en el dolor, aquí adquieren olor y sabor al convertirse en prosaico sudor. Por otra parte, las voces devotas del coro ritual del *Stabat Mater*, en este pasaje deviene en vacío melodrama. Y Armanda, consumiéndose en el fuego, el "La Gorda Durmiente que se convierte en antorcha" (p. 233), la Madre que no se conmueve ante el sufrimiento y las oraciones de sus hijos:

Pero ella calla: la coño-de-madre prefiere entregarse a los demonios. Apenas si mueve su mano derecha, levanta el dedo índice como el tentáculo de una araña fluvial: una araña gorda, blanca, grasosa: lenta lentamente lentamente. Y todo, todo se acaba. En verdad que madre hay una sola. Menos mal. (p. 233)

Parodia, simulacro, camavalización, blasfemia desacralizadora son, entonces, en *La casa en llamas*, los recursos de un discurso que, al destruir, purifica haciendo retornar al espacio primigenio del agua. Simbólicamente, la novela termina en una apertura de carácter primordial: "el río lo llenó todo con su tremenda y vigorosa presencia" (p. 261). Presencia que ha requerido de la desintegración de un orden en el cual el Patriarca asume la forma de Dios, de Padre militar, de dictador, de político y de títere.

A modo de conclusión, habría que aseverar que el discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana experimenta una evolución de carácter significativo. Desarrollo que responde, en nuestra opinión, a cambios ideológicos con respecto a una concepción de lo que la mujer es. Si en el siglo XIX, los silencios con respecto a la sexualidad se debían a sanciones de tipo social, son estos mismos silencios los que hacen proliferar un erotismo fijado en dos factores antinómicos: las exclusiones históricas y la búsqueda de una

identidad fuera de la Historia, en el ámbito natural. En una época en la cual la mujer ni siquiera había obtenido el derecho a voto, la trayectoria de las protagonistas de las novelas publicadas entre 1930 y 1955, podrían interpretarse como una modelización en la cual la experiencia erótica es la única experiencia identitaria posible. La adquisición de una conciencia política, motivada por el movimiento feminista que se inicia hacia 1968, produce en el discurso de la sexualidad una toma de la palabra subversiva, de esa blasfemia que, en una segunda etapa de dicho movimiento, expande sus márgenes. El nombre asignado a lo "innombrable" se convierte, en la década de los ochenta, en una proliferación de cesuras que intentan destruir los cuarteles de todo el sistema falocrático. Y, en este nuevo discurso de la sexualidad, la oposición binaria Hombre-Mujer se difumina en la ambigüedad o se desacraliza, con la esperanza de lograr lo asistémico liberador para lo que sencillamente debería denominarse humano.

NOTAS

1 Juan Luis Vives. *Instrucción de la mujer cristiana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1940, p. 64.

2 En los planteamientos teóricos de Rousseau, se establece una dicotomía básica entre el hombre como individuo político y la mujer como entidad biológica que reproduce y protege a la especie. Así, en su *Emilio* (1762), la educación de Sophie resulta ser el apéndice complementario de la virtud. En el capítulo quinto de este libro, el pensador francés establece que la mujer, en todo aquello no relacionado con el sexo, es un hombre puesto que ella posee los mismos órganos, las mismas necesidades y las mismas facultades. Como ley natural, sin embargo, en la unión de ambos sexos, cada uno contribuye a la procreación de manera diferente, pues el agente masculino debe ser fuerte y activo mientras la mujer permanece como ser pasivo y débil que está hecho para agradar y ser subyugado. Además, mientras la procreación para el hombre es una actividad momentánea y fugaz, la mujer permanece unida a lo maternal y biológico que se extiende a lo ético requiriendo de ella las virtudes de la fidelidad, la modestia y el pudor. Por otra parte, Augusto Comte en su "Lección 50" publicada originalmente en el tomo cuarto de *Cours de philosophie positive* (1839), afirma que un análisis biológico demuestra fehacientemente que la mujer permanece en un estado infantil perpetuo y que, de manera similar a aquella observada en los animales inferiores, ella posee una preponderancia de sus facultades afectivas. Para Comte y su nuevo diseño de un organismo social, esta inferioridad de la mujer en el terreno de la razón y el entendimiento debe ser utilizada como soporte moral y sentimental para el hombre en sus valiosas empresas en aras del progreso de la Humanidad.

3 En su conferencia sobre la femineidad dictada en 1933, Sigmund Freud afirma que el descubrimiento de la carencia de un falo marca, en el desarrollo de la niña, una instancia cardinal desde la cual arrancan tres posibles líneas de desarrollo: inhibición sexual o neurosis, adquisición de un complejo de masculinidad y la femineidad normal

en la cual el falo ausente se reemplaza por un hijo. (*Introductory Lectures on Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1965, p. 126).

4 En su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault define este dispositivo como el mecanismo que, al hacer de la actividad sexual un secreto o un pecado, aspira a producir la asexualización.

5 Para un análisis más detallado de esta novela, se puede consultar mi ensayo "Mercedes Cabello de Carbonera: Estética de la moral y los desvíos no-disyuntivos de la virtud". (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, No. 26 [1987], pp. 25-41).

6 Mercedes Cabello de Carbonera. *Blanca Sol*. Lima: Carlos Prince, Impresor y Librero Editor, 1894, p. 189.

7 Teresa de la Parra. *Obras completas*. Caracas: Editorial Arte, 1965, p. 368.

8 Simone de Beauvoir. *The Second Sex*. New York: Vintage Books Editions, 1974, p. 713. La traducción es mía.

9 Rosalind Coward. *Patriarchal Precedents: Sexuality and Social Relations*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983.

10 María Flora Yáñez. *Las cenizas*. Santiago, Chile: Casa Nacional del Niño, 1942, p. 72.

11 Consultar especialmente el primer capítulo de su libro titulado *The Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

12 Albalucía Angel. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981, p. 149.

13 Cristina Peri Rossi. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix-Barral, 1984, p. 153.

14 Para un análisis más detallado de esta novela, se puede consultar mi ensayo "La referencialidad como negación del Paraíso: Exilio y excentrismo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 23 (2), 1989, pp. 63-74.

15 Milagros Mata Gil. *La casa en llamas*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1989, p. 156.

DISCURSO HISTORICO Y DISCURSO NOVELESCO A PROPOSITO DE LA *QUINTRALA*

Gabriela Mora
Rutgers University

... history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation (Hayden White, 22)

... La siniestra Quintrala, la azotadora de esclavos, la envenenadora de su padre, la opulenta e irresponsable Mesalina cuyos amantes pasaban, de su lecho de lascivia a sótanos de muerte, la Lucrecia Borgia... de la era colonial (B. Vicuña Mackenna, 5)

The sixteen and seventeenth centuries are referred to as "the golden age of Satan"... Fear and suspicion created an atmosphere in which denunciation automatically led to condemnation (Juriij M. Lotman, 790).

Ya no es novedad considerar la escritura de la Historia como un discurso más en que pesan tanto los recursos retóricos como la ideología del historiador. Después de las reflexiones de Foucault y White, entre otros, las barreras que separaban la Historia de la Ficción no son tan nítidas como antes. Hoy se insiste en el inevitable peso del presente en la mirada que se detiene en el pasado, y en la fuerza perlocutoria del discurso histórico. Por su lado, la crítica feminista ha contribuido al fortalecimiento del llamado 'nuevo historicismo' al instar a tener en cuenta la cultura global de una época para reconstruirla textualmente. La

historia de la cotidianidad, el recuento de las vidas de los subordinados al poder, es indispensable para acercarse con mayor precisión al pasado. De acuerdo a estas nuevas demandas, la Historia no sólo propondría una versión de lo ocurrido, sino además tendría el propósito de moralizar sobre los hechos que se narran (Antelo, 35; Partner 116).

El peso del presente es evidente en los textos que nos proponemos examinar: *Los Lispeguer* y *La Quintrala* de Benjamín Vicuña Mackenna, y la novela de Mercedes Valdivieso *Maldita Yo entre todas las mujeres*. En la obra del historiador es claro su propósito de usar la, para él, nefasta figura de Catalina de los Ríos y Lispeguer para enseñar a su tierra “olvidadiza y sin escuela social” sobre los “seculares egoísmos que se llaman todavía compromisos” (3). El presente de la novelista se revela sobre todo en la perspectiva feminista de su interpretación que arroja una nueva visión sobre los seres marginados sean estos mujeres, esclavos o indios.

La cita de Vicuña Mackenna que figura en nuestro epígrafe es muestra del discurso altamente retórico del historiador, a quien Guillermo Feliú Cruz atribuye una rica sensibilidad, pero también una imaginación desordenada (Feliú, 145/6). Esta caracterización justifica aún más la proximidad entre la Historia y la ficción a que aludíamos, y se aviene a la calificación que Feliú Cruz hace del libro de Vicuña como “leyenda novelada” (152), y de su autor como fundador del “romance folletinesco” en Chile (159).

La comparación de los discursos histórico y novelesco en su intención de reconstruir una figura más conocida por el mito que por la Historia, pondrá de relieve, por un lado, el propósito didáctico, teñido de racismo y misoginia de Vicuña Mackenna, no extraño en la historiografía decimonónica chilena.¹ Por el otro, la meta reivindicativa de la novelista que, premunida de nuevos parámetros literarios e ideológicos, abre otras ricas posibilidades de interpretación del mito.

De partida, tanto la historia como la novela, dan énfasis a la calidad de mestiza de doña Catalina de los Ríos y Lispeguer. Para Vicuña, la familia de la Quintrala viene marcada negativamente por ser “casta no castellana ni cristiana vieja, sino de bárbaros, gentiles y alemanes” (36). Don Benjamín publica su libro en 1877, cuando la historia alardeaba de cientificismo positivista, y creía en el determinismo social y racial. El historiador no vacila en atribuir los crímenes que se le imputan a Catalina a la “terrible mixión de sangre que la predestina” (79). Esa mixión incluiría, además de la española, la sangre india de la cacica de Talagante, bisabuela de la joven, y la alemana de su bisabuelo y abuelo. A pesar del reclamo de Vicuña de que escribe una “historia verdadera,” su decidida exaltación de los rasgos feudal/caballerescos en ciertas figuras masculinas, y virgino/maternales en las femeninas, despliega los patrones ideológicos falocráticos con que parte su ‘interpretación’ de los hechos, a la vez que muestra la pátina romántica que recubre su escritura. Enlazada a esta visión se halla el prejuicio epocal de considerar al indio como un “bárbaro”

y atribuir a su herencia el instinto de crueldad de la Quintrala (79), y su “naturaleza criolla, ardiente, voluptuosa y feroz” (90).

Mercedes Valdivieso por su parte, maneja el motivo del mestizaje como una fuerza positiva que empuja a las mujeres de la familia a resistir la represión patriarcal, y a los varones a unirse a las fuerzas indígenas que combaten al invasor español. Catalina de los Ríos asume (proclama más bien) su condición de mestiza que, en las enseñanzas por el lado materno de su linaje significaría “ser mujer cruzada por dos destinos, lo que era ser mujer dos veces” (37). En la realidad histórica, como se ha visto, son tres los destinos / sangre involucrados, pero discursivamente en ambos libros el factor alemán casi desaparece de las superficies textuales.² Interesa insistir sin embargo, en el peso ideológico racista del historiador que se inclina más a ver la huella india en la criminalidad de la Quintrala, olvidando que el primer crimen familiar se le imputa a su abuela María de Encío, dama de pura cepa española. La caracterización de Catalina como “hembra indómita, casi salvaje” (91), está sin duda saturada de la resonancia que invistió al guerrero araucano con esos rasgos a partir del poema de Ercilla.

La Quintrala de la novela hace alarde además, del bastardaje que marca a su familia, dato que el historiador anota con minuciosidad cuando viene al caso.³ Como con el mestizaje Valdivieso convierte la negatividad del fenómeno en rasgo positivo. La fundadora de la línea materna — cacica de Talagante — rechaza el matrimonio legal para “conservar sus tierras y seguir su propia vida”. A su parecer, es preferible “ser manceba y libre... en este mundo de varones” (33). En cuanto a bastardos masculinos, representados sobre todo por Segundo a Secas, medio hermano de la Quintrala, y José del Viento, sirviente favorito de la madre, se presentan como seres valientes y leales.

La cuestión del bastardaje y la mancebía no son triviales en estos textos que intentan representar un trozo de vida de la primera mitad del siglo XVII en Chile, repetidos fenómenos en esa última frontera por conquistar.⁴ Ese siglo que la novela llama de “sangre y guerra” (37), está bien sugerido por la estructura y el incesante juego de luz y sombra que proyecta la ficción. La historia aquí no tiene un desarrollo temporal lineal, sino que zigzaguea de acuerdo a los vaivenes de la memoria de Catalina, que se confiesa antes de su matrimonio. De las catorce secciones que componen la novela, cuatro no están narradas por la primera voz de la confesante, sino por una ubicua tercera persona plural representante de la colectividad, que mezcla hechos e invenciones — el mito futuro — y que se engloba apropiadamente en el “Dicen” que las encabeza. El juego de luz y sombra aludido, se apoya en las descripciones ambientales que repiten vestidos oscuros y luces parpadeantes de velas y braseros, interrumpidos de vez en cuando por breves asomos del color blanco, o el rojizo de hachones y de incendios.

Los frecuentes alzamientos de los indios, que arrasaban con fuertes y ciudades recién fundadas, explica no sólo la frecuencia del bastardaje y la

mancebía citados, sino la impresión de desorden y peligro que evocan ambos textos. La primera mancebía que importa en la historia de la Quintrala tiene que ver con el fundador del reino de Chile don Pedro de Valdivia, una de cuyas concubinas fue María de Encfo, abuela de Catalina. De ella dice Vicuña Mackenna: "Esta María Encfo mató a su marido estando durmiendo una siesta, echándole azogue por los oídos" (303). Así, sin más ni más, esta abuela de Catalina se convierte para el historiador en semilla de la criminalidad de la Quintrala, basando su acusación en un solo documento que es la fuente principal de todos los hechos con que inculpará a la joven y a su familia. Este documento es una carta del Obispo de Santiago, don Francisco de Salcedo, escrita en abril de 1634 (incluida en el libro) que, sin evidencia alguna, cita como cierto algo que habría ocurrido ochenta años antes. El lector contemporáneo puede dudar del aserto no sólo por la falta de documentación, sino por la sorprendente manera del asesinato; que Shakespeare usara más tarde en su *Hamlet*; y que al parecer se remonta a un mito nórdico.⁵ La novela por su parte, hace del crimen una suposición ya que se lo menciona en una sección del chisme colectivo (28).

El segundo crimen anotado por el historiador en el árbol genealógico de la Quintrala, es el presunto plan para envenenar a don Alonso de Ribera, el "apuesto gobernador... el más bizarro y más ilustre de los capitanes que vinieron a guerrear en Chile," según Vicuña (62). Las criminales habrían sido María y Catalina Lispeguer, tía y madre respectivamente de la Quintrala. Dada la riqueza de la familia, el historiador descarta el oro como móvil del crimen, atribuyéndolo a la venganza; para él "pasión de mujer porque es achaque de débiles, y porque más que esto es las más de las veces en el pecho femenino el áspid venenos de malhadado amor" (61). En la novela se recuerda a los personajes, pero no el hecho criminal. En la memoria de Catalina se dibuja una insolente diversión contra la figura del poder representada por el gobernador, en que las dos mujeres se lo juegan al parecer más para el amor que para la muerte⁶:

Vi a mi madre y a María su hermana, cuchichéandose entre risas, les oí de don Alonso de Ribera y de librarse ambas de tenerse celos. Las seguí hasta la huerta y los canelos dondes fijaron la cancha, tendieron raya derecha y se jugaron al gobernador al tejo (66-67).

Más significativo que el silencio de la hija sobre el posible atentado criminal de su madre, es que la sección citada vaya seguida de inmediato por otra en que Catalina, encerrada por un tiempo en un convento, aprende de la reclusión, por castigo, de muchas mujeres, "escondidas por sus familiares y privadas de sus hijos mestizos," algunas de las cuales se han dado por muertas en la sociedad (67). Toca al lector darse cuenta de las relaciones subtextuales que va tejiendo la novela para marcar el destino femenino más desgraciado que el del varón.

Vicuña Mackenna, confiando siempre en su "verídico" Obispo Salcedo, afirma luego sobre la madre de la Quintrala que "mató con azotes a una hija de

su marido," (71) episodio que no aparece en la novela, aunque ésta da un lugar prominente a doña Catalina Lispeguer.⁷

La afirmación del historiador sobre los crímenes de la madre le permite introducir sin dificultades el primer hecho "alevoso" de la hija: el envenenamiento de su padre. Tomando las frases textuales de la carta del Obispo, Vicuña sostiene que Catalina "mató a su padre con veneno que le dio en un pollo, estando enfermo" (80). La novela en cambio, acentúa la dolencia del padre, agonizante por varios días, y termina esa sección con un misterioso "me pidió comida" (107). El capítulo siguiente, encabezado por un "Dicen" informa del parricidio por envenenamiento, por lo que el hecho se rebaja al nivel de chisme, debilitado más aún al mezclarlo con supersticiosas apariciones de duendes y de diablos.

Sobre este posible parricidio, explicable para el historiador sólo por la mala índole de la Quintrala, importa rastrear los muy sutiles indicios que siembra la novela para apuntar como causa un fenómeno que sólo en nuestros días ha emergido en el discurso público: la persecución incestuosa paternal. En el texto, la voz de Catalina afirma varias veces que odia a su padre, aunque el dicho popular sostiene que de niña tuvo una "afición desmesurada" por don Gonzalo (77). El cambio de amor a odio pudo ser alentado porque Catalina siente que su padre la rechaza por no ser varón (83), o porque ve a don Gonzalo seduciendo a las criadas (46). Más indicador en la dirección que exploramos, es un enigmático episodio que sucede entre Catalina y su confesor Fray Cristóbal quien rehusa entender la razón del odio al padre, según ella, "por miedo a que fuera cierto" (51). La joven recuerda que tenía quince años cuando el cura la miró "con todo el cuerpo" y se echó al suelo gimiendo misericordia (52). El terror experimentado en ese momento está íntimamente enlazado a lo que sentía en su niñez cuando huyendo de don Gonzalo se escondía "al fondo de la leñera" (52). Con otros discretos indicios — la muchacha se descompone en las misas, sufre de pesadillas, y prefiere estar a solas y a oscuras (77) — la novelista sugiere el peso de algún secreto que ha atormentado a Catalina desde niña, que bien pudiera ser el incesto. Reafirma esta lectura, la presencia de un duende que, según el chisme popular, vela "con puñales" el cuarto de la hija, impidiendo la entrada del padre (78), y el parecido entre madre e hija, que lleva a don Gonzalo a confundirlas (59).⁸

La carrera criminal de Catalina de los Ríos la resume el historiador de la siguiente manera:

Lanzada doña Catalina en la pendiente del mal por la atrocidad de un parricidio, no se detuvo delante de ningún abismo, ni el de la sangre, ni el de la lubricidad, ni el del asesinato consuetudinario, ni el del sacrificio. Hubiera parecido que todas las flaquezas humanas se hubiesen concentrado en el corazón y en el cuerpo de esa infeliz mujer aquellas que más irresistiblemente dominan la materia y el alma, la lujuria y la ira, porque su tálamo era público (85).

No nos dice el historiador que los cargos que enumera son los que el mito tradicional ha imputado a la Quintrala, como tampoco nos informa sobre la documentación que pudiera sostenerlos. En cuanto a lujuria o lubricidad, la novela presenta un solo episodio en que la joven Catalina enamorada, goza plenamente de una relación sexual. Dice ella al respecto: "A toda mujer crecí en esa época de Alvaro. Mi cuerpo se abrió al contento y rechacé los miedos... me volaron pájaros, me tronó el viento y se acalló la guerra" (55). En relación a los amores incestuosos que cita Vicuña, la ficción presenta un amistoso entendimiento entre Catalina y su primo Juan, aunque el "qué dirán" lo acusa de ser primero "cabrón de su prima" y después "dormilón en su cama" (137). Sobre Segundo, el medio hermano, la novela acentúa la atracción de ambos por el "lado indio," y el amor que los dos sienten por Agueda, la hermana mayor de Catalina. Aunque de paso, la joven recuerda "su pecado con Segundo" (100), el texto no da mayores detalles, y la figura del hombre que aparece y desaparece en sus campañas guerreras, queda envuelta en el misterio.⁹

Retomando la senda criminal de la Quintrala, Vicuña se sirve de la cita que dimos más arriba, como preámbulo para contar el asesinato que es meollo central en la estructura de la novela. Se trata de la muerte de un noble cuyo nombre desconoce el historiador, así como las causas para su muerte. La novela, en cambio, tiene a don Enrique Enríquez como personaje principal, y da claramente las razones para su asesinato. Este noble caballero de Malta, es en la obra de Valdivieso un don Juan fanfarrón, que alardea públicamente de que conquistará a Catalina. Pero más importante, él es el culpable de la muerte a traición que ha terminado con la vida de Segundo.

La novela no deja dudas de que Catalina, ayudada por su ama india Tatamai, mata a Enríquez, y por esto tal vez es el episodio que empieza y termina el libro, y el más prolijamente elaborado. Con diestro conocimiento del suspenso, Valdivieso coloca el crimen muy temprano en la obra, sin que el lector entienda muy bien el por qué o la relación entre los personajes hasta el final de la lectura total. Otras muertes están sugeridas. La de Rosario Ay, la esclava soplona es de fuerte probabilidad, al contrario de algunas menos aparentes.¹⁰

Tanto la historia como la novela registran el hecho de que Catalina fue absuelta del crimen, que la justicia hizo ahorcar a un negro esclavo que se declaró autor del asesinato. Ambas obras también atribuyen la absolución a la gran influencia que la familia de Catalina tenía en la corte de Lima.

El libro de Valdivieso finaliza su narración con el anuncio del matrimonio próximo de Catalina quien está consciente de que su riqueza le asegura un marido, a pesar de los rumores en su contra. La cuestión de los matrimonios arreglados es importante en los dos textos que comparamos. Ambos dan testimonios de las enormes dotes que debía aportar la mujer, poniendo de relieve que en el intercambio económico/social, el varón era el comprador, y la mujer el objeto de compra.¹¹

En la confesión novelesca Catalina termina reafirmando su obediencia a la iglesia, pero también a los imperativos de su veta matrilinear, claramente reñidos con esa obediencia. Vicuña por su lado, continúa rastreando la maldad de la Quintrala hasta su muerte, y su prejuiciosa actitud se revela una vez más en el pórtico que escribe para proseguir su relato:

Trocados con el hielo de los años los humores de la lascivia en el veneno acre del odio, la encomendera de la Ligua tenía por deleite el látigo y por entretenimiento la muerte. No padecía su alma propiamente el mal epidémico de la codicia, aneurisma moral de nuestro clima, y antes contrario, era dadivosa con los fuertes, y además, si hacía morir a sus manos a sus indios y a sus esclavos, no cuidaba perder su caudal vivo, a trueque de satisfacer el apetito dominante de su naturaleza de india: su crueldad (120).

La cita de Vicuña reafirma sus prejuicios raciales a la vez que evidencia el tono moralizante dirigido a sus contemporáneos. No obstante, el historiador nunca pierde de vista la estrecha relación que ha existido entre el dinero y el nombre en la formación de la llamada 'aristocracia' chilena. Sobre esto, tanto la historia como la novela muestran que el poder de la familia Lispeguer / De los Ríos, proviene de su condición de encomenderos, estrechamente atados a la corona, la iglesia y el ejército, los estamentos que sostienen el imperio español. No poco de la enorme extensión de tierras de esa familia proviene precisamente de la unión ilegal de la cacica india con el primer Blumen/Flores. A diferencia del historiador, sin embargo, la novelista se burla de las infulas aristocratizantes de algunos personajes, mientras que Vicuña hace cuidadosas genealogías de las familias más 'ilustres'.¹²

La fuerza de la ficción se muestra particularmente eficaz al representar la gran ingerencia de la iglesia en todos los asuntos de la vida del siglo. Es cierto que el historiador está consciente de la importancia de las elecciones de priores y abadesas, origen de intensas luchas políticas (36); que comenta cómo el "trato fraileesco era buscado en dicha y honra" (58); y que se escandaliza de las fabulosas sumas de dinero requerido para ser monja o fraile, o legado a la iglesia al morir. El texto novelesco, no obstante, hace sentir de viva manera los hechos que conforman la opresiva atmósfera resultante del fanatismo religioso.

Valdivieso utiliza la figura central de la Quintrala para representar cómo ese fanatismo religioso, poblado de diablos y de santos, presidía la vida y la muerte de los habitantes. Al hogar Lispeguer situado junto al convento de San Agustín y la presencia constante del Cristo de la Agonía, se agregan las frecuentes procesiones callejeras pobladas de ensangrentados flagelantes o de endiabladas figuras enmascaradas. La connivencia de los conventos con la sociedad adinerada, se entreve también en la representación de las damas alojadas en ellos con sus criadas, y la continuación de su vida social desde el encierro. La inhabilidad de Fray Cristóbal para ayudar espiritualmente a Catalina, se añade a la cara negativa de la iglesia dibujada en la novela.

La fama de bruja de la Quintrala, por otro lado, se elabora como parte integrante de la superstición general, tanto de españoles como de indios. Con la Tatamai, Catalina cree en “limpias” y bebedizos; con los españoles, en la existencia del diablo, de fantasmas y de milagros. La creencia colectiva en estas supersticiones, le permite a la autora introducir elementos mágicos en la producción de los sucesos, elementos que tanto Catalina como otros personajes reportan sin asomo de duda. Así por ejemplo, se dice que la cacica de Talagante mató de una mirada al fiscal que la acusaba (33); una dama de la sociedad ve y huele al diablo junto a la Quintrala (29), y ésta cree en muñecos que hechizan (81), y zahumerios para el amor (56).

Fuera de que la inclinación que Catalina siente desde niña por los indios es ya un quiebre rebelde de las reglas sociales (“Me acepté bárbara y blanca” 58), Valdivieso se sirve del factor indígena para reforzar su visión feminista. Así, la Tatamai explica que:

a Dios-Genechén, los cristianos le cortaron la mitad de su entero, su mitad hembra, y lo dejaron a tamaño hombre como ellos. De ahí la igualdad que nos quitaron, y en esa diferencia andan todas las mujeres,... hijos de mujeres son los hombres y de eso no pueden zafarse (41).

La visión feminista de Valdivieso le permite construir un ser en quien prima la rebeldía a ciertas reglas del juego social. Catalina piensa que el reino de Chile le promete “una poquedad de vida para la impaciencia de sus deseos” (104), deseos atizados por el conocimiento de los hechos de sus antepasados. En poetizada lengua la joven reflexiona:

Del abuelo Lispeguer me camina la ausencia en la sangre. Camina hasta mi piel, que yo no pude como él largarme de velas y mares por los límites cerrados que fijaban mis faldas (49).

Carente según ella del “hablar y hacer” (65), su deseo de tener una vida diferente se encierra en el “Llévame contigo” que profiere a Segundo, a punto de partir a la guerra (65).

El texto novelesco repite frecuente y de diversas maneras, la angustia de Catalina de sentirse “amarrada” a las prescripciones que dicta la sociedad, incluso la de impedir que ella atienda las faenas que requieren sus extensos campos (120). Por esta razón, el mote de brujas con que tildan a las dos Catalinas, se enlaza principalmente con sus rebeldías e infracciones sociales. Esta rebeldía lleva a la hija a aceptar desafiante que “era cría de bruja” (61), a la vez que prometerse a “a ser maestra” en el oficio puesto que si “todo es en contra, lo volveré grande para que suene” (86). No obstante, la actitud y conducta tomadas por la madre y la hija en la ficción, conllevan una gran dosis de dolor detrás de la apariencia de caprichosa voluntad. Por eso la última puede

afirmar que ellas "han sido víctimas" (117), y se llama a sí misma más "cría de lágrimas" que de brujas (61).

La visión que la hija tiene de los padecimientos por amor que sufrió su madre, la llevan a la voluntad de no dejarse vencer por "ansias del cuerpo," ni permitir que ningún hombre le dé a ella "llantos y lejanías" (61). Desde niña, Catalina había aprendido de la Tatamai que los "hombres pueden darse el lujo de sus ganas" y que la mujer "pagará por ellos" (61). Así, cuando Cupido le hace una trampa con Alvaro, la joven se "apura" en sanar, convencida de que "se la ganaría al quebranto" y que las "mujeres le agrandan al sentimiento lo que nos merman de otros lados."¹³

La lucha entablada en el espíritu de la joven por las encontradas fuerzas que la tratan de moldear, se descubre cuando busca ser "buena" y "asentir en que las mujeres (son) perversas, pero pasibles de enmienda" como predica su confesor (56). La convicción de la maldad originaria la siembra Fray Cristóbal con el aceptado mito de que fue la mujer la que escuchó al demonio, y comenzó el pecado (45-46). Sus luchas espirituales hacen a la joven una presa de temores y pesadillas, y es al Cristo de la Agonía a quien recurre para que 'asuste' al miedo y (la) libre "del callejón sin salida" (46).

Una consecuencia de la pugna entre la sumisión y la rebeldía es el intento del personaje de afirmar con insistencia su Yo, en frases que en otras circunstancias sonarían como desmedido egotismo: "Quiero ser mía" (17), "Yo y entera" (61), "Jamás me perderé de mí, antes matarme o matar" (62), por ejemplo. El contexto en que se integran estas frases, sin embargo, no deja lugar a dudas de que la lucha entre lo que ella desea o pudiera ser y la mujer que la sociedad quiere que sea, causan confusión y angustia. Catalina, contrario al lector, no comprende la relación que hay entre su furor al oír a su familia "disponer" de su vida (18) con aquello que su madre no supo decirle (17), y las ansias que tiene de "tirarse a un abismo" para librarse de amarras (17). La muchacha intuye que hay en ella otras Catalinas ("alguien andaba en mí y quería salir a una orilla muy lejos" 17), quizás más cercanas a lo que siente que es ella. Una de estas Catalinas bien puede ser la que está más marcada por la herencia india, que la azuzaría a rebelarse, como apuntan algunos indicios.¹⁴

X X X

En un estudio de Lotman dedicado a examinar el impacto del progreso técnico y científico sobre la cultura, el crítico se refiere a la caza de "brujas" que en los siglos 16 y 17 hacía víctimas principalmente a las mujeres extremadamente hermosas o muy feas. Según el semiólogo ruso, el común denominador de estas persecuciones habría sido "el miedo a los extremos, a las desviaciones desestabilizadoras de la norma" (793). No cabe duda de que la Quintrala legendaria rompe el molde social asignado a la mujer. Lo que no se puede

asegurar, sin embargo, es si la mujer histórica cabe, cuánto y cómo en la leyenda. Mercedes Valdivieso ha vuelto a dar vida al mito, prácticamente desaparecido desde que Petit publicara su novela en 1946. Siguiendo de cerca los pocos datos históricos confiables¹⁵, y utilizando nuevos criterios y técnicas, la novelista reconstruye una versión 'otra' del mito que, además de procurar el placer que da una obra bien escrita, tiene la virtud de poner en tela de juicio la 'verdad' histórica elaborada en torno a esa figura. Cuestionando los posibles motivos de su imputada criminalidad, la novela permite a la vez revisar con ojos diferentes el texto de Vicuña Mackenna, principal hacedor del mito. Producto natural de su época y clase, en sus parámetros ideológicos, la obra del historiador se ve marcada también por la "naturaleza ardiente, poética y soñadora" que le atribuyó Feliú Cruz (145), naturaleza que, irónicamente, se corresponde en lo de "ardiente" con uno de los rasgos que Vicuña ve en Catalina originando su criminalidad. La novela deconstruye la fácil respuesta de la génesis de esa criminalidad imaginando situaciones que sugieren la necesidad de ampliar el constructo cultural de la historia. Una lectura de los escasos documentos guiada por nuevas preguntas, contribuiría a una mejor comprensión del período colonial y de la Quintrala. La novela obliga a interrogar, entre otros puntos, sobre cuán influyente fue en la conducta 'desviada' de muchas mujeres, su posición subordinada, la ignorancia y superstición general, y la situación de inestabilidad y peligro que la guerra de Arauco imprimía en las conciencias. Mientras tanto, si hubiera que derivar una moraleja de la historia que contamos en estas páginas, repetiríamos el dictum de White que las encabeza: "la historia es una forma de ficción, como la novela una de representación histórica."

NOTAS

1 E. Bradford Burns en "Ideology in Nineteenth-Century Latin American Historiography" se refiere al peso que tiene la clase social en la formación de historiadores decimonónicos como Benjamín Vicuña Mackenna. Pertenecientes a la elite cercana al poder, estos historiadores buscarían ejemplificar con modelos de alta moral y patriotismo, pues están conscientes de que sus naciones están en formación (419). Sobra decir que esos modelos, casi sin excepción son hombres.

2 Vicuña Mackenna acentúa la prosapia de don Pedro Lispeguer, paje de Carlos Quinto, cuyo linaje podía rastrearse hasta los Duques de Sajonia (11). A don Bartolomé Blumen lo caracteriza como "hombre del estado llano" (15) y le atribuye rasgos de aventurero hábil para hacer fortuna (16). La novela no pone énfasis en lo alemán de la estirpe.

3 Por ejemplo, en el caso de Bartolomé Flores (ex Blumen), Vicuña afirma que la cacica de Talagante no fue "su legítima consorte" (18). La novelista aprovecha este dato y lo hace nacer de la voluntad de la india de permanecer 'libre'.

4 Hay que tener en cuenta que la guerra constante que hacían los indios en Chile, proscribió por un tiempo la venida en gran número de mujeres españolas, que fueron sustituidas por las indias. Más tarde, algunas españolas fueron cautivas de los indios, con lo que continuó el proceso de mestizaje.

5 Decimos ochenta años porque Vicuña Mackenna da 1552 como año de matrimonio entre Pedro de Valdivia y María de Encío (68). La carta del Obispo Salcedo en que se menciona el crimen es de 1634. En cuanto al *Hamlet*, ver la obra de Raven que citamos más adelante.

6 La hija sí menciona “el juicio que levantó don Alonso” pero no su causa, aunque el lector está ya alertado del hecho, por la carta de Ribera que encabeza la novela. En dicha carta, externa a la historia central de la confesión de la Quintrala, el caballero confiesa que no supo resistirse a los “encantos” de doña Catalina, y que el haberse descuidado lo llevó a “toparse con la muerte” (11).

7 En la novela de Valdivieso es evidente que la Quintrala ama profundamente a su madre quien ocupa gran parte de los recuerdos de su ‘confesión’. Las acciones subversivas y a veces un poco erráticas de doña Catalina madre pudieran verse como el ejemplo más importante en la formación de la hija. Magdalena Petit, por el contrario, hace desaparecer a la madre haciéndola morir al nacer la Quintrala. Petit otorga mayor espacio e importancia al padre, hombre bueno y cariñoso, débil a los caprichos de la hija. Valdivieso hace morir a la bisabuela — la cacica de Talagante — al nacer Catalina (49).

8 La confusión de don Gonzalo al dirigirse a su hija creyendo que es su esposa, aunque teñida de ambigüedad, apunta creemos al deseo incestuoso del padre. En cuanto al posible parricidio, la novela imagina un careo judicial en que las dos Catalinas deben contestar la acusación de asesinato de don Gonzalo. La madre cita el dictamen médico de muerte “por empacho en complicidad de corazón y vientre” (115), y ambas mujeres rehusan retirarse a un convento. Con perverso humor, la novelista se burla del susto de odores y frailes al ver el seno desnudo de la madre que en su pasión por defender a su favorito José del Viento, se ha desgarrado la ropa (116-7).

9 La breve y enigmática frase de Catalina “mi pecado con Segundo” (100), es la única afirmación de una posible relación incestuosa entre ellos. Sugerente del deseo incestual, sin embargo, es la emoción que siente la joven al volver a ver a Segundo, después de años, y su parecido con el padre común (88). La ambigüedad textual prohíbe hacer conclusiones categóricas sobre este punto, aunque en una de las secciones enmarcadas por el “Dicen” se sostiene que: “En el bastardo Catalina buscaba su propio castigo, la penitencia a eso prohibido o sacrílego que la atraía tanto.” (136)

10 Catalina se entera de las delaciones de Rosario Ay y decide que no puede perdonarla (100). Al hallarse el cadáver de la esclava, su muerte es imputada por ‘el qué dirán’ a las dos Catalinas (112). Otro soplón, el criado Diego Sacristán, pudo ser también víctima de la Quintrala y la Tatamai (19). Por otro lado, la desaparición de Alvaro queda en el misterio. Sobre este punto es importante añadir que las muertes violentas entre los civiles no eran acontecimientos aislados, como afirma en muchas páginas Vicuña Mackenna. Lo inconcebible era que las mujeres fueran las malhechoras. En la novela, Catalina y su hermana saben que “matar era atributo sólo de los hombres de la familia” permitiéndoles a ellas sólo lo que convenía a los deseos de los varones (82).

11 Vicuña dice respecto al matrimonio de Agueda, hermana de la Quintrala con un oidor de Lima: "Tuvo este enlace ultramarino la particularidad de que el encopetado novio dictó el pacto matrimonial,... con tal desenfado que no contento con exigir una dote enorme (cincuenta milpesos)... impuso como condición previa que el suegro no sólo había de hipotecar sus bienes en Chile, en Cuyo y el Perú, sino dar fianzas abonadas por aquella responsabilidad, todo con tanta llaneza y descoco que causaría asombro si no hubiese sido lo usual de aquella época" (76-77).

12 Gran parte del voluminoso apéndice del libro de Vicuña rastrea genealogía de poderosas familias ligadas a los Lispeguer. En la novela, se comenta irónicamente que el matrimonio de Agueda introdujo el tenedor en las casa (96), y más tarde los "muebles forasteros" y las libreas de la servidumbre (99).

13 La conciencia de Catalina del diferente trato que la sociedad otorga a hombres y mujeres, se expresa bien en la cólera que siente al saber que la joven Ansevina del Rocío se suicidó después que su padre "la dejó dislocada de cuerpo y zanjada de boca y narices" (78), mientras que su seductor — el tío de la Quintrala — se robaba a otra joven de un convento (79).

14 Por ejemplo, al recordar su "preferencia por los mapuches" la joven piensa que "En ellos se escondía mi bisabuela y se mostraba doña Agueda, me abrían a otra cosa que yo podía tener y era rebajado" (58). En la ocasión del ajusticiamiento del indio Anacleto por los españoles, Catalina se identifica con la ira de su medio hermano, reflexionando que en ella se afirmaba "un saber que llevaba sin poder mostrarlo" (72).

15 Valdivieso utiliza muchos datos históricos. Fuera de los nombres de la familia de la Quintrala, el de don Alonso de Ribera, el cura Cristobal de Vera, el Principe de Esquilache, de los corsarios Hawkins y Spilberg, entre otros, que figuran también en Vicuña Mackenna, sirven al lector como indicios cronológicos.

OBRAS CITADAS

Antelo, Raúl, "La reconstrucción de los hechos," *Nuevo Texto crítico*, año IV, (7), 1991, 35-42.

Burns, Bradford, E., "Ideology in Nineteenth-Century Latin American Historiography," *Hispanic American Historical Review*, 58 (3), 1978, 400-431.

Feliú Cruz, Guillermo, "Interpretación de Vicuña Mackenna: un historiador del siglo XIX," *Atenea* 94-95, julio/dic. 1949, 144-181.

Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, traducción de A.M. Sheridan, New York: Pantheon, 1972.

—, *The History of Sexuality*, volume I, trad de Robert Hurley, New York: Vintage Books, 1980.

Lotman, Jurij M., "Technological Progress as a Problem in the Study of Culture," *Poetics Today*, v. 12, No. 4, Winter 1991, 781-800.

Partner, Nancy, "Making Up Lost Time: Writing on the Writing of History," *Speculum* 61 (1), 1986, 90-117.

Petit, Magdalena, *La Quintrala*, Santiago (Chile), 1946.

Raven, Anton Adolph, *A Hamlet Bibliography and Reference Guide 1877-1935*, The University of Chicago Press, 1936, 112-113.

Valdivieso, Mercedes, *Maldita Yo entre las mujeres*, Santiago (Chile): Planeta Biblioteca del Sur, 1991.

Vicuña Mackenna, *Los Lispeguer y la Quintrala Doña Catalina de Los Ríos*, Santiago (Chile): Editorial Francisco de Aguirre, 1972 (tercera edición).

White, Hayden, *Tropics of Discourse Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, 1978.

LA HISTORIA RECODIFICADA EN EL DISCURSO DE GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA¹

Evelyn Picon Garfield

University of Illinois at Urbana-Champaign

Los monumentos culturales y las obras maestras que nos han sido legados, explica Jameson, tienden a perpetuar una sola voz, la del sistema hegemónico y dialógico. Esta voz no restaura ni reconstruye otra voz a la que se oponía en un principio, es decir la voz reprimida, reducida al silencio y marginalizada hasta tal punto que sus enunciados se esparcieron al viento o fueron reapropiados por la cultura hegemónica (85). En varias obras como *Sab, Egilona, Guatimozín, último emperador de Méjico* y «El cacique de Turmequé» Gómez de Avellaneda recoge de la historia aquellas voces del Otro y las reinscribe en el discurso hispánico. Este proceso de «Othering», según Spivak, se realiza al re-escribirse las historias canónicas de la cultura (en Ashcroft *et. al.* 97). Dos textualizaciones de Gómez de Avellaneda ejemplifican este proceso en el cual el destino del subalterno, político o religioso se vincula con el discurso femenino.

En el drama *Egilona* (escrito en 1844), el primero de estos textos, Gómez de Avellaneda inserta un subtexto en que se re-formula la leyenda de don Rodrigo y la historia de la invasión musulmana de la Península. En el segundo, la leyenda «El cacique de Turmequé» (1860), la autora realiza una «re-visión» de un episodio relatado en la crónica colonial del siglo diecisiete escrito por Juan Rodríguez Freire, *El carnero o conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*.² En el drama y la leyenda observamos la intertextualidad — al decir de Kristeva — de una escritura en que se re-lee unos textos anteriores con el resultado de que la autora absorbe éstos y los refunde a su manera. Ambas historias, la de Rodrigo y la de la colonia, se consagran como obras canónicas de la cultura e historia hispánicas. El canon, sin embargo, no es un cuerpo de textos *per se* sino una serie de prácticas para leer y por lo tanto, depende de la

realización de innumerables suposiciones, individuales y colectivas. En la subversión de lo canónico se involucran la conscientización y la articulación de estas prácticas e instituciones en un proceso elaborativo en el cual se reemplazan unos textos con otros, se reajusta entre ellos la jerarquía valorativa, y se reconstruyen, sobre todo, estos textos canónicos mediante prácticas alternativas para leerlos (Ashcroft *et. al.* 189).

En el drama *Egilona*, el contexto del reino moro de Sevilla en 715 permite que la autora se apropie de la figura histórica marginal Egilona, viuda del rey godó don Rodrigo, y que la focalice como eje de la balanza entre dos «amores», dos pueblos y dos religiones. Además le atrae a la dramaturga la conspiración de los moros contra su propio emir Abdalasis por creer ellos que éste traiciona a la religión musulmana casándose con la cristiana Egilona. Los dos personajes virtuosos, moro y cristiana, acaban por sacrificarse trágicamente, uno por otra, mediante un desenlace en que se plantea un subtexto de conflictos codificados. Se desatan estos conflictos cuando Abdalasis y luego Egilona descubren que el primer esposo de Egilona, Rodrigo, no está muerto sino que vive preso entre los otros godos vencidos por las huestes del emir. Por amor a Egilona, el magnánimo y tolerante vencedor de los cristianos lucha con la tentación de asesinar a Rodrigo; pero acaba por devolver al godó su esposa e incluso la defiende contra los conspiradores, quienes lo matan en el acto mientras dejan escapar ileso a Rodrigo.

Sostenemos que el conflicto que padece Egilona es de mayor importancia que el de Abdalasis y que su resolución inesperada subvierte el discurso hegemónico — patriótico y patriarcal — de la leyenda canónica sobre don Rodrigo.³ Aún antes de descubrir que Rodrigo vive, a Egilona le atormenta el hecho de que ama al vencedor de su pueblo. Después de enterarse de que vive su esposo cristiano, impide que Caleb lo asesine y luego que Rodrigo se ensañe con Abdalasis. Le agobia la pugna entre su deber de esposa fiel quien jura seguir a Rodrigo y su amor del emir, lo cual confiesa a su marido cristiano. En momentos de desesperanza, pide a Dios que la mate como castigo por su debilidad de sentirse atraída al moro. No obstante, acaba por esgrimir la espada que yace al lado del Corán en la mezquita, pisa el estandarte roto del Profeta y maldice a los conspiradores que asesinaron al emir. Luego rechaza explícitamente al esposo cristiano cuando proclama que espera realizar el enlace eterno en el cielo con el emir: «¡Abdalasis! ¡mi bien! la muerte vuelve/nuestra suerte a enlazar: del himeneo/tálamo augusto nos dará el sepulcro,/y en él será nuestro consorcio eterno» (*Obras...* 1914, II: 575). Finalmente después de pronosticar la victoria de los cristianos, se suicida cayéndose encima del cadáver de su esposo musulmán.

Se diferencia bastante la retextualización del encuentro entre moro y cristiana en *Egilona* con la del poema «Oriental» del amigo contemporáneo de Gómez de Avellaneda, José Zorrilla. En «Oriental» — retextualización a su vez de un romance canónico, «Abenámár» — la cristiana rechaza las riquezas del

moro: «¿Qué me valen tus riquezas / / si me quitas á mi padre / ... / Vuélveme, vuélveme, moro, / á mi padre y á mi patria». A diferencia del romance original, en el que el rey don Juan habla con la femenizada Granada, ofrece casarse con ella, y es rechazado a favor del esposo moro,⁴ en «Oriental» Zorrilla invierte los papeles cristiano / mora aunque sigue afirmando el centro político (patria) y el poder social (patriarcado).

En *Egilona*, en cambio, son subversivos tanto el discurso de la protagonista en que se expresa su atracción al musulmán y escoge morir por él, como el de Rodrigo cuyos sentimientos vengativos se desvanecen. Lejos de limpiar su deshonor con la sangre de los amantes como lo dicta el código social del discurso hegemónico, el rey godo defiende a Egilona aún sabiendo que ésta ama al emir. Por añadidura, los dos hombres acaban por respetarse cuando se somete Abdalasis a las normas de la economía propietaria sobre la mujer y concede a Rodrigo su derecho de esposo. Además el godo le agradece el haber protegido a sus compatriotas prendidos por los moros iracundos. Incluso, Rodrigo elogia la virtud de Abdalasis y su derecho de reinar sobre el pueblo cristiano: «La tuya [la mano] lo empuñó con tanta gloria / que es superior al mío tu derecho, / y católico, godo, destronado, / y rival tuyo en fin, no me avergüenzo / de confesar que tu virtud te hace / digno monarca del hispano pueblo». Tal vez de mayor importancia para el desarrollo del subtexto de la obra es otro parlamento de Rodrigo cuando confiesa a Abdalasis sus propios delitos: «con su imperio / se hundió Rodrigo para siempre... / ... / ni ceñirá mi frente la corona / que hice rodar en el impuro cieno! / De España heroica el ominoso yugo / forjaron mis delitos....» (*Obras...* 1914, II: 571-72).

Mediante las acciones y la conscientización de Rodrigo de sus propios vicios, la dramaturga revisa la historia que en general neutraliza la culpabilidad del rey Rodrigo en la invasión y el dominio musulmanes de la Península durante siete siglos. En cambio, la óptica histórica y oficial focaliza la traición de don Julián, gobernador de Ceuta, quien ayudó a Muza, el gobernador musulmán a enviar tropas para ocupar el “monte de Tarik” (Gibraltar), como se cuenta en el romance «En Ceuta está don Julián».⁵

En esta selección de versos como en la historia misma, se atribuye la victoria de la invasión musulmana a la complicidad de nobles como Sisberto y Oppa (don Orpas), quienes se rebelaron contra el rey don Rodrigo. Sin embargo, en el discurso hegemónico se culpa principalmente a don Julián, gobernador periférico, sin reconocer la importancia del hecho de que éste se vengara del ultraje de su hija Florinda (la Cava), engañada y deshonorada por don Rodrigo, gobernador de la Bética. En el drama *Egilona*, el que tiene lugar en Sevilla cuatro años después de la invasión musulmana, Gómez de Avellaneda resucita a un don Rodrigo desaparecido en el combate, y le reviste de penitente quien reconoce no solamente la grandeza de su rival musulmán sino también su propia mezquindad y culpabilidad por la invasión. Mediante esta re-visión del romance canónico y la perspectiva de-centrada, la dramaturga restaura el poder

al subalterno musulmán y lo desplaza hacia el subalterno femenino. Gómez de Avellaneda desmitifica la leyenda patriótica y por lo tanto la hegemonía del discurso del centro, tanto histórico como literario.

La violación de Florinda es un acto reprimido y disminuido por la historia oficial sobre el rey Rodrigo, en parte porque, como dice Foucault, la ciencia del sujeto tiene que ver con la sexualidad y por consiguiente se representan las tácticas del poder en el discurso sobre la sexualidad (II. 69). Es decir, el hombre público e histórico como el rey Rodrigo se constituye sujeto, mientras que Florinda no es más que mujer, o sea, objeto poseído en la economía de la sexualidad del período. El placer se ha conceptualizado siempre según una jerarquía de dominador/dominado, de penetrador/penetrada, de superior/subalterno, explica Foucault cuando pregunta ¿cómo llega a ser el objeto del placer, el sujeto del placer? (II. 215 y 225). En *Egilona*, Gómez de Avellaneda le contesta con una protagonista quien se metamorfosea del objeto del placer de dos hombres en el sujeto de placer quien opta por suicidarse para gozar del amor eterno con el amante musulmán. Es curioso notar que aún a una distancia de más de un siglo, los críticos no han podido captar el mensaje palimpsestico en que se re-escribe una historia nacional. Tal vez sea una ceguera debida a que la protagonista es una mujer, desvalorizada por lo general por el discurso hegemónico político. Por ejemplo, en 1930 Cotarelo y Mori descalifica la importancia de *Egilona*, cuya caracterización es fundamental para un entendimiento del subtexto revolucionario. «[P]ara que el desenlace sea trágico y se cumpla la sentencia del Califa, — dice Cotarelo y Mori — no reparó la autora en la enorme inconsecuencia de que *Egilona*, en lugar de seguir a su marido, como había ofrecido, como era su deber y como le había ordenado el Emir, se quede para ver morir a éste y matarse a su vez» (150).

A nuestro juicio, muchos críticos han pasado por alto el contradiscurso sexual/textual sobre la política de la mujer en la cultura patriarcal hispánica. En 1898, Aramburo y Machado, por ejemplo, atribuye al estado político de la época y a su condición colonial la escasa resonancia patriótica de la obra de Gómez de Avellaneda (46-47), mientras que en 1954, Martínez Bello sostiene que la «falta de relieve político [de su escritura] hubiera pasado como cosa normal y hasta propia de su sexo, según las concepciones usuales de la época» (16). No sabía la mayoría de los críticos descodificar una literatura en clave producida por una escritora de una época en que el talento literario en manos de una mujer la convertía en monstruo de la naturaleza de quien, además, no se esperaba ninguna ideología política. Desgraciadamente, los prejuicios de la crítica del siglo diecinueve perviven en el siglo veinte, pues se reafirma la pasividad creativa de la mujer al designar «varonil» cualquier discurso trascendental. «No puede negarse el carácter esencialmente varonil y potente de toda [su obra]» afirma Cotarelo y Mori (78); mientras que Gastón Baquero sostiene la otra cara de la moneda, o sea que la fuerza activa del teatro «es — digámoslo de una vez — fuerza esencialmente masculina. La mujer recibe la creación. El hombre da

la creación» (en Bravo-Villasante *et. al.* 49). En este enunciado, nótese la semejanza entre el concepto patriarcal de la creación estética y el dogma patriarcal y religioso, apoyado éste desde la Edad Media por una espuria teoría biológica sobre la procreación. Fue Santo Tomás de Aquino quien sentenció que «[el] padre debe ser más amado que la madre, atendido que él es el principio activo de la generación, mientras que la madre solamente es un principio pasivo» (en Guerra-Cunningham, *Mujer...* 13).

Estos conceptos tergiversados aplicados a la persona y la obra de Gómez de Avellaneda influyen en la valorización del compromiso político de su escritura. Los críticos guiados por el discurso patriarcal sólo definen la política en su relación con el gobierno de un país, terreno exclusivo del hombre, amén de las familias reales. Por extensión, sin embargo, la política implica otros sistemas de poder y subordinación mediatizados por los valores y las normas establecidos por el hombre atento a sus propias necesidades (Millett 32). Se modulan los registros del discurso literario según esa ideología patriarcal omnímoda que decreta la superioridad de un grupo por encima de otro por el mero hecho de nacerse varón. Como vamos comprobando, la obra de Gómez de Avellaneda refleja esa jerarquía dominante y la subvierte.

Las escritoras decimonónicas se adaptan a los «géneros literarios patriarcales», que relatan las hazañas de los hombres: por ejemplo, la épica, la crónica, y la novela histórica. Mediante el disfraz de estas formas literarias de la tradición occidental, a veces las escritoras logran producir un texto secreto, o mejor dicho un subtexto, como vemos en el caso de Gómez de Avellaneda quien de-construye y re-construye el romance peninsular del rey don Rodrigo en *Egilona* y un episodio de la crónica americana *El carnero* en su leyenda «El cacique de Turmequé.» En ésta expone los abusos de la magistratura española en el reino de la Nueva Granada (1579), se compadece de la suerte del mestizo don Diego de Torres, y manipula la imagen de la mujer colonial, rígidamente estereotipada por el discurso del centro. Esta subversión de los sistemas dominantes del coloniaje político, social e histórico constituye un compromiso de parte de la autora, el que pensamos desentrañar para el mejor entendimiento de las estructuras de poder que rigen la política sexual.

Escrito en 1860 y publicado en 1871, «El cacique de Turmequé» re-textualiza la crónica de Juan Rodríguez Freire, *El carnero o conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, compuesta entre 1636-38 y publicada por primera vez en Bogotá en 1859.⁶ En la crónica, Gómez de Avellaneda encuentra no sólo la «política masculina» del gobierno virreinal sino también la «política sexual» de los pormenores familiares y privados de los oficiales coloniales distinguidos. *El carnero* da la oportunidad al cronista y a la autora de mostrar cómo se interrelacionan tres instituciones patriarcales: la familia, la sociedad y el estado. En general, las crónicas e historias tratan sucesos que sólo indirectamente afectan la vida de la mujer, retirada ella tradicionalmente de las actividades bélicas y políticas. La escritora inglesa

decimonónica, Jane Austen, comenta sobre esta situación en su novela *Northanger Abbey* (1818) cuando su personaje Catherine exclama que la historia «sólo le molesta o la cansa, pues las disputas entre Papas y reyes, con guerras o pestilencias en toda página, todos los hombres tan inútiles y casi sin mujeres, es muy pesada» (en Gilbert y Gubar 131).⁷ En el diecinueve tanto en España como en Inglaterra, la ficción de escritoras versa sobre el matrimonio, el amor y los celos puesto que el matrimonio es la única forma de auto-definición accesible a las jóvenes (Gilbert y Gubar 126-127). Tratar las normas de conducta que rigen este ámbito circunscrito de acción da a las autoras la oportunidad de exponer los prejuicios de su época.

En la crónica de Rodríguez Freire donde abundan recursos ficcionalizantes propios de la narrativa, Gómez de Avellaneda encuentra el ambiente privado de los colonos y, además dos personajes subalternos ausentes de la mayoría de las crónicas: el mestizo de alto rango y la mujer. El cronista insiste en que pinta los hechos históricos: «... y si es verdad que pintores y poetas tienen igual potestad, con ellos se han de entender los cronistas, aunque es diferente, porque aquéllos pueden fingir, pero a éstos corre obligación de decir verdad, so pena del daño de la conciencia» (171). Gómez de Avellaneda afirma también su «deber... de no alterar la exactitud de los hechos» (275) contados en la crónica, pero a diferencia del cronista la autora no presume que la perspectiva del historiador sea siempre objetiva y declara explícitamente que la «crónica refiere — sin salir garante de que sean ciertos todos los pormenores del suceso...» (276). La cubana reconoce que la historia no es más que otra ficcionalización de la realidad. Hoy día, se reconoce lo mismo, es decir que la historia a menudo carece de la objetividad que los historiadores le adjudican.⁸

De la crónica de Rodríguez Freire, Gómez de Avellaneda amplía los episodios novelescos y amorosos y adopta los personajes y sucesos principales a los cuales añade la figura ficticia de la negra esclava de Estrella. También altera ciertos hechos significantes de los cuatro capítulos de la crónica y ofrece comentarios inexistentes en el texto original. Una comparación entre el discurso de la crónica y el de la leyenda de Gómez de Avellaneda muestra cómo los escasos estudios sobre «El cacique de Turmequé» han pasado por alto su contramensaje en el que se subvierte la misoginia de *El carnero*, crónica canónica, según Anderson Imbert, de la literatura histórica y costumbrista del siglo diecinueve (88)⁹. Por ejemplo, María Salgado hace una breve síntesis de la intriga en que describe más la crónica de Freire que la leyenda de Gómez de Avellaneda, afirmando la ideología misógina del cronista sobre la historia de una adúltera «que juega con los sentimientos de varios amantes, causando su muerte y la ruina de los que la rodean» (343-44). Y Gastón Baquero considera que lo principal de la leyenda es el problema entre españoles e indios en Nueva Granada (en Bravo-Villasante *et. al.* 63). Esperamos mostrar que tanto Rodríguez Freire como Gómez de Avellaneda cuentan «toda la Verdad pero al soslayo» como diría Emily Dickinson o sea, según su propia perspectiva

política/sexual (1129).

En la crónica y en la leyenda, se critican la corrupción y los excesos de la sociedad bogotana del siglo diecisiete con la aparente diferencia de que el cronista tiende a apoyar a los gobernadores españoles de la colonia — el presidente Lope de Armendariz de la Real Audiencia y el fiscal Alonso de Orozco — mientras que Gómez de Avellaneda alaba al visitador Juan Bautista Monzón, enviado por el rey Felipe II a poner fin al escándalo del virreinato. El cacique de Turmequé, don Diego de Torres, y el ex-alguacil de Armendariz, Juan Roldán, se asocian con el visitador Monzón. Rodríguez Freire critica a los individuos mientras que Gómez de Avellaneda censura las instituciones. Por ejemplo, el cronista cuenta en detalle y sin comentario el tormento de Roldán como una venganza personal de Orozco contra Monzón, mientras que Gómez de Avellaneda realiza una crítica mordaz del papel fanático de la Inquisición, la que se explicita primero en su novela histórica *Guatimozín, último emperador de Méjico*. Aborrece la institucionalización de la tortura y el fanatismo religioso de la colonia, como explica la narradora de «El cacique de Turmequé»:

De todas las barbaries de aquel tiempo que la civilización ha ido poco á poco desterrando, ninguna nos ha parecido nunca tan brutal y repugnante como la llamada *cuestión del tormento*... [que] no se presta á ningun género de disculpa, porque no obedece á ninguna razón de conveniencia social. Ese refinamiento de la crueldad... es la más absurda de las demencias, la más inútil de las ferocidades. Se hace, por tanto, inverosímil que semejante inspiración del infierno haya podido dominar los primeros fervorosos siglos del cristianismo; haya osado querer amalgamarse con el espíritu sublime del Evangelio (264).

En este comentario, a una distancia de dos siglos de los acontecimientos, y con entera conciencia de la actualización del tema, Gómez de Avellaneda rompe con el silencio de los cronistas coloniales. La novela histórica decimonónica, en general, explicita la denuncia de la Inquisición y de la inhumanidad del fanatismo en las colonias.¹⁰

A diferencia de estas ficciones históricas, sin embargo, la autora se cuida de codificar su mensaje subversivo sobre la misoginia del cronista Rodríguez Freire, según el cual todos los disgustos del reino «y el ir y venir de visitantes y jueces» se deben a la mujer hermosa y los celos y amores de que es causa. El cronista utiliza la casa — símbolo del recinto femenino encerrado — como metáfora de la voluntad femenina sin razón, y la causa anárquica y destructiva de la degradación de la sociedad. Comentarios misóginos como los siguientes abundan a través de toda la crónica: «grandes males han causado en el mundo mujeres hermosas» (204); [las mujeres son] «malas sabandijas, de casta de víboras» (205); y «Peligrosa cosa es tener la mujer hermosa, y muy enfadada tenella fea; pero bienaventuradas las feas, que no he leído que por ellas se hayan perdido reinos ni ciudades, ni sucedido desgracias... » (243). Rara vez equilibra

el cronista su censura repartiéndola igualmente entre hombres y mujeres,¹¹ pues la mayoría de su invectiva se descarga contra «la hermosura causadora de las revueltas», comparando a la mujer con formas monstruosas — «vřboras» — o símbolos bíblicos del pecado: «Y sin ir más lejos, mirando la primera, que sin duda fue la más linda... ¡Qué de ellas podía yo ahora ensartar tras Eva!» (204) Su discurso reitera los de Fray Luis de León y Juan Vives.

El hombre a través de los siglos ha perpetuado el doble criterio mediante el cual se juzga la honra del hombre por sus hazañas y la de la mujer por su casta inactividad. Cuando la mujer no se conforma con el concepto que tiene el hombre de su virtud, éste la ve como una monstruosidad de la naturaleza. Como dice Rodríguez Freire sobre la protagonista de estos capítulos: «y yo digo que Dios me libre de mujeres que se olvidan de la honra y no miran al ' ¡qué dirán!', porque perdida la vergüenza se perdió todo» (204). Simone de Beauvoir sugiere que el hombre ha creado este monstruo femenino para representar la ambivalencia masculina ante su incapacidad de controlar su propia sexualidad (138). De acuerdo con este concepto, notamos que Rodríguez Freire nombra a varias mujeres que han causado la muerte de hombres ilustres, señalando entre ellas a Florinda, hija de don Julián. Al aceptar y reiterar el discurso oficial sobre la invasión musulmana, el cronista pasa por alto el hecho de que la seducción de la Cava por el rey don Rodrigo, en parte, causó la venganza del padre don Julián, la invasión de los moros y la muerte del rey (206). De ese modo el hombre que escribe sigue proyectando la sombra de su propio deseo sobre el cuerpo de la mujer, responsabilizando la sexualidad femenina por la lujuria masculina. La mentalidad patriarcal no concibe que la causa de la muerte de don Rodrigo haya resultado de la seducción de la mujer por el hombre, pues la mujer puede ostentar su sexualidad sólo cuando se le atribuye el papel de seductora que en ella, aunque no en él, es pecaminoso.¹² Cuando alguien «quiere exaltar la sexualidad, — nos explica Millet — celebra el falo fértil; [pero] cuando quiere denigrarla, señala a Pandora» (51).

En los pocos capítulos de *El Carnero* correspondientes a «El cacique de Turmequé», la mujer es culpable de todo: por ejemplo una hija se casa «no muy a gusto de sus padres» y causa la muerte de su padre; y la infidelidad y celos de la bella Estrella desatan el caos socio-político. Gómez de Avellaneda traduce de otra manera el «ruido del escándalo» en el Reino de Nueva Granada, país convertido «por bastardas pasiones en teatro de inmorales y sangrientos dramas» (230). A diferencia del cronista, la óptica de la autora focaliza la corrupción y las intrigas bajo la presidencia de Armendariz, representante español de la metrópoli.

En «El cacique de Turmequé» mucho más que en la crónica original, se exploran los motivos relacionados con el poder de los personajes involucrados en la doble intriga amorosa y política: el adúltero fiscal Orozco y su esposa; la adúltera Estrella y su esposo, el capitán; y don Diego de Torres el cacique de Turmequé, hijo de un conquistador y una princesa indígena. A pesar del título

de la obra, el protagonista no es el cacique de Turmequé sino Estrella. No obstante, la figura del mestizo, perseguido subalterno, es fundamental al contramensaje de Gómez de Avellaneda. En la crónica, el adinerado cacique goza de muchas amistades entre ellas la del visitador Monzón. Su enemigo tenaz es el fiscal Orozco, seductor de Estrella. Este urde un plan para que el cacique y el capitán, sus dos rivales por el amor de Estrella, se destruyan y en el proceso derriben a Monzón: «Dio principio el fiscal a sus intentos dando orden de que sonase una voz de un grande alzamiento, tomando por cabeza de él don Diego de Torres, Cacique de Turmequé» (206). De ese modo el representante colonial del gobierno español se vale del mestizo para chivo expiatorio de una espuria sublevación indígena. El fiscal Orozco fabrica una carta subversiva fingiendo que sea escrita por el mismo cacique a su amigo Monzón, en la que aquél le ofrece su ayuda y se refiere a una posible conspiración contra las autoridades: «cuando sea menester gente para lo dicho, de hojas de árboles sabré yo hacer hombres» (207). El cronista se explaya contando cómo traiciona el fiscal Orozco al cacique y cómo «[e]staba esta ciudad muy disgustosa, porque los buenos bien conocían el engaño y falsedad...» de la supuesta conspiración (207). No obstante la opinión popular, predominan los corruptos, el cacique inocente es apresado, y luego se escapa con la ayuda del padre Pedro Roldán. Se esconde entre los indios, y finalmente se huye a España «en seguimiento de sus negocios, a donde se casó, y murió allá. Dijeron le había dado Philipe II (sic), nuestro rey y señor, cuatro reales cada día para su plato, porque picaba los caballos de la caballeriza real, y como era tan gran jinete se entretenía entre señores, con que pasó su vida hasta acabarla» (227).

En la leyenda, Gómez de Avellaneda re-textualiza estos episodios de la crónica sobre el subalterno mestizo injustamente perseguido por las autoridades coloniales. A la información sobre el hijo del conquistador don Juan de Torres y una princesa, hija del soberano de Tunja, añade la autora otro calificativo específicamente racial que no figura en la crónica original: el cacique era «el bello ideal de los mestizos», de «la singular belleza producida comunmente por el cruzamiento de razas» (235). Este elogio de la miscegenación no formaba parte del «siboneyismo cubano», ni del tema eurocéntrico del «buen salvaje». El contradiscurso de Gómez de Avellaneda que ensalza al mestizo don Diego de Torre en esta leyenda tardía (1860), y al mulato Sab en una novela temprana por sus atributos ideales — físicos, intelectuales y morales —, productos de la miscegenación (*Sab*, 1841), desconstruye el temor eurocéntrico frente al mestizaje. Este temor influyó en el discurso sobre la sexualidad de la época en el que el matrimonio interracial se comparaba a la esterilidad de la prostitución, pues aún si se produjera prole de tales enlaces, sería enclenque y condenada (Gilman 237).

Avellaneda se sirve también de la información sobre el rumor espurio de la sublevación indígena encabezada por el cacique; pero a diferencia de la

crónica, atribuye la carta al mismo cacique, haciendo de él una figura activamente subversiva, quien por añadidura censura el gobierno colonial: «... estoy prevenido, y — si fuese menester gente — de las hojas de los árboles sabremos hacer hombres; *antes que sucumbir á los sátrapas opresores de este infortunado país*» (249).¹³ En la versión de Gómez de Avellaneda como en la crónica, también escapa don Diego a España, pero es perseguido por el viudo de Estrella con el fin de vengar la deshonra de la alianza del cacique con ella. En la leyenda, se sugiere que Estrella fue envenenada por el celoso consorte. Pero al ver al mestizo, a quien nunca devolvieron los bienes confiscados, se desvanece el discurso del honor y el capitán compasivo piensa que «no le toca al hombre tomar venganza del hombre: hay invisible mano justiciera, que ningún delito deja impune jamas. Sólo ella sabe dónde, y cuándo, y cómo, debe descargar su azote. ¿Qué pena podría imponérsele, mayor que la que sufre, al joven príncipe indiano, reducido á adiestrar los caballos del rey por el salario de una peseta al día?...» (281). Otra vez, Gómez de Avellaneda desconstruye los códigos patriarcales que requieren vengar con sangre la deshonra como lo hacía entre el rey Rodrigo y el emir Abdalasis en el drama *Egilona*.

Como ya dijimos anteriormente, no es difícil asegurar la centralidad de Estrella en el discurso de la autora pues le inventa un nombre que sugiere la luz o el norte en la oscuridad, y un apodo, *la incomparable*, que se reitera como leitmotif a través de la breve narrativa: «Llamábase Estrella, y jamás se le designaba en el pueblo sin anteponer la calificación de *incomparable*. La incomparable Estrella, la incomparable capitana, eran las dos maneras de nombrarla; porque á la verdad nada podia encontrarse tan admirablemente bello como el cuerpo de aquella jóven dama» (232). De ese modo, Gómez de Avellaneda perfila el aspecto físico de la mujer, el cuerpo que la condena y a la vez la valoriza en el discurso hegemónico sobre la sexualidad femenina. Por lo tanto parece que la leyenda se inscribe en la ideología dominante sobre el sexo femenino de pensadores como Rousseau en su *Emile*. De hecho, Avellaneda no niega la sensualidad de Estrella pero tampoco la define sólo por ella como es el caso de la crónica. Además, con cautela la autora rechaza la noción concomitante de que esa sensualidad se debe a una naturaleza innata. A través de su discurso resuena la respuesta de Mary Wollstonecraft a Rousseau, pues parecida a la inglesa en *A Vindication of the Rights of Woman*, Gómez de Avellaneda atribuye la sensualidad de la mujer a la cultura y la educación: «Estrella, en nuestro concepto, no era una persona positivamente mala, sino que tenía — como otras muchas mujeres — la desgracia de haberse quedado incompleta, acaso por falta de acertada educación» (233). Su detallada descripción de la personalidad de Estrella sigue las pautas de otras mujeres inconstantes inventadas por Gómez de Avellaneda: «Del mismo modo se sucedían en su mente los pensamientos más contradictorios, sin que su juicio — siempre ofuscado por las impresiones del momento — alcanzase á descubrir con certeza dónde estaba la verdad y dónde estaba el error» (233). Esta inconstancia frecuentemente

despierta en Estrella reacciones «de una naturaleza á la vez débil y extremadamente fogosa» (233). Compárense estas representaciones de Estrella con la de la *Autobiografía* de Gómez de Avellaneda en que la autora se caracteriza a sí misma con una pregunta retórica: «¿Dónde existe el hombre que pueda llenar los votos de esta sensibilidad tan fogosa como delicada?» (133). Tanto en su ficción como en su *Autobiografía* y *Cartas*, abunda la mención del tedio de la mujer sin otra vocación que el amor: «se aburría grandemente *la incomparable capitana*, porque su novelesca imaginación no hallaba el idilio — que había soñado — en la historia real del matrimonio; y una serie de falsos raciocinios la había casi convencido de que debía ser desgraciada, como víctima de un engaño del que era responsable su cónyuge» (233). Bien conocidas son las ideas de la autora sobre el matrimonio. Según lo explica a Juan Valera en una carta de 1846, el matrimonio es «un yugo muy honroso pero muy pesado» que «como el gobierno monárquico, es un mal necesario, un unico posible, un abuso indispensable del cual se puede hacer una gran cosa buena o mala» (Cotarelo y Mori 434-435). Fíjese, además, en la relación metafórico-ideológica que la autora establece entre el poder hegemónico, político y patriótico — gobierno monárquico — y el poder hegemónico, político y sexual del matrimonio.

Su defensa de la mujer inconstante y su ambivalencia ante la institución del matrimonio forman parte de un ideario constante de su obra. Gómez de Avellaneda sostiene que el cambio es tan necesario a la mujer como al hombre pues es innato a la naturaleza misma, y por consiguiente «narrativiza» este concepto tempranamente en su primer drama *Leoncia* (1840) y en su segunda novela *Dos mugeres* (1842). Los personajes femeninos y masculinos, como Estrella de la leyenda americana y Gaspar del drama *Leoncia*, suscriben las siguientes ideas expresadas en *Dos mugeres*¹⁴:

Nada es más común que oír en boca de la persona desamada la terrible interpelación: *¿qué se han hecho tus juramentos?* ¿Porque antes no se preguntaba á la naturaleza: — *¿qué se han hecho las hojas y las flores de qué vestían los árboles, cuando el viento invernal las arrebata?* ¿qué se hace en fin la vida del hombre cuando deja de animar su cuerpo? Ella, la naturaleza respondería — todo cambia, todo pasa! Esta es mi ley: le ley inmutable; la ley eterna! (III. 147-48)¹⁵.

La autora toma muchas medidas para explicar esa inconstancia, llamando a Estrella «la bella inconstante» (240) y «la voltaria beldad» (242), a quien ni «se la ocurriera acusarse... de locura e inconstancia» (234). Este discurso nos hace recordar un poema temprano de la autora, «El porqué de la inconstancia» (1843) que aparece en la segunda edición de sus *Poesías* (1850). En él, Gómez de Avellaneda deja constancia de su filosofía sobre el deseo, la esperanza y la inconstancia eternos, una ideología trascendental de su obra. En el poema se mantiene que la mujer como el hombre, experimenta el deseo, el amor, y la desilusión, y que la seducción del corazón y el desengaño de la ilusión

contribuyen a la inconstancia.¹⁶ El deseo es perenne, según Gómez de Avellaneda, pues es éste indicio de los bienes divinos que nos sirven de eterno ímán.

En «El cacique de Turmequé», la inconstante Estrella se extasía con la lectura de los libros de caballería, una actividad que Gómez de Avellaneda no critica como lo hacen los preceptistas de los libros de conducta femenina. En cambio, la autora sugiere que *la incomparable* capitana idealiza a su amante como si fuera el soñador cervantino transformando a Aldonza en Dulcinea. Para don Quijote, Dulcinea sirve de musa a quien dedica sus hazañas cuando se aventura a enderezar tuertos; mientras que la fantasía de una mujer como Estrella, alejada de la política del mundo, no puede realizarse más allá del ámbito que le es permitido: el amor y el deseo, es decir su rol sexual. La aparente ecuanimidad con que juzga la autora a Estrella se debe, en parte, a una búsqueda de su propia auto-definición en una sociedad que todavía consideraba inconstante a la mujer imaginativa y activa, inconstante en cuanto a la subversión de su papel tradicional femenino. Revisar ese papel, destacando la inconstancia sin del todo condenarla, es un acto de sobrevivencia para la escritora — nos explica la poeta contemporánea Adrienne Rich — un impulso de libertarse de los confines sociales y literarios vía una re-definición del arte, de la sociedad y de sí misma (Gilbert y Gubar 49 y xii).

Fiel al discurso hegemónico sobre la sexualidad que atribuye a la mujer la responsabilidad del vicio del hombre, Rodríguez Freire nunca echa la culpa de los enredos adúlteros al fiscal sino exclusivamente a la capitana. Tampoco simpatiza con la abandonada esposa del fiscal. Gómez de Avellaneda, en cambio, no nos deja olvidar la pena y el sacrificio de la ultrajada fiscal cuando ésta ruega a Monzón que le ayude a reprochar a su marido descarriado. Pero tanto en la leyenda como en la crónica, el visitador Monzón amonesta a la amante Estrella, aunque no al amante Orozco, sucumbiendo los dos — cronista y autora — a las normas éticas y religiosas de un discurso en que la única culpable de los pecados de la carne es la mujer. «Excepto recientemente — comenta Kate Millett — o en casos excepcionales, en general no se reconocía el adulterio del hombre salvo como una ofensa de un hombre contra la propiedad de otro» (43). Como explican Greene y Kahn, la escritora aun cuando es subversiva, muchas veces se deja inscribir dentro de la ideología dominante de su época (20-21).

Sin embargo, se transparenta la ambivalencia de Gómez de Avellaneda en el asunto, cuando hace esfuerzos para que el fiscal comparta la culpabilidad por su papel de seductor impedernido: «acaso [Estrella] se rindió sin grandes remordimientos á las amorosas persecuciones del ardiente fiscal» (234). Además, a diferencia de la defensa que hace de la inconstancia de Estrella, la autora parece gozar del sufrimiento que padece el fiscal adúltero cuando éste ve a Estrella junto a su nuevo amante, el cacique de Turmequé: «Comenzó entonces la expiación providencial, debida justamente á tantas humillaciones y angustias

como *aquel mal marido habia hecho sufrir á su despreciada consorte*» (239).¹⁷ Este contradiscurso en que se desplaza la culpabilidad adúltera para que la comparta el hombre con la mujer, y en que se sugiere que una mujer venga el ultraje de otra, es totalmente ajeno a la crónica de Rodríguez Freire. También lo es la explicación que se ofrece en la leyenda de que la verdadera causa de las intrigas políticas no es la mujer, como nos asegura el cronista, sino el fiscal pues con la ausencia de Orozco de la ciudad, se calmó la agitación política, «patentizándose más quién era el principal excitador... de las pasiones populares» (246).

NOTAS

1 Este ensayo forma parte del libro de Picon Garfield, *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Amsterdam/Atlanta: Atlanta: Editions Rodopi, 1993.

2 En diferentes manuscritos de la crónica, aparece el apellido Freyle y Fresle. De éste último toma Avellaneda sus referencias a Tresle.

3 Aunque en novelas históricas, como *Cristianos y moriscos. Novela lastimosa* (1837) de Serafín Estébanez Calderón, se explora el mundo morisco y, como advierte Zavala, lo defiende contra la conquista castellana con el pretexto de comentar al soslayo sobre las guerras carlistas (*Ideología...* 51), en las novelas históricas no hay una alteración genérica de ninguna leyenda nacional como en *Egilona*.

4 «'Si tú quisieras, Granada, / contigo me casaría;' / ... / 'Casada soy, rey don Juan, / casada soy, que no viuda; / el moro que a mi me tiene / muy grande bien me quería'».

5 En Ceuta está don Julián
en Ceu a la bien nombrada:
Para las partes de allende
quiere enviar su embajada:

.....
Embajada es de dolor,
dolor para toda España:
las cartas van al rey moro
en las cuales le juraba
que si le daba aparejo
le dará por suya España.

Madre España ¡ay de ti!

.....
por un perverso traidor
toda eres abrasada,
todas tus ricas ciudades
con su gente tan galana

los domeñan hoy los moros
por nuestra culpa malvada,
.....
.....

¡Oh dolor sobre manera!
¡Oh cosa nunca cuidada!
que por sola una doncella
la cual Cava se llamaba
causen estos dos traidores
que España sea domeñada,
y perdido el rey señor
sin nunca dél saber nada.

(De un romance anónimo, *Cancionero de romances*, XVI)

6 El siguiente estudio de «El cacique de Turmequé», en parte, apareció publicado bajo el título de «Sexo/texto: la política de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Casa de las Américas*.

7 La traducción es nuestra.

8 Por ejemplo, Oscar Gerardo Ramos cuestiona la veracidad de las crónicas coloniales hispánicas al calificarlas de *historietas* por su propósito aleccionador y moralizante (2178-85). Terry Eagleton explica que todo discurso obedece a ciertas relaciones sociales que pertenecen a su turno a sistemas más profundamente políticos, ideológicos y económicos (210). Y Simone de Beauvoir afirma que la representación del mundo, así como el mundo mismo es obra del hombre quien lo describe desde su propia perspectiva, la que confunde con la verdad absoluta (133).

9 La literatura misógina es vasta. Véase, por ejemplo, Katherine M. Rogers, *The Troublesome Helpmate, A History of Misogyny in Literature*. Seattle: University of Washington Press, 1966.

10 Véanse, por ejemplo, *El inquisidor de México* (1835) de Joaquín Pesado, *Pizarro y el siglo XIX* (1845) de Pedro Alonso de Avecilla, *La conjuración de México o los hijos de Cortés* (1850) de Patricio de la Escosura y la novela de Gómez de Avellaneda, *Guatimozín, último emperador de Méjico*.

11 He aquí un ejemplo raro: «¡Oh hermosura, causadora de tantos males! ¡Oh mujeres! No quiero decir mal de ellas, ni tampoco de los hombres; pero estoy por decir que hombres y mujeres son las dos más malas sabandijas que Dios crió» (123).

12 Conviene recordar el mito popular hispánico sobre la figura de don Juan, seductor por antonomasia, el cual no ha pasado desapercibido por científicos y teóricos feministas a través de los siglos. Por ejemplo, en el diecinueve, la médica norteamericana Mary Putnam Jacobi se maravilla de cómo el órgano reproductor masculino es considerado fuente del poder mientras que el femenino resulta ser una preocupación patológica (Russett 31).

13 El énfasis es nuestro.

14 Siempre que citamos de *Dos mugeres*, conservamos la ortografía de la primera edición sin señalar erratas entre corchetes con [sic].

15 Avellaneda leyó las novelas de George Sand, como *Lelia* (1833), en la que se señala también que el tiempo agota y termina con todo (105).

16 Contra mi sexo te ensañas
Y de inconstante lo acusas,
Que así piensas que te excusas
De recibir cargo igual.
 ¿Por qué ¡oh amigo! no emprendes
Analizar en tí mismo
Del alma humana el abismo,
Buscando el foco del mal?

 Clamas tú que las mugeres
(Cual dijo no sé quién antes,)
Piensan amar sus amantes
Cuando aman solo al amor.

.....
 ¡Oh! no á negarte me apresto
Verdad que tan solo prueba,
Que son las hijas de Eva
Como los hijos de Adán.

.....
 Y en los pálidos fantasmas,
Que agranda y mide ella sola,
Se finje ver le [sic] auréola
De la dicha y del amor:

 ¡Resbala pronto la venda!
¡Resbala, y ve con despecho,
Que vuela, en humo deshecho,
El fulgor de su ilusión!

 Que no cabe en sér que piensa
Que eterno el engaño sea;
Aunque es eterna la idea
Que sedujo al corazón.

No es, no flaqueza en nosotros,
Sí indicio de altos destinos,
Que aquellos bienes divinos
Nos sirvan de eterno imán,
 Y que el alma no los halle,
Por mas que activa se mueva,
Ni tu en las hijas de Eva,
Ni yo en los hijos de Adán.

.....

Jamás ¡oh amigo! ventura
 Ni amor eterno hallaremos...
 Pero ¿qué importa? esperemos!
 Por qué es vivir esperar:
 Y aquí, do todo nos habla
 De pequeñez y mudanza,
 Solo es grande la esperanza
 Y perenne el desear. (182-85)

17 El énfasis es nuestro.

OBRAS CITADAS

Aramburo y Machado, Mariano. *Personalidad literaria de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid: Imprenta Teresiana, 1898.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trad. H.M. Parshley. New York: A. Knopf, 1970.

Bravo-Villasante, Carmen, Gastón Baquero, y José Escarpanter. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid: Fundación universitaria española, 1974.

Cotarelo y Mori, Emilio. *La Avellaneda y sus obras*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1930.

Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickenson*. Ed. Thomas Johnson. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Trad. Robert Hurley. 3 Vols. New York: Random House. I. *An Introduction* (1978). II. *The Use of Pleasure* (1985). III. *The Care of the Self* (1986).

Garfield, Evelyn Picon. «Sexo/Texto: la política de Gertrudis Gómez de Avellaneda.» *Casa de las Américas* (La Habana). 30, nos. 172-173 (1988): 107-114.

Gilman, Sander L. «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.» *Critical Inquiry* 12 (Autumn 1985): 204-42.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Autobiografía*. VI en *Obras de la Avellaneda*. La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1914.

—. «El cacique de Turmequé» en *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Vol. V. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1871.

—. *Dos mugeres*. Madrid: Gabinete Literario, 1842-43. I-III (1842); IV (1843).

———. *Egilona*. II. 493-576 en *Obras de la Avellaneda*.

Green, Gayle y Coppélia Kahn. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London/New York: Methuen, 1985.

Guerra-Cunningham, Lucía. *Mujer y sociedad en América Latina*. Irvine: Editorial del Pacífico, 1980.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine, y Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

Martínez Bello, Antonio. *Dos musas cubanas. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana*. La Habana: P. Fernández y Cía, 1954.

Millet, Kate. *Sexual Politics*. New York: Avon Books, 1971.

Ramos, Oscar Gerardo. «El carnero. Libro de tendencia cuentística.» *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá) IX. 11 (1966): 2178-85.

Rodríguez Freire, Juan. *El carnero*. Ed. Miguel Aguilera. Bogotá: Imprenta Ministerio de Educación Nacional, 1963.

Rogers, Katherine M. *The Troublesome Helpmate, A History of Misogyny in Literature*. Seattle: University of Washington Press, 1966.

Russett, Cynthia Eagle. *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Salgado, María A. «El arte de la leyenda en Gertrudis Gómez de Avellaneda.» *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Eds. Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera. Miami: Ediciones Universal, 1981: 338-46.

Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. New York: Source Book Press, 1971.

Zavala, Iris M. *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Anaya, 1971.

SUB/IN/DI-VERTING THE OEDIPUS SYNDROME IN LUISA JOSEFINA HERNANDEZ'S *LOS HUESPEDES REALES*

Sharon Magnarelli
Albertus Magnus College

Luisa Josefina Hernández's play, *Los huéspedes reales* (1956), opens as night begins to fall in a comfortable, middle-class living room, marked more than anything by its complete normality. The first words are spoken by the protagonist Cecilia, "Bueno, Isabel... ¿Por qué te **molesta**?" to which her friend responds, "A ti debería **molestarte**, no a mí" (84, emphasis added). Thus, already in the opening moments of the play, characters twice use the term that epitomizes the work: **molestar**, to bother, to disturb; from the Latin **molestus**, heavy, hence painful, troublesome. Surely, *Los huéspedes reales* is a disturbing, troublesome play, marked by an abnormality that contests the visible ordinariness of the setting. And the work is rendered even more troublesome in that one is encouraged to read it as a contemporary version of the Electra complex.¹ Although such a reading is in many ways valid, perhaps even incontestable, it nonetheless occasions a sense of dis-ease, dis-comfort (at least in this critic), for while the focus on the Electra, implicitly incestuous, relationship between Ernesto and Cecilia **might** explain the twisted love/hate attachment between mother and daughter, there are too many elements of the play still left unexplained: among them, the unusual friendship between Cecilia and Isabel; the perversely destructive, if indeed socially "normal and natural" relationship between Juan Manuel and his lover; the convoluted bond between Elena and Ernesto; the mercurial rapport between Cecilia and Bernardo which oscillates between platonic friendship and eroticism. None of the relationships of the play fall into the category of what we would like to label "normal"; much about the play is "disturbing." Why?

Until relatively recently Western thought has been dominated by what Jacques Derrida labels phallogocentrism, in which the spoken word and the

masculine have been consistently privileged in our history, philosophy, and sociopolitical structures (*De la grammatologie*). Similarly, our literature and our literary criticism have been dominated by what might be called the Oedipus syndrome, a fixation that manifests itself in two modes: first by a privileging of the masculine as both writers and readers are "immasculated," forced into reading and writing "like men," and second, by an insistence on perceiving Oedipal relationships everywhere and then basing our literary analysis on that perception. Critic Judith Fetterley has analyzed the process of immascultation that informs our reading of texts as we are all, male and female, coerced into the role of "male" readers. Parallel and simultaneous to this immascultation, there has been a perceptual and analytical emphasis on the father's position and power which has led us to view him as the center or mediator of all desire, relationships, and action.² Thus, in the Oedipal syndrome we not only privilege but also become obsessed with the fictive father's symbolic phallus while we tend to efface or condemn all else, including the fictive mother and the feminine.³ Thus, like Freud, whose Oedipus complex was founded on a mythic, literary construct, we have formulated our cognizance of the literary world on a metaphor based on another metaphor and thus redoubled the fictive edifice, perhaps blinding ourselves (like Oedipus) as we bury ourselves in mythic chimeras. As a result we have often focused on only one half of the perceived, perceiving, and perceivable world: the masculine, the paternal, the phallic.⁴

Doubtlessly, the problem of immascultation (in both its manifestations) has affected women writers as much as readers since the former have often been told that they had to write "like a man" in order to be published, read by men, and thus be successful. Or so it has seemed. I suggest, however, that at times the immascultation has been only "skin deep" and that beneath the visible surface there can be found a contravention of this process in texts that divert, subvert, and even invert the Oedipus syndrome while apparently affirming it.

A case in point is Luisa Josefina Hernández's *Los huéspedes reales*, a work that structures itself on the tension between the visible and the invisible, the spoken and the unspoken, on a number of levels as, wittingly or not, it diverts, inverts, and subverts the syndrome it seems to perpetuate. Most critical readings of *Los huéspedes reales* have immasculated, metaphorically at least, both the protagonist Cecilia and the playwright by emphasizing the potentially incestuous relationship and positing that the central object of desire is the father's phallus. I suggest, however, that the play's phallocentric ideas and the Electra complex are undermined or negated as much as they are supported. In fact, much as the society it portrays, the work proffers and endorses contradictory discursive fields as it sketches a site of resistance, albeit unwittingly, in which societal norms and models for "normal" and "natural" interpersonal relationships are questioned.⁵ In this manner, *Los huéspedes reales* simultaneously colludes with and contests the Oedipus tradition on which those interpersonal relationships are based, hence the reader's troublesome sense of dis-ease.⁶

The fact that all characters prove ill-adapted to ideal societal gender roles delineated by readers of Freud may point more to the inadequacy of the roles themselves than to some tragic flaw on the part of the characters. In this regard, Hernández's theatrical mirror discretely calls attention both to the inadequacy of drama as a mirror of reality and to the artificiality of the "nature" that mirror would pretend to reflect.⁷ Thus, I propose to read the play not as a mirror of the Oedipus tradition but as a potential site of resistance, reappropriation, and rereading of that tradition.

Let us note first that since Cecilia, the purported Electra here, does not aim to kill her mother (as in the Sophocles play) nor has her father been murdered by the latter, we must presume that the Electra evoked by most critics is the potentially incestuous Electra of psychoanalysis's Electra complex, not that of the classical myth, in which there seems to be no suggestion of incest or erotic desire between father and daughter.⁸ In their search for a feminine counterpart to the Oedipus complex, in which the son wishes to eliminate the father and usurp his patriarchal, phallic position by marrying the mother, Freud's followers, among them Jung, labeled the potentially incestuous relationship between father and daughter and the resultant jealousy toward the mother, the Electra complex.⁹ As described by psychoanalytical theory, the daughter wishes to replace (become?) the mother (as wife of the father). Thus, although the Electra complex is one limited to females, the object of desire, the focus of attention, is still the metaphoric or virtual phallus, just as it is in the Oedipus complex.¹⁰ Significantly, then both the Oedipus and the Electra complexes are constructs (psychological myths?) that privilege the masculine.

By centering on the relationship between Ernesto and his daughter and labeling it "unnatural" or incestuous, critical analyses of *Los huéspedes reales* have also privileged the masculine and implied that the object of desire, which motivates all action in the play, is the symbolic or literal phallus of the father. I suggest, however, that the primary concern of the play is less Ernesto and phallic desire than Cecilia and, specifically, her rejection of both the phallic and limited gender roles. At the same time, I propose that all the action of the play revolves around her and the rite of passage (marriage) she undergoes. The work is clearly structured to begin and to end with her: she is the first and the last character to appear on stage and to speak. Indeed, her centrality is marked as early as the opening stage directions (which for the theatre audience are unspoken and perhaps invisible) — "*Sala de casa de Cecilia*" (84, emphasis added) — and each scene begins with a similar description. In a patriarchal society such as the Mexican and in view of the fact that Cecilia is presented as a young woman only twenty years old, it would be more appropriate to designate the home as that of Ernesto, that of Ernesto and Elena, or even that of the parents of Cecilia (the latter, had Hernández wished to draw more attention to Cecilia). That the playwright specifically and repeatedly labels it Cecilia's home suggests, first, that Cecilia is the most important character in that house and, second,

that there is a special tie between Cecilia and that house, which has "[d]os puertas, una lleva a la calle y la otra al interior de la casa" (84). Similarly, Cecilia has two options: she can "pass" from inside to outside, take her assigned position (that of wife and future mother) in a new home under the auspices of the husband and the sociopolitical structure of adulthood, or she can turn inward, refuse to "pass" and turn back instead to the security of the childhood home and the pseudo gynocentric world it implies.¹¹ She opts for the latter, making the final words of the play particularly significant: "Queremos estar solas... Y esta vez, el camino es largo, largo, largo..." (138, emphasis added). The home, traditional center of matriarchal influence (and initial infant attachment according to Freud), will finally belong exclusively to and be dominated by the women, in fact, not just in appearances. But, as suggested by Cecilia's image of the long, long road, a relationship between mother and adult daughter, unmediated by the father, will not be an easy one, for it is one that has yet to be written or imagined, staged, described or prescribed.

In addition, except for scenes three and five, in which Bernardo appears, all the scenes of the play take place in the closed, protective environment of the house.¹² Thus, it would not be difficult to understand the house as a synecdoche of the childhood Cecilia does not wish to leave. Indeed as the moment for her departure nears, the stage directions describe her with "*el rostro más atemorizado de la tierra*" (118) because in her own words, "llegó un mensajero envuelto en una capa de terciopelo y montado en un caballo blanco para anunciarme que debo partir" (109) and "todos quieren que yo me vaya" (119). And, as Ernesto notes after the marriage ceremony (the rite of passage), "esta casa era lo único que ella tenía. Le has quitado todo sin saber si le dabas algo en cambio" (130), although, of course, the same accusation might be made of him when he commits suicide and leaves her fatherless.

Unlike the purported, if indeed metaphoric, object of desire in the Electra complex, an erotic relationship, with either her father or Juan Manuel, would more often than not seem to be precisely what Cecilia does not desire.¹³ She yearns for permanent childhood and perhaps impossible, fairy tale love, but not erotic, phallic love. Indeed, Hernández discourages our interpretation of Cecilia's desire as incestuous by having her recognize that she and her father are play acting when they talk about their love and by having her laugh at it: after they recite the lines they *would* say in a love scene, Cecilia, "*(Muerta de risa)*," responds, "Papá, ¿de veras se decían esas cosas cuando tú tenías veinte años?" (100), certainly not the words of a young woman trying to seduce her father and gain his sexual favors (as some critics have implied), although perhaps the words of one who recognizes the play acting involved in assuming adult gender or sex roles.¹⁴

One critic has attributed the tension and lack of tranquility that permeate the work and mark Cecilia's interaction with the other characters (those "bothersome" elements) to her being "constantemente bajo la fuerza de la

sinrazón... reconoce estar totalmente absorbida por el amor a su padre y acepta permanecer con él para siempre, a toda costa" (Knowles, *Teoría* 41). I suggest, however, that the *sinrazón* that dominates Cecilia may well be the sociopolitical structure that requires the daughter, in this case an only child and the center of the tiny universe of the home, to give up this privileged position and to exchange it for that of wife, subject (in the society portrayed) to domination and perhaps even abuse (psychological if not physical) by the husband, in this case a particularly odious one. As Cecilia observes, "Voy a casarme con la persona a quien más desprecio y no puedo evitarlo" (109). It is the home itself and all it symbolizes (the past world of privilege) that Cecilia does not wish to leave as much if not more than it is her father. Her resistance to the sociopolitical structure is particularly apparent near the end of the play when she insists, in unequivocally nonerotic terms, "yo ya estoy enamorada... **de esta casa**, de mi cama donde **duermo sola**" (135, emphasis added). Let us note too that, although Cecilia repeatedly assures Ernesto, "moriremos juntos," when he does die, she does not consider suicide, but rather life, specifically among women (*solas*, without males) in the now maternal home. Thus, the conclusion of the play, when she apparently decides to stay with her mother, marks a site of resistance to the Oedipal syndrome as it signals the possibility that her actions have been motivated by desire for self-determination (which would include not relinquishing her privileged position in the home) and/or for a relationship of equality with her mother or others, even as she recognizes how long the road to those goals will be.¹⁵

In fact, Cecilia's resistance to the phallogentric is subtly portrayed as early as the opening scene. There she interacts with two female characters, Isabel and her mother, and wonders about the female's preoccupation with the males — "¿Por qué lo discutimos tan a menudo?" (84) — while recognizing the potential perniciousness of those males to the rapport among females — "¿No te perjudicaría que yo tuviera un novio visible?" (85). Although males may motivate much of their discourse here, those males are distinctly and significantly absent, as they are again at the conclusion of the play. Thus, the male's invisibility here, his nonpresence, tacitly empowers the females and enables bonds between them, much as, I suggest, Ernesto's final suicide, nonpresence, will empower the wife and daughter and furnish the stage on which a new/different relationship between them might begin to be enacted.

The question of invisibility also underlines the play's resistance to traditional sociopolitical and gender roles insofar as only certain roles, certain possibilities — the phallogentric — are seen, can be seen, can be staged (because they have already been written, prescribed). Others are hidden from view in a complex game of hide and seek that simultaneously evokes and denies their existence. For example, after Ernesto's suicide, Cecilia states to Juan Manuel, "Esto es asunto de mi padre y mío... ni quiero que veas lo que sigue" (138). What follows, what is a matter for her and her father, and what she (and perhaps

Hernández) does not want seen, what is visually censored here (again perhaps because it has not yet been written, imagined) can only be a new/different rapport with the mother in the microcosmic world of the house of women. Similarly, what are also left essentially invisible (censored, unstaged) are Isabel's feelings for Cecilia, which are evoked only indirectly or articulated to an absent Cecilia, in a pertinent play of revealment and concealment. As Isabel says, "Es verdad que no tengo amigos. Siento afecto por ti, Cecilia. Lamento que a veces..." (86). Later, alone, in Cecilia's room she whispers, "¿Por qué no aceptas que te quieran? Yo siempre te he querido mucho y nunca me has prestado atención" (124). She continues,

he sido para ti como un útere que se baila a voluntad y que no tiene sentimientos propios. Eso es malo. Si no sabes querer a las personas, deberías por lo menos apreciar su cariño.... Vuelve en ti, Cecilia, no estés loca, Cecilia, por favor sé feliz (124).

Thus, Isabel's discourse, although frequently silenced (censored) by Elena as is Cecilia's, asks Cecilia to seek her "*felicidad de buena ley*" (as Ernesto also does), the one society has determined should be hers, and not "be crazy" by rejecting that visible, socially acceptable role. Still by positing that it is "crazy" to resist the dominant mode, her speech subtly proposes that the "craziness" is in the eyes of the beholder. In this respect another, a different possibility is put forth: that the *sinrazón* may exist not in Cecilia but in the social structure that would impose very specific and limited gender roles and (perhaps as a result) discourage interpersonal relationships that are not triangular, mediated by and centered around a male (father, husband, boyfriend). And, in spite of Elena's seeming willingness to impose the societal role on Cecilia, there are moments of the play that also point to her own resistance or potential resistance to the imposed gender roles. As she argues, in a statement whose multiple negatives mark the resentment and the resistance,

Durante veinte años no he pensado sino en ti, a nadie he servido sino a ti, no he salido a la calle más que contigo... Podría decirse que los últimos años de mi vida no han tenido otro objeto que el de acompañarte (113).

Ernesto, however, views her "dedication" to him differently; he sees it as a trap embroidered with complex designs to prevent them from advancing to the future that he admits he neither needs nor wants.

At the same time, it cannot be irrelevant that both Elena and Ernesto acknowledge that Cecilia is incapable of loving anyone. Even her relationships with Bernard and Ernesto, the two males for whom she does demonstrate some degree of fondness, are alternately marked by attraction and rejection and echo the antagonism between Elena and Ernesto that becomes visible during their various encounters. Although Elena recalls a past when their relationship was

based on some mutual affection and perhaps even desire, Ernesto's discourse refutes that memory and functions as a weapon to hurt her. What is perhaps most unsettling throughout the play is the rapidity with which all the characters convert (via their speech) from visible victim, brunt of others' verbal aggression, to victimizer verbal attacker.

Similarly, the most mistreated character of the play, Juan Manuel's lover, also takes her turn as aggressor when her speech avoids consorship and she makes visible her "invisible" relationship with Cecilia's fiancé. In fact, the question of appearances (or visibility) and female empowerment (or lack thereof) along with the question of phallic, heterosexual eroticism are brought to the foreground when his mistress phones Cecilia from a *casa de citas* (locus of illicit eroticism). The call highlights both the erotic that will structure Cecilia's future with Juan Manuel and the latter's capacity for oppressive and deceitful behavior (which again juxtaposes the visible and the invisible). Although Hernández overtly portrays Juan Manuel as a contemptible character with whom marriage should be unthinkable, his behavior, while exaggerated and made to appear particularly loathsome, is not totally alien to society's expectations of the male, that is, to his prescribed role as husband and father. As Elena notes with subtle irony, the male is expected to be unfaithful: "¿qué otra cosa podría esperar Cecilia de un hombre como usted?" (103). And he is expected to dominate or even hurt her with her implicit consent or at least her silence: "Los hombres pueden herimos de diferentes modos, nosotras lo único que podemos hacer es resentirlo" (103). Thus, Juan Manuel has apparently only performed as he has been taught and as a result is not only not ashamed of the psychological havoc he has wreaked on his lover but, in fact, proud of having reduced her to a lesser being:

además **es culpa mía** que se encuentre como ahora, casi enloquecida... **Ahora no es nada**. Ella se ha convertido en una mujer que grita, que se desmaya, que se arrastra... **ya no es una persona** (91, emphasis added).

Who could blame Cecilia for not choosing this future?

Again, perhaps Cecilia's problem is less incestuous desire for her father than her reluctance to accept an adult woman's role (wife and mother) and follow social mandates that disadvantage her. As she expresses it after her father has urged her to comply with "nature," to marry and seek her "*felicidad de buena ley*" (136, the choice of words cannot be casual), "Lo que tú has llamado fraude es un fraude, pero es completamente real, es una equivocación, pero una equivocación que existe y que yo no puedo borrar" (136). Earlier, Cecilia insisted that if she were to marry, the chain of betrayals would begin, suggesting that she would do to her children what her parents are doing to her (117) because "hay un momento en que una descubre que se halla en el camino de lo que no debe ser y no sabe cómo evitarlo. Hay fuerzas que empujan a una" (110). Thus,

the ulcer, the sore, the Oedipus syndrome, the metaphoric journey on the metaphoric social road that prescribes and restricts gender role possibilities, will be infinitely perpetuated. I suggest, then, that the erotic, incestuous relationship that defines the Electra complex is negated more often than it is affirmed in Cecilia's character, if indeed not in Ernesto's, which may explain his suicide.¹⁶ Let us recall that it is in the final scene when Ernesto most overtly reveals incestuous desire for Cecilia, looking at her "like a man looks at a woman." Her reactions to him have generally been interpreted as an indication of her incestuous desire. Nonetheless, they might alternatively be interpreted as her comprehension of the agency of his erotic desire in her "power" over and "conquest" of the male other (in this case so that she can stay in "her" home, and paradoxically, in her nonerotic state).

On several occasions Knowles substantiates his Electra complex theory by referring to Cecilia's manipulative powers that make her "digna hija de su madre" (*Teoría* 57). Nonetheless, she is unquestionably more a mirror reflection of the males of the text since wife is precisely the role she wishes to avoid. The irony implicit in the text's resistance to the Oedipus syndrome is that in the Oedipal narrative the son would become (assume the place of) his father; in the Electra complex the daughter would become (assume the place of) her mother as erotic companion of the father. But such is exactly what Cecilia does not want. In this family romance, Cecilia seeks not be her mother but, on the contrary and in the words of Marianne Hirsch, to "disidentify" with the mother.

At the same time and perhaps even more important, Cecilia might well be designated "digna hija de su padre," for like him she wishes to halt the flow of time. Ernesto arrests the process by committing suicide; Cecilia attempts to halt it by forestalling the rite of passage and remaining in her nonphallic state within the pseudo gynocentric home as daughter, not as wife. Early in the play her position is made clear when she insists, "Yo nunca he crecido... Papá... no voy a crecer nunca" (99). Later she is even more specific and adamant: "quiero quedarme aquí, **detenida**, como para que no me pase nada. ¿Por qué no me **detienes?**" (116, emphasis added) and, like a child, promises Ernesto that if he will do that, "Seré buena" (117). That is, she would have them remain forever like father and daughter in a state of permanent status quo, Garden of Eden, where being is static, not fluid, not a process of becoming, and definitely not phallic. Even Ernesto's words highlight her desire to freeze time: "El mal no es nuestra cercanía, es tratar de confundir y **detener el curso de las cosas**" (117, emphasis added). Their sin will be to attempt to negate the course of events by refusing to follow the process of sociopolitical norms (considered "natural" although strictly cultural, manmade), by means of which the daughter must abandon her privileged position in the childhood home and exchange it for one of complicitous submission in the home of the husband.¹⁷

Significantly, however, her father is not the only character to whom she expresses a desire to halt the flow of time and remain as they are. As early as

scene three, after acknowledging her sexual inexperience, she comments to Bernardo, "Si fuera posible ser siempre así [sexually inexperienced?]. Si pudiéramos vivir un siglo en esta calle..." (98). When again, at the end of the work, Cecilia reiterates her desire to stop the inevitable process and remain a child, Ernesto responds, "Eres una mujer y quieres ser una niña, eres mi hija y quieres hacer papeles de esposa..." (136). Ironically, however, the roles Cecilia wishes to fulfill are those of mother: fix breakfast, take care of his clothes, sew on his buttons, read to him (135) — that is, play house. Since she refers to herself as his "niña" and yet is capable of "mothering" him, keeping him dependent, it is perhaps logical that he should conclude, "Ya no soy un hombre" (137).

Nonetheless, in the Oedipal syndrome the object of desire is not only the literal phallus but also the perceived power and position of the father. In this respect Hernández's work also marks a site of rereading, for Ernesto is anything but powerful. Indeed, throughout he is shown to be ineffectual and powerless, as incapable as Cecilia of assuming his assigned role within societal gender arrangements, in his case that of patriarch. Instead of taking care of and controlling her, he is faced with being taken care of and controlled by her as he is reduced to the role of a child. Thus the rite of passage implicit in the marriage ceremony has been inverted, for Cecilia has not gone *out*, left the parental home for the home of the husband, to assume the socially acceptable (and visible) role of mother of another (a procreative, sexual being within society), but rather has turned back, inward, to assume that role ("invisibly" as it were) within the parental home but without the concurrent sexuality and procreativity ("Yo soy mi propia hija," 136) of the visible role prescribed by society — prescribed and thus visible. It would appear then that the problem of all the characters is double: to find and enact the prescribed, visible role appropriate to the specific point in time while neither anticipating nor betraying the future.

Still, like many critics, Ernesto reproaches, not himself, but Elena for the catastrophe that results from Cecilia's marriage to Juan Manuel, even though he had refused to take action to stop that wedding. He himself articulates early in the play, although paradoxically in the third person and in the past tense (not unlike the tendency we find in psychoanalytical narrative), his decision to do nothing: "No quise intervenir" (94). As is typical in our Freudian, Oedipal systematics, the father's culpability is overlooked here and blame is placed on the child, who is accused of an Electra complex, or on the mother, who is accused of being a "castrating female" or of having insisted that the daughter live in and adjust to the pallocentric society that has been historically (if indeed patriarchally) prepared for her — the society that the mother is impotent to change for either herself or her daughter.¹⁸ As Elena says, "Cecilia tenía que hacer una nueva casa con un hombre, como todas las mujeres" (130, emphasis added). In this manner, Elena recognizes that within the sociopolitical structure roles are fixed for each stage of life, prescribed according to gender, and inescapable.¹⁹ Yet, critics of the play have accepted Ernesto's accusations and

words as more valid than Elena's in spite of the fact that he is a man who hits his wife (131) and calls his daughter a "*puta*" (137). Meanwhile, Elena believes she has only fulfilled her role and wants to continue to occupy her "place" (112), like the one Cecilia is to assume with Juan Manuel — "ese lugar preparado hace tanto tiempo" (102).²⁰ And just as Cecilia would avoid her future role as Juan Manuel's wife and mother of his children, Elena, who is certainly not to be idealized in her maternal role, would abandon her maternal role and return to her earlier role as young wife, before Cecilia's birth; as she states in another observation fraught with negatives,

Tengo la sensación que desde que ella nació no hemos estado juntos nunca aunque hayamos luchado por la misma cosa. No hemos puesto atención en nuestros sentimientos y en nuestros deseos sino en ella, siempre en ella. ... ¿No le parece justo que después de tantos años podamos ocuparnos de nosotros mismos? (102).

I have discussed elsewhere the relation between marriage and the rite of passage.²¹ It is important for our purposes here, however, to recognize that the rite of passage marks the preparation for and the assumption of adult gender roles and sexuality (children are usually, if indeed erroneously, considered asexual), as defined by the given society. As a result, the effects of this rite of passage on the male and the female differ significantly. Theoretically, the ritual, the marriage, will offer the son passage from his adolescent role of semi-dependence to one of power and supremacy. In primitive societies, the rite of passage signals the boy's acceptance into manhood as he leaves the world of the women and enters that of the men.²² Metaphorically at least, he will realize the desires of the Oedipus complex: he will visibly become the/a father as he marries the/a mother (to be). He will gain a father's control of the/a mother/wife and the children. Within the world of the new family, he will assume the power and role, the phallic position, he believes his father already has and will imitate, reflect him.

Within the context of Hernández play this change of male status is made apparent when Juan Manuel announces their marriage, "Voy a invitarte a un lugar lejano y para siempre," a statement that heralds permanent, major change and movement from the inside to the outside ("un lugar lejano"). Then, when Juan Manuel informs Cecilia that he wants to marry her, he revealingly adds, "vamos a hacer un hogar juntos, a tener varios hijos, a educarlos..." (90), thereby signaling the start of the process (the road repeatedly evoked) that will preclude the prerogatives she has enjoyed in her privileged position as only daughter in this family. At the same time, he also alludes to the beginning of what she later calls the fraud — the education of children to conform to the same old patterns.²³ Ironically, of course, the activities to which he refers are ones for which society will hold her responsible while overlooking and perhaps even condoning his inactivity and lack of participation, just as so many critics have overlooked

Ernesto's lethargy and subsequent willingness to cast all blame on Elena.

Even more important, throughout this scene the stage directions and other kinesic indicators consistently mark Juan Manuel as a contemptible being. This is the first time he has spoken with Cecilia since she learned of his mistress, a factor that seems to have motivated his decision to announce his marriage plans to her, but, instead of offering her some form of explanation or even consolation for this breach, he employs a diversionary technique and announces that he has a surprise for her. In this respect, he uses the word to hide rather than to reveal or communicate, even when he states his intention to reveal. Ironically, of course, she has already received the "surprise" in the form of the phone call (discourse that does dis-cover). At the end of a dramatic delay, when he finally tells her what he has in mind, both his discourse and the kinesic code belie his sincerity. Not only does Hernández have him prevaricate, "¡Yo nunca he podido pensar en nadie que no fueras tú!" but she also has him follow his words with an inappropriate gesture — laughter — as he adds that he could not marry anyone else because she is so simple — a strange but revealing basis for a marital relationship that again signals the confrontation of contradictory discourses that suggest that the future wife must be an eternal child, but one who has abdicated her earlier privileges. Cecilia's responses, however, bring both his duplicity and the paradox of societal expectations into focus. She forces him into the explanation that he, as the stage directions note in a curious paradox of visibility and invisibility, "*pensaba pasar por alto*" (90). Thus, Cecilia makes him articulate, make visible, what he and much of our androcentric society prefer to leave invisible, unarticulated — that their relationship (a product of contradictory expectations) will be based on both an imbalance of power and insincerity (role playing).²⁴

The imbalance of power in their relationship (an imbalance that seems to structure all the relationship of the play) and his sense of prepotence continue to surface as he tells Cecilia she understands nothing, as he articulates, perhaps unwittingly, his perverse pleasure at the destructive power he has wielded over his lover, as he speaks to her as one might to a child (92), and as he reminds her of her own impotence: "las mujeres como tú no pueden hacer nada" (92). Admittedly these concepts are taken out of context, but nevertheless, viewed in juxtaposition to each other, they do reflect a pattern. This pattern continues in his question to her about whether she will know how to administer all that he will give, a gift he expects her to accept "sin complicaciones" (90). The question itself, of course, implies some form of genetic incompetence on her part; he will give, she will receive (preferably eagerly) and administer (but probably poorly). That is, she will be kept in her childlike state, but the few privileges which accompany that state will be taken away. At the same time, because of the deceptive nature of his own discourse and kinesics (his theatrical staging), he misreads her reactions, both verbal and physical: he views her anger and aggression with self-flattery and interprets them as signs of her love for him

rather than her disdain since again it is inconceivable to him that anyone might perceive him other than he views himself. He expects of her a mirror to reflect and glorify his image, his assumed role. Thus, the theatrical role he assumes even within the play, perhaps not unlike much theatre, creates the world as he would have it rather than mirroring "nature." While he cannot or will not see beyond the mirror of his own reaction, the play itself resists his "reading" and "bothers" us.

Later he will become bothered himself, annoyed with her when "*le parece que se pone en cuestión su autoridad de futuro marido*" (105), that is, when she resists, refuses to accept "sin complicaciones" the assigned role with all its inherent contradictions, and Elena will have to warn her, "Olvidas tu posición, Cecilia" (106). Thus Hernández clearly establishes the despicable nature of Juan Manuel's personality and the fact that the marriage ritual will provide him with dominance over Cecilia as it forces her into a less than desirable role/position. As Isabel notes, offering to flee from this future with her, "Toda la vida. Ya no podrás escoger nada ni hacer nada. Todo estará hecho y decidido" (119). In this future, Cecilia's status will be that of a possession; as Juan Manuel states,

Ella es... todo lo que no he **tenido** nunca... La idea de **tener** un hogar, una casa decente con una mujer virtuosa es lo que me ha dado fuerza... estoy orgulloso de ser aceptado por la única mujer que considero digna de ser mi esposa (101, emphasis added).

Indeed, let us not forget that one of the reasons Juan Manuel has chosen to marry Cecilia is that his mistress is "[u]na mujer que traicionó el futuro" (91), betrayed his future: she is already married, already "possessed" by someone else. Nonetheless, at the same time, Juan Manuel's words about Cecilia are subtended by two implicit ironies. First, he has not been accepted by her, and second, he wants to have a home with a virtuous woman but feels no need to be virtuous himself. That is, the image of himself he wants her to reflect will be a mythic and distorted one. Hernández, however, offers a subtle explanation for this exaggeration of self-importance and self-imposition on the part of Juan Manuel, who declares that he wants his home with Cecilia to be everything his own has not been. In his own words, "yo crecí en el más completo desorden... mi padre no supo ser un padre y mi madre no pudo resistirse a... tantas cosas" (101). Lest the same occur in the new family he will assume an overly compensatory, dictatorial, patriarchal role and play the role (in the most theatrical sense) he thinks should be that of the male. Again, while the society portrayed would reduce the possibilities for adult roles to two — mother or father — the fact that none of the characters can fill the roles as scripted suggests the resistance, the challenge to the roles.

Clearly, it is the phallogocentric future of society's gender arrangements that Cecilia rejects: "Lo de siempre. La interminable cosa que a todo el mundo le

sucede: lo que no puede evitarse... Lo que viene después" (98). She spurns the future, the empty dishes at the metaphoric banquet, the role playing without love, which leaves one hungry, as is Elena: "un banquete para huéspedes reales. Cubiertos de plata, vasos de oro, un clavel rojo cerca de cada plato... ¡y las fuentes vacías!" (98).²⁵ Disidentifying with and rejecting the predetermined adult role in society, that of wife and mother (particularly as embodied by her own mother), Cecilia herself sums up her position: "la hija soy yo. Yo soy la niña, la mimada, la irresponsable, la que hace las gracias y llora en secreto cuando la castigan. La que lee libros sobre personas mayores sabiendo que nada de eso sucederá a ella. Yo soy mi propia hija" (135-36). Thus, Cecilia would be (remain) her own creation, her own possession, and repudiate the cultural gender definitions. Let us recall that in the first scene the male is defined by his capacity to possess or have women: "El hombre que no tiene mujeres es menos hombre... Tu padre mismo" (87). Thus, the implication is that in order to be a woman, Cecilia must be possessed.²⁶ Indeed, as Ernesto states in the final scene when Juan Manuel tries to return Cecilia to him as if she were an object purchased at a store, "¿No es suya? ¿No la quería usted?" (134). Nevertheless, the complexity of the Hernández work rests in the tension between the visible and the invisible, between contradictory discursive fields, for as defined by Elena the man not only "has" women, but is "had" by them:

¿Han pensado alguna vez lo que es un hombre?, ¿no?... Pues un hombre es un ser de mujeres, de todas las mujeres. Con ellas vive, por ellas se doblga, a ellas se entrega. Su trabajo, su humor y sus necesidades están relacionadas con ellas (87).

Thus, nothing is as simple as it seems; all are marked by tension-producing contradiction. It is perhaps this very tension — not always visible — that bothers us as the play simultaneously supports and undermines the contradictory positions and discourses that shape our extratextual world.

Ironically, of course, in the final analysis the rite of passage, the wedding, does take place, and although Cecilia later returns home, seemingly turning back in time (as Elena would also), home is no longer the same after Ernesto's suicide. Now she will have to begin what she labels the long road, the inevitable and interminable state of becoming, but now in a gynocentric environment in fact not just in appearance. Thus, as I stated at the beginning, she rejects the symbolic phallus as implied in both an erotic relationship and societal gender roles, specifically the traditional feminine role of submission, a role which, by the way, her mother rarely assumes as anything more than the most superficial mask. Indeed, Cecilia's calm in the face of her father's suicide suggests her recognition that now she will be able to remain in her home, in her childlike state, for now her mother will accept her. Could this be what she desired all along? Is this what must not be seen, what must remain invisible in the end?

And what is this long road to which Cecilia refers? The answer perhaps

is to be found at the end of scene five, the halfway point of the play. Here Cecilia speaks with Bernardo of her desire to remain forever in the street, just as they are. They have decided not to become lovers (again to remain just as they are, avoiding, rejecting the erotic) but to enjoy the little time they have left before her marriage, in their platonic adolescent state, in some sense outside of the normal flow of time, pretending that it is not inevitably moving forward. As Bernardo proposes, first employing the path/road image, "Caminemos por el sendero de la sinrazón, sin pararnos a averiguar las causas, como si los dos tuviéramos alas en los pies. Ya sabemos que el orden, de algún modo, ha de restablecerse" (112) — there is no escaping the sociopolitical structures. But Cecilia images the path/road, the flow of time, less unidirectionally, imagining a river (traditional image of time) that flows forward and backward at once: "Vamos por un río que se mueve en dos sentidos al mismo tiempo, por un viento que sopla de norte a sur y viceversa, por una calle que declina y asciende" (112). And because the road "es corto, es corto, es corto," it does not require all their effort. On the other hand, the road evoked in the final scene is "largo, largo, largo" and thus will require all their effort, perhaps more than anything because it goes against what is considered the "natural" flow of time and the grain of society with its imposition of phallogocentric relations (adulthood, erotic relations, abandonment of the home of the parents to become parents). Thus, the play's conclusion marks the site of resistance. Not only does it avoid the narrative closure of traditional literature ("and they lived happily ever after"), but it also highlights that the end is not the end but rather an end. And that end simultaneously marks the beginning of the struggle as it emphasizes the immensity of the effort that will be required to change gender arrangements and conceive of new possibilities both inside and outside of literature.

Frank Dauster is certainly correct in his analysis of the ritual form in the play ("Forma") and in his emphasis on the feast ("Ritual Feast"). I would only expand his choice of myth, for *Los huéspedes reales* might also be read as a modern rendition of the story of Iphigenia, the other daughter of Clytemnestra and Agamemnon, the daughter who believed (as did her mother) that she was going to her wedding when in fact she was going to be sacrificed for the good of society, for the war effort.²⁷ Cecilia, of course, is more perceptive than Iphigenia and recognizes the metaphoric death inherent in the ritual marriage. When Juan Manuel announces that he is going to invite her to somewhere far away and forever, she cynically queries, "¿Vamos a hacer una tentativa de suicidio juntos?" (90). She further highlights the death motif when she questions, before "consenting" to the marriage, if the other woman "¿[m]orirá inevitablemente?" (105). It is significant, too, that in the story of Iphigenia, once the process is set in motion, Agamemnon, not unlike Ernesto, is too weak and cowardly to confront society (in Agamemnon's case, the army), acknowledge that the sacrifice is wrong, and act with strength and conviction to prevent it. In both cases, the paternal figure is impotent to provide the protection the daughter

needs — the metaphoric phallic power and discourse are a sham, as Lacan has long insisted. Ultimately, both Iphigenia and Cecilia go to the sacrifice with courage. Iphigenia is saved by the goddess Diana. Whether or not Cecilia is saved we cannot know, for the play ends as Ernesto commits suicide. Because he precludes the future and metaphorically substitutes for Cecilia as the sacrificial victim society seems to demand, he cannot be killed (in the future) by the unfaithful and treacherous Clytemnestra, as was Agamemnon in a later installment of the myth. In this respect Hernández precludes a simplistic reading of the ancient myths, recognizing that it is merely a question of where we focus, where we arbitrarily establish our beginnings and endings in our attempt to provide the illusory mirror of progress. Different starting and ending points would produce quite a different, even contradictory myth. Thus we might perhaps better label the principal conflict in the Hernández play as that between Cecilia and the phallogentric, patriarchal society, of which Ernesto is but a feeble, ineffectual representative, one ephemeral, present incarnation.

And again we return to the notion that nothing is quite as it has appeared. Everything has been marked by contradiction. What appeared to be love was not. What seemed to be hatred between mother and daughter may not have been. What we interpreted as the object of desire, the phallus, was precisely what was not desired. The banquet, symbol of social ritual and role playing, was empty, foodless — a signifier that negates itself. And most important, what we labeled natural was not. The marriage, part of the “natural chain of events” is shown to be a process of socialization, inevitable perhaps, but man-made and supplemental. In his analysis of the play as a classic tragedy, Knowles posits that the principal movement within the genre is the reestablishment of the order and equilibrium lost when a “natural law” has been violated (*Teoría* 45). As Hernández shows, however, the law is anything but natural. The reflection itself is inevitably distorted. Thus, the site of resistance, the theatrical mirror, here reflects not “nature” but the sociopolitical inventions we have designated as natural.

NOTAS

- 1 The back cover of the 1958 Universidad Veracruzana edition notes, “Logró encontrar así, bajo el sencillo rostro de una muchacha mexicana, la máscara patética de Electra.” Knowles states, “En su tragedia, ‘*Los Huéspedes Reales*’, Luisa Josefina Hernández presenta el tema clásico de Electra en una familia mexicana actual” (*Teoría* 41). Dauster labels the work a “[v]ersión del mito de Electra” (“Forma” 60), although admittedly his interest is more in the tragic form than in the specific myth itself. Boorman recognizes the psychological rather than mythic foundation of the readings and declares that in this play “Hernández’ interest shifts to a study of prototypical behavior based primarily on Freudian models. The play considers the consequences of a contemporary Electra complex and thoroughly analyzes the psychological motivations of the characters” (76-77). Gloria Feiman Waldman, however, centers more on female relationships and “the anguish of mother-daughter relationships” (75) although she too finds “the

powerful dilemma of a father and daughter caught in an Electra situation" (78).

2 It is not irrelevant that this "analytical" emphasis subtends psychoanalysis as well as literary analysis since both are influenced by cultural codes, and literary analysis is particular susceptible to the metaphoric figures of psychoanalysis.

3 Indeed, Luce Irigaray has devoted two volumes to demonstrating how the valorization of the masculine and the phallic subtends all our cultural constructs: *Speculum of the Other Woman* and *This Sex Which Is Not One*.

4 Irigaray analyzes our cultural "oculocentrism," which privileges the visual over the other senses, as one of the conditions of this phallic fixation.

5 Most contemporary theory (borrowing from Michel Foucault) recognizes that our cognizance of our world is based on a series of contradictory discursive fields, which Weedon defines as "competing ways of giving meaning to the world and of organizing social institutions and processes" (35).

6 Although I use the term "reading" here, I use it in its broadest and most metaphoric sense. The spectators of a play metaphorically "read" the work as they watch the performance. The use of the word "read" is not intended to distract from the representational nature of the performance or from the play as staging rather than literature.

7 In recent years, numerous critics have refuted the notion of theatre as a mirror of reality. For example, Dolan posits, "The theatre... is not really a mirror of reality. A mirror implies passivity and noninvolvement, an object used but never changed by the variety of people who hold it up and look into it" (16). Similarly, Rozsika Parker and Griselda Pollock have noted, "Art is not a mirror. It mediates and re-presents social relations in a schema of signs which require a receptive and preconditioned reader in order to be meaningful" (quoted in Dolan, 16).

8 In the Sophocles play, Electra hates her mother, Clytemnestra, and wishes to see her dead for having orchestrated the death of her father, Agamemnon, and having married his usurper, none of which occurs in *Los huéspedes reales*.

Even the psychoanalytical reading of the Sophocles play — a reading which engenders the Electra complex — is founded on some questionable premises. As employed by psychoanalysis the Electra complex describes the daughter's incestuous desires for the father; she desires his phallus. But, in the classic Electra myth (not the rewriting of the myth proposed by psychoanalysis) it would be as difficult to speak of an incestuous relationship between the father and the daughter as it is to speak of an incestuous relationship between Hamlet and his father. In both cases the "child's" antagonism toward the mother is based on the mother's sexuality (that the child would deny) or the mother's failure to comply with the stereotypical, generic maternal role, as well as the possibility that the father's power will now pass not into the child's hands but into the hands of others.

Let us note too that throughout this study my objections to psychoanalytical constructs, Freudian and Lacanian particularly, are based as much on interpretations and reductionary applications of those theories as on the theories themselves.

9 Editors, Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, in Lacan's *Feminine Sexuality* (12-13), note that Freud himself never accepted the term. Others have labeled the same

phenomenon the "female Oedipus complex."

10 To the extent that the Electra complex is merely a reformulation and renaming of the Oedipus complex, an explanation of the same phenomenon in females that Freud proclaimed to observe in males, the Electra complex also privileges the phallic in spite of its feminine nomenclature.

Both Jane Gallop and Luce Irigaray have argued that although Freudians and Lacanians insist that the phallus is merely a symbol and not to be confused with the virtual penis, it often is. Irigaray says of the female as perceived by Western culture, "Her lot is that of 'lack,' 'atrophy' (of the sexual organ), and 'penis envy,' the penis being the only sexual organ of recognized value" (*Sex* 23). Gallop notes, "Yet 'phallus,' the signifier in its specificity... is always a reference to the 'penis'. 'Phallus' cannot function as signifier in ignorance of 'penis'. 'Phallus' is not the originary, proper name of some referent that may get contingently translated as 'penis'" (98). "The penis is what men have and women do not; the phallus is the attribute of power which neither men nor women have. But as long as the attribute of power is a phallus which refers to and can be confused... with a penis, this confusion will support a structure in which it seems reasonable that men have power and women do not" (Gallop 97).

11 I use the adjective *pseudo* here because although we generally view the home as a center of matriarchal influence and power, in fact, Irigaray demonstrates that it is a limited, "permitted" power within a society organized by men for men to (over)value the masculine, the phallic (*Sex* 142).

12 Although it is certainly true that scene five is also the only scene that might be viewed as positing any degree of hope for Cecilia's future since it offers the possibility of escape from the course of events preplanned even before her birth, this potential is negated kinesically in that the stage, the park, remains empty, devoid of all human presence, at the close of that scene. All other scenes conclude with one or more characters still present on stage, if indeed static.

Also, although scene three does take place outside, since its locale is the front steps of the house, the presence of the house is still very much felt.

13 The critical insistence on perceiving the Electra complex at the heart of the play leads one to wonder if this too is not a diversionary technique necessary to disguise the fact that Cecilia is essentially disinterested in the phallic. Such a reading parallels the gesture of the Father who, according to Irigaray, covers, subverts, and diverts his desire with his Law.

14 Both Irigaray and Barthes have suggested that the principal pleasure of "love" is talking about it: *Sex* (103) and *A Lover's Discourse*.

Also, there can be little doubt that critical analyses of the play have tended to accept these words too literally and have failed to recognize that their veracity (from Cecilia's perspective at least) is undermined by the rhetorical and kinesic indicators: the conditional tense ("diría"), the overt play acting (quotation marks), her physical gestures (dancing a waltz, laughing). Still it is important to recognize that, as presented, although Cecilia recognizes the theatricality of the situation, Ernesto perhaps does not, for in reaction to her laughter and verbal emphasis on the play acting, his response is one of confusion and shame: "*El padre se desconcierta, se avergüenza*" (100).

15 Cecilia's relationship to her mother would necessarily be misinterpreted in a traditional reading since, according to Irigaray's theory, the relationship between mother and daughter cannot be articulated without a new (other) syntax and grammar (*Sex* 143).

16 Irigaray and Gallop have argued that the entire Oedipal systematics (myth) is necessary to disguise, divert, and invert the father's desire for the daughter which is hidden in his Law and must be kept invisible. Perhaps readers of Hernández's play, like readers of Freud, would also invert this desire and view it as originating in the daughter rather than the father. The stage directions are explicit in this regard: "*(Ernesto la mira como un hombre mira a una mujer...)*" (136),

17 Luce Irigaray has expressed it succinctly: "Why should a woman have to leave — and 'hate'... her own mother, leave her own house, abandon her own family, renounce the name of her own mother and father, in order to take a man's genealogical desires upon herself?" (*Sex* 65).

18 Hirsch has discussed the "daughter's anger at the mother who has accepted her powerlessness, who is unable to protect her from a submission to society's gender arrangements" (165).

19 Although Elena would also like to halt the flow of time, she seems to recognize that as an Edenic impossibility. Surely, Cecilia's desire to remain young and stop the flow of time is mirrored in her mother, Elena, who also wishes to return to what, from her point of view, was an Edenic state — the time when she and Ernesto were young and presumably in love, the time before Cecilia's birth (although as we are to learn later in the play, this paradise probably never existed except as a mythic chimera of her own making, for she acknowledges that there was never anything between them [133], much as there is no basis for the relationship between Juan Manuel and Cecilia). Earlier, however, Elena complains that since her daughter's birth, their lives have centered on her to the exclusion of their own desires (doubtlessly, in both senses of the word) (102) and that she wants more from life than this stasis and emptiness (the banquet without food evoked in the title) which resembles death more than life: "*hemos sido felices, creo. A veces, la vida pasa sin sentirla*" (95). This sensation of inertia and fixation which foreshadows what awaits Cecilia as future wife and mother is physically manifest at the conclusion of each scene as the characters remain motionless and stare into space. Throughout the play, the underlying conflict may be that between being and becoming, which again may be the specularization of the visible and the invisible.

Thus while all the characters would like time to stand still, to remain in or return to one fixed role (which unfortunately can only be valid for one stage of life), Ernesto's inability to tolerate the fact that being is a continuous process of becoming leads him to commit suicide and halt the process violently: "*no sé cuál es mi lugar en el mundo, ni el lugar de los que me rodean, ni cómo son*" (137). Thus, Ernesto himself will provide the barrier to Elena's wishes just as he does to Cecilia's, for even before his suicide he rejects her physically and emotionally as he accuses her, "*Te colocas en el lugar de tu hija. En este momento quieres ser Cecilia y le tienes envidia. Crees tener sus veinte años y estar recién casada. Has vivido con celos y con rabia de que ella era joven y bonita, por eso...*" (130). Ernesto patently seeks stasis, identities which are fixed, clearly

differentiated (mother and daughter), and reduced to a label.

20 While I recognize the discordance between Elena's speech and praxis, I cannot view her as totally evil as Knowles does. When Ernesto declares that she has never loved Cecilia, she does not deny it, merely stating, "¡No pude!" (132), and yet the first scene ends in a gesture of love on her part when she requests permission to embrace Cecilia, who, both parents admit, is incapable of loving anyone (132). Similarly, her relationship with Ernesto is fraught with apparent contradiction as she seeks the future with him yet refers to unarticulated past problems: "Los hombres pueden herirnos de diferentes modos, nosotras, lo único que podemos hacer es resentirlo" (103). From his perspective, however, she has merely emasculated him: "Lo que tú deseabas es que te diera oportunidad de tejer a mi alrededor como una araña, hasta inmovilizarme. Pues bien, mírame, estoy atrapado e inmóvil" (114-15). Perhaps they are both right. The validity of the Hernández play rests in her refusal (unlike that of critics) to reduce the complexity of the problem and place the responsibility in the hands of any one character. More accurately we must recognize that the problem has its roots in the sociopolitical gender arrangements.

21 See the first chapter of *The Lost Rib*.

22 Along the same lines, Freud posited that both male and female children experience an initial attachment to the mother which must be overcome at a later age.

23 We generally consider the creation and maintenance of the home along with the bearing and raising of children as feminine tasks, if indeed assigned by patriarchal society. Ironically however, although Juan Manuel will assign Cecilia the task of "educating" the children (which in Spanish refers to both raising and instructing), their marriage will effectuate the end of her education: "Ya no tiene importancia que faltes a clases" (106).

24 There is an interesting parallel here between Hernández and her character, for by means of the stage directions Hernández also makes visible what might not be visible or apparent on the stage. It would surely be difficult to convey this contradiction via kinesics.

25 Were there any doubt as to the role playing and falseness that will be implicit in this metaphoric banquet, Hernández reminds us that Cecilia has to be dressed in a special manner and made up (i.e. disguised, masked, theatrical) in order to attend the ritual: "Ya vino una mujer a peinarme y a pintarme. Me dejó como... como debo estar" (118). Irigaray posits that the only "path" historically assigned to women is that of mimicry as they must deliberately assume the feminine role (*Sex* 76).

26 The irony, of course, is that she is already "possessed" by the father as Elena's speech acknowledges.

27 I base my analysis of the story of Iphigenia on that found in Rex Warner's *The Stories of the Greeks* (352-363).

WORKS CITED

Barthes, Roland. *A Lover's Discourse*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1978.

Boorman, Joan Rea. "Contemporary Latin American Woman Dramatists." *Rice University Studies* 64 (1978): 69-80.

Dauster, Frank. "La forma ritual en *Los huéspedes reales*." *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. Mexico: SepSetentas, 1975. 60-65.

Dauster, Frank. "The Ritual Feast: A Study in Dramatic Form." *Latin American Theatre Review* 9.1 (1975): 5-9.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Hernández, Luisa Josefina. *Los huéspedes reales. Teatro mexicano del siglo XX*. Ed. Antonio Magaña-Esquivel. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1970. 84-140.

Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: University of Indiana Press, 1989.

Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian G. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

Knowles, John K. "Luisa Josefina Hernández: The Labyrinth of Form." *Dramatists in Revolt*. Eds. Leon F. Lyday and George W. Woodyard. Austin: University of Texas Press, 1976. 133-45.

Knowles, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Magnarelli, Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish American Novel*. Lewiston, PA: Bucknell University Press, 1985.

Mitchell, Juliet and Jacqueline Rose, eds. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. Trans. Jacqueline Rose. New York: Norton, 1985.

Waldman, Gloria Feiman. "Three Female Playwrights Explore Contemporary Latin American Reality: Myrna Casas, Griselda Gambaro, Luisa Josefina Hernández." *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*. Eds. Yvette E. Miller and Charles M. Tatum. Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977. 75-84.

Warner, Rex. *The Stories of the Greeks*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1967.

Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. New York: Basil Blackwell, 1987.

SIETE LUNAS Y UN ESPEJO: NEW TEXTS TO LIVE BY

Denise Di Puccio
University of Tennessee, Knoxville

In *Siete lunas y un espejo*, by Albalucía Angel, a rather motley crew, comprised of three literary figures and four historical personages, meet on a camping trip that defies all sense of temporal and spatial logic. In the fairy tale setting of the forest, George Sand, Virginia Woolf, Juana de Arco, María Antonieta, Alicia of Wonderland, Julieta of Shakespearean fame, and the unnamed, la Escritora, meet and discuss their respective lives. Separating the literary from the human beings marks the first step toward distinguishing one character from another. Numerous other factors, such as nationality, historical epoch, age, and socio-economic background, differentiate these women. Despite these differences, the members of this group share a very strong bond. Each woman, be she fictional or human, French or English, queen or saint, lives a text written for her by Western European patriarchal norms. During conversations, in which they exchange philosophical, political, and religious views, the women gradually become critics of the gender-specific texts that are their lives. Some argue for substantial revisions of their prescribed roles; others suggest minor stylistic changes. In any case, these analyses lead to the exploration and possible subversion of the misogynistic canon written for women. Angel ends the play with women on the verge of creating a new set of texts to live by.

Many of the problems presented in *Siete lunas* recall issues dealt with by Alba Lucía Angel in her earlier prose fiction. Helena Araujo notes that in novels, such as *Misiá Señora* (1982) and *Estaba la Pájara Pinta sentada en su verde limón* (1973), Angel portrays women trapped in a choice between two supposedly exclusive identities: sensuous woman and self-sacrificing mother. Araujo characterizes Mariana, the protagonist of *Misiá Señora* in the following manner:

Como anti-heroína, se aventura en la ignominia, atreviéndose a señalar los mecanismos de una sociedad que honra y exalta los falsos pudores... Mariana sabe que tarde o temprano debe escoger entre el gozo sensual y el sentido de la decencia (135).

Mariana's seven sisters in *Siete lunas* dare to expose the ideological systems that limit their textual and sexual choices.

Most of us are familiar with the term "canon" and its application to literature. Angel broadens and shifts the focus from literary to gendered canons and from fictional to living texts. The scope of Angel's play parallels a series of lectures given by one of her characters, Virginia Woolf, in the late 20's. These presentations, entitled "Women and Fiction" and later published as *A Room of One's Own*, serve as an intertextual guiding light for *Siete lunas*. Woolf's introductory remarks synthesize the complex scope of Angel's play:

The title women and fiction might mean... women and what they are like; or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them; or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together. (3)

The characters of *Siete lunas* combine each of the possible meanings under the rubric of Women and Fiction. A large part of the dramatic tension of the play stems from the confrontation of two or more fictions. For example, the fictions written about and by them do not necessarily coincide.

As a result, at least two levels of revisions function within *Siete lunas*: Angel re-writing parts for women in her play and Angel's characters re-creating roles of their lives. What both of these levels have in common, however, is that women (re)create the texts. In her article "The Changing Face of Woman in Latin American Fiction," Marcia L Welles contrasts the representation of women in literature by male and female authors. The former tends toward superficial stereotyping; the latter, toward complex characterization. Welles concludes:

The characterization of women by female authors is more convincing because the outlines are less distinct, less articulate. These women can no longer be readily identified as types. They fit into no specific classifications — as wife, mother, virgin, or prostitute (281).

Clearly enough, in the hands of this contemporary female author, the characters rebel against forces that make clichés of the lives and avoid textual typecasting.

Quite necessarily, then, the characters of *Siete lunas* embody a variety of roles. This curious mixture of fictional and real people forms a repository of female identities spanning from the early fifteenth to the late twentieth centuries. At first, some of the roles which comprise this feminine heritage may

be more to our liking than others. For example, it is easier to identify with the noble Juana de Arco than the harebrained Mar'a Antonieta. Nevertheless, even the infamous queen, whose pronouncement, "Let them eat cake," tarnished her historical image, gets a change to supplement accounts of the past and offer an alternative perspective on her character. Each woman breaks the mold of her historical, religious, or literary textualization. Furthermore, they share their private texts with one another. This exchange provides a virtual buffet of possible identities: saint and sinner, woman of letters and arms, mother and maiden, and, writer and reader. Moreover, because the women so readily share, the boundaries between texts become less distinct, suggesting that these identities do not mutually exclude one another. They represent multifaceted qualities that coexist explicitly or implicitly within all women.

Yet another consideration bears on the choice of characters for *Siete lunas*. At some level, all of the women are implicated, no only in being written, but in writing. Virginia Woolf, George Sand, and la Escritora earn money by putting words to paper. Furthermore, Alicia wants to be an author. Finally, throughout the play, Julieta, Juana de Arco, and María Antonieta gradually take charge of the literary, religious, and historical texts that have been authored for them by others. This identity of woman as writer is a relatively new one. Once again, Virginia Woolf's comments offer a point of departure for discussion. According to Woolf, one of the most remarkable aspects involving the emergence of nineteenth-century female novelists was that they wrote without having inherited a feminine literary tradition (75-78). Unlike Thackeray, Dickens and Balzac, who could tap the stylistic and thematic pool of numerous male predecessors, Austen, Eliot, and the Brontes had a few female role models who could bequeath to them a tradition of fictional and historical women. In order to establish this missing legacy, all of the characters of *Siete lunas* need to become writers. La Escritora, Woolf, and Sand represent female voices of the nineteenth and twentieth centuries. Nevertheless, the other characters *cum* writers establish a time line of female authors, dating from 1412, the year in which Juan de Arco was born, to the present, the year in which La Escritora lives.

Related to this focus on literary heritage is the question of cultural legacies bequeathed by the Old to the New World. A feminine European intertext informs this play. Although the seven women of *Siete lunas* are not of origins indigenous to Latin America, they embody the values of a heretofore ignored cultural ancestry. Latin America's Western European foremothers hand down a literary tradition to a contemporary Colombian novelist and dramatist. Regardless of ethnic backgrounds, these women learn to author their own texts and/or amend those texts written for them by a dominant ideology.

Texts, and their affect on individuals, become immediately apparent in the first few moments of opening scene, when La Escritora still has not met her camping mates. She wakes up, emerges from her tent, and begins preparing breakfast. The protagonist, very aware of the fact that she is alone, enjoys the

opportunity to act a little foolish. While she waits for her coffee to perk, La Escritora sings to herself, imitates the movements and noises of forest animals, and expounds in a rather melodramatic tone on the beauty of the forest. After taking her first sip of coffee, the protagonist gets even more silly and quotes a popular advertisement: "Exquisito, señora: café Sello Rojo... (Tono de propaganda de radio) en su cocina, en su salón, en su oficina..." (16). Although this opening scene is rather lighthearted in tone, it introduces the idea that texts prescribe in our lives. Despite her designation as the one who writes the texts, La Escritora drinks her coffee to the memorized script of a radio commercial written by someone else. Like any of us who have "filled it to the rim," or "celebrated the moments of our lives," La Escritora intertextualizes her morning bracer of caffeine. If the purpose of this, like so many camping trips, is to get away from it all, then La Escritora is unsuccessful. Elements from her late twentieth-century industrialized society impinge on this atemporal bucolic forest. Shortly thereafter, the direction of the play moves from prescribed roles for all humans to gender specific roles for women.

Like La Escritora, when each of the other six women crosses the threshold into the world of the forest, she still carries the cultural and literary baggage of her textualized life. In most cases, the transition goes unnoticed. It is as if, while strolling through their respective fictional and historical worlds, they happened upon the forest. Most of the women are unaware that their meanderings lead them across temporal, geographical and existential boundaries. For example, Alicia, the first to accompany La Escritora, bursts on stage, looking for the Mad Hatter: "¡Hola...! ¿Usted no ha visto pasar por casualidad a un conejo...?" (17). Shortly thereafter, Virginia Woolf politely greets the others and begins talking about the weather. Her conversation indicates that she is unaware that she has just completed a journey to another world: "Estos climas ingleses son siempre imprevisibles. En pleno mes de mayo y con este viento helado... (Se frota los brazos)" (20).

Within minutes after the curtain rises on *Siete lunas y un espejo*, then, three worlds converge. Alicia thinks she is in Wonderland; Virginia Woolf thinks she is in England; La Escritora thinks she is in whatever camping grounds offer respite from her unknown metropolis. Nevertheless, more than three worlds blend when these women meet. Together, they set the stage for several types of textual considerations and analyses. Each recalls some level of writing. Alicia is a written fictional text; Virginia Woolf writes texts; and La Escritora, a fictional protagonist portrayed as a writer, is both written by and writer of texts. La Escritora, Alicia, and Virginia Woolf initiate a literary revision; later, other women will add historical and religious amendments.

Three types of literature are analyzed in *Siete lunas*: children's stories, classical theater, and GrecoRoman mythology. K. K. Ruthven discusses the ideological underpinnings of one manifestation of children's literature: "Fairy tales among the cultural forms which help consolidate this belief that the best

thing which can happen to a girl (the passive construction is significant here) is to fall in love, get married and have lots of children" (79). Several elements of *Siete lunas* ground the characters in a fairy tale reality. The very setting of the play, the forest, recalls numerous children's legends. Furthermore, even someone with as much tragic potential as Julieta betrays some latent fairy tale qualities. Witness her first exchange with Alicia:

Julieta: ¿Por casualidad no han visto pasar por aquí a mi príncipe?
 Alicia: ¿Encantado? O sin encantar.
 Julieta: (Con adorable sonrisa) ¡Encantado! (62)

With this adorable, and, no doubt breathless, princess looking for Prince Charming in the woods, *Siete lunas* is a fairy tale waiting to happen.

Nevertheless, the characters slowly redefine the limitations of their intertextual reality. In *Alice's Adventures in Wonderland* the protagonist comments on the literary potential of her experiences:

When I used to read fairy tales, I fancied that kind of thing never happened, and now here I am in the middle of one! There ought to be a book written about me, that there ought! And when I grow up, I'll write one... (58)

Alicia has similar literary aspirations: "(Soñadora) ¡Ahhh...! Yo quisiera ser escritora" (54). The text already written for and about her is not completely to her liking and she amends it. Even before she puts pen to paper, Alicia begins to rewrite through her actions. She undermines a primary sociological underpinning of fairy tales, that is, her passive integration into the patriarchal fold. Karen E. Rowe outlines the prescribed outcome for women's sexual rite of passage found in fairy tales:

These tales which glorify passivity, dependency, and self-sacrifice as a heroine's cardinal virtues suggest that culture's very survival depends upon a woman's acceptance of roles which relegate her to motherhood and domesticity.... In short, fairy tales are not just entertaining fantasies, but powerful transmitters of romantic myths which encourage women to internalize only aspirations deemed appropriate to our "real" sexual functions within a patriarchy. (239)¹

In an encounter with the Hunter, Alicia alters the stereotypical characterization of the maiden waiting to express her "'real' sexual function" within the matrimonial norm. After the Hunter greets everyone as "señoras," he eyes Alicia, dressed in her pinafore, white tights, and black Mary Janes, and quickly adds, "y señorita." Alicia's response intimates that appearances may be deceiving: ¿Y de dónde acá este cretino puede saber la diferencia...? ¿Duerme en mi cama, o qué?" (24). Despite her virginal accouterments, this rather plucky Alicia corrects an erroneous assumption made by the Hunter, and possibly the

spectator. Contrary to what Lewis Carroll would have us believe, Alicia is not the embodiment of youthful innocence.

Alicia broadens the scope of her analysis to another character in Wonderland, namely the famed Cheshire Cat. Alicia finds the grinning feline a bit ridiculous:

A mí me parece un gato simpático pero tonto y con un sentido del humor patético. Si cree que desapareciéndose y dejando colgada su sonrisa para que uno se muera de miedo,... pues está completamente frito (23).

Alicia suggests that Carroll was pushing the limits of anyone's suspension of disbelief if he thought such antics could more than mildly annoy her.

Julieta also develops a critical distance from the classical play that is her life. After meeting the courageous Juana, the Shakespearean character feels that her own deeds pale in comparison. Her friends, however, assure Julieta that her contributions to the feminine identity are valid and necessary. George Sand assures her: "Tú has cumplido una de las hazañas más delirantes y más bellas de la historia del mundo" (68). Her sacrifices in the name of passionate love are as noble as Juana's devotion to pure faith. The mystical and the carnal share equal pride of place in this composite feminine identity.

A third literary revision coincides with Alicia's criticism of fairy tales and Julieta's reservations about classical theater. Virginia Woolf suggests major revisions in Roman and Greek myths that reserve active roles for males and relegate women to passive witnesses. In reference to the brave Theseus having entered the labyrinth and slain the Minotaur, Virginia states:

Las mujeres tenemos que saber que también poseemos ese poder. No sólo el poder mágico y delicioso de servir durante siglos de espejos de aumentos para que los hombres se vean dos veces más hombres, más reyes, más poderosos... (22)

Ruthven points out that Marxists censure myth criticism as:

a reactionary discourse which hinders the transformation of society by pretending that a handful of allegedly transhistorical and immutable archetypes encode the only human experiences worth having (72).

Virginia Woolf takes to task not only the criticism but the stories which inspire these archetypes. For the most part, while men slay various and sundry hybrid creatures, women stand by with trusty golden threads that lead their heroes back. Woolf challenges women to execute the daring feats heretofore reserved for men.

Closely related to the literary editing implied in *Siete lunas* are the religious and historical emendations. When Juana de Arco, literally "canonized"

in sacred texts, arrives on stage looking for her white horse, she initiates a historical revision. At first, the saint accepts the official interpretation of her life: God willed that Juana, in the body of a woman, albeit a bit virile, perform manly deeds. This idea suggests that Juana's heroic dimensions are manly. Her friends give her an updated interpretation:

- Virginia: No, Juana. Eso es lo que dicen las crónicas. Pero esa versión está pasad de moda...
 Escritora: Lo que dice Virginia es cierto, Juana. Tu hazaña está en todas las crónicas pero la historia es coja... Nosotras la hemos sacado a la luz de nuevo, con el significado que se merece. (42)

This updated history lesson shifts the focus from Juana's manly to her mystical powers. When she was burned at the stake, the fire "respected" her heart, which was later found in a river. The Maid of Orléans is a heroine not because of her participation in transient human affairs, namely the Hundred Years' War, but because of her role in an everlasting divine mystery. According to Virginia and La Escritora, male authored chronicles stress that Juana facilitated Charles VII's coronation. Their revised version suggests that Juana's involvement with wars, kings, and History is incidental. Her true worth resides in her pure faith and the last scene of the play suggests an imminent test of this quality. Juana, stripped of armor and weapons, confronts a marine, shielded in fatigues and guns. The spectator never knows if Juana's miraculous heart will protect her from the guerrilla's weapons. The scene does have a leveling effect, for the fighter has no idea what to make of his opponent: "(... la está mirando como si ella fuera un ser de otro planeta)" (79). Given the soldier's confusion, Juana may have the advantage of at least beginning the encounter on equal ground.

On the opposite end of the heroic spectrum is María Antonieta. Yet, of all the women on stage, the Queen of France proves the most capable of self-examination. While the other women laboriously edit texts written by others, María Antonieta carefully revises her own actions. Since she, like any woman, could resort to the prescribed role of submissive and dutiful wife, María could easily blame Luis XVI for the entire historical debacle. Nevertheless, despite an acute awareness of her textualization by others, María also accepts some authorial responsibility. In the two hundred years since her death, María has gained an emotional and psychological distance from her historical moment. In the first place, she recognizes that Luis XVI himself was a weak victim of circumstances. Given that Luis no longer serves as a scapegoat, María looks within and admits that her own life was shallow. A childhood memory synthesizes this realization. María recalls one day when she observed the daughters of her mothers friends:

me parecían unas muñequitas ridículas, coquetas y vanidosas... Jamás se me

pasó por la cabeza de que yo era *exactamente igual*..... ¡Y ésta es la hora en que vengo a caer en cuenta! (44).

Empowered with critical hindsight, Marfa now accepts responsibility for her actions. The Queen pleads guilty to the charge of being a bubble-headed bimbo. With the help of her camping mates, she begins to develop her intellect and compassion. Such self-awareness gives Marfa the opportunity to revise her historical character, who, correctly or not, remains an infamous principal in the blood bath of the French Revolution.

Marfa Antonieta's changes of clothing visually underscore her mental transformation. In her first appearance on stage, she dons regal attire: "(con miriñaque y demás afeites y perendengues)" (27). Her long gown gets tangled in the bushes; her unwieldy wig catches her off balance. Marfa cuts the all-too-familiar figure of the vain queen who dined sumptuously while the peasants starved. Later, Marfa discards her courtly dress: "(... hace su entrada Marfa. Sin zapatos, sin peluca, sin miriñaque, con un ramo de flores salvajes enorme...)" (49). Liberated from the confining cocoon of wig, hoop skirt and jewelry, Marfa Antonieta emerges as nothing more and nothing less than a woman, but one capable of self-reflection and self-improvement.

Perhaps the character that most encourages Marfa's metamorphosis is George Sand. Indeed, at the beginning of the play, the indignant author can barely stand to be in the same forest with the queen. Immediately upon Marfa's arrival, the two women engage in a heated debate. George Sand, daughter of the revolution, and Marfa Antonieta, daughter of the monarchy, attack each other's political stances. Nevertheless, when they eventually call a truce, they put aside these differences in favor of gender specific similarities. Each is a woman forced to write new roles for herself in political or literary arenas. George Sand even begrudgingly admits that Marfa died with dignity.

George Sand, in conjunction with Virginia Woolf, bequeaths to contemporary women writers two centuries of literary tradition. Unlike her successor, however, George Sand did not enjoy the luxury of signing her manuscripts with her own name. Although Amandine Aurore Lucie Dupin, the Baroness Dudevant, led a rather unconventional life by nineteenth-century standards, she is quite aware of the limits imposed on women of any age. In her *tertulia* with Virginia Woolf, she discusses two major topics: the challenges facing women writers and the canon of texts by men. Aware that any advice runs the risk of being too general to be useful, George Sand reluctantly gives one word of caution to all women writers: "pisar duro desde el comienzo.... O sea, no dejarse enredar por las doctrinas y los sofismas y los calambures con los que tratan de ganar tiempo y terreno las *deidades*..." (55). George Sand challenges women to look for and to utilize new forms of expression. She knows of what she speaks, for her own novels, originally dismissed as trivial sentimentality, have only recently been elevated to the category of "serious" literature.

With regard to the second topic of their literary discussion, Sand and Woolf "decanonize" a classic. Both women disagree with the following critical appraisal of *Madame Bovary*: "es un aporte único y profundamente psicológico de lo que se consideró entonces como el comienzo de la aventura de la 'liberación femenina'" (57). Woolf and Sand insist that Flaubert reflected rather than created. His novel recorded a movement already begun by numerous Emma Bovaries of the period. By diminishing Flaubert's role to that of mere reflector, Woolf and Sand debunk the myth of the creative genius of the great white male. Furthermore, they invert a traditional structure, earlier bemoaned by Woolf, namely the role of women as passive mirror to men's activity. Seen in this light, Flaubert reflects the heroic dimensions of Emma Bovary.

Men as mirrors not only reflect women but themselves. Indeed, the mirror of the title of the play refers to three male characters. Given that women no longer serve as magnifying glasses to augment men's deeds, the masculine presence on stage reflects and refracts his own images. Men appear on stage in various guises, but they all resemble one another because one actor plays the role of the hunter, fox, and soldier. This visual likeness complements a thematic consistency. In each instance, a man halts the action of the play, thereby suggesting that he freezes women in a set of prescribed roles. This immobilization is doubly pertinent in contrastive light of the women's loose entrances. Although one might more readily expect to see a hunter and a fox in the woods than an eighteenth-century French queen or a fictional fourteenth-century Shakespearean character, the women, unlike the men, do not startle anyone with their entrances. The others greet her as if this encounter were quite natural. The newcomer instantly joins the group and contributes her opinions to the topic at hand. On the other hand, each time a man enters, his language and actions congeal the scene. Furthermore, what begins as a dramatic pause becomes dramatic paralysis by the end of the play.

Fairy tale princes and states of suspended animation often go hand in hand. Numerous comatose heroines patiently await a resuscitating kiss from Prince Charming. Ruthven discusses the potential lessons learned by the female reader of these stories:

... she is by nature a passive creature, like the princess who waits patiently on top of the Glass Hill for the first man to climb it.... She learns also that she is symbolically dead... until brought to life by the man who will be the man in her life (80).

Angel reveals some of the more insidious possibilities of this fairy tale plot. The fox, hunter, and soldier never even kiss, let alone awaken, the sleeping beauties. They make every attempt to keep the women submerged in physical and mental stupors. As a result, when the women do wake up, they initiate acts of self-determination and self-realization. These awakenings, both literal and metaphorical, are even more impressive in light of the fact that each man

constructs barriers intended to impede, rather than encourage, movement.

When the Hunter, caring a rifle, first appears on stage, he courteously asks the women if they have seen his quarry, a fox. The women, unsettled by the sight of a weapon, are reluctant to talk. The urbane Hunter becomes frustrated and aggressive. Identifying himself as the park ranger, he demands to see a camping permit, which none of the confused women can produce. Only María Antonieta's unexpected appearance prevents the Hunter from putting an end to their camping trip. The Queen imperiously informs her subject that he is trespassing on royal property. Exit the confused Hunter, who returns that evening in his second masculine guise, the fox. With this change in costume, he escalates his attempts to immobilize the women.

In both of his appearances on stage, the fox, far more threatening than the Hunter, definitively stops the action of the play. While they sleep, the fox ogles the women. His attire and movements recall the prototypical fair tale character: "(... El zorro viste de blanco, descalzo, con chaleco de cuadritos, sombrero blanco, por donde emergen las dos grandes orejas. Cola rojiza, enorme y lustrosa. Clavel en el ojal)" (36). With a lewd smile, the fox appraises the women. His final evaluation of the sleeping beauties is: "Con que éstas son las mujercitas" (36). In their dormant condition, the women are not only unable to defend themselves, but are unconscious of the fox's threatening presence. As soon as he leaves, the women, one by one, wake up, thereby regaining their mobility and consciousness. It is as if the fox's very presence stultifies their vitality.

The women's voluntary immobility in this scene contrasts with the forced paralysis that results from the fox's second visit. Immediately following Julieta's arrival to the group, someone screams. The stage becomes a freeze frame and the women, wax museum pieces. In this state of suspended animation, the fox teases and verbally abuses the women: "Hembras tan tenaces. ¡Tetoncitas...! ¡Culoncitas...!" (62). As he leaves the stage, the fox lets out a battle cry.

This war whoop prepares the spectator for the third, and last, facet of a masculine presence. A trigger happy conscript points a machine gun at the women and yells, "NADIE SE MUEVA" (76). This command marks the culmination of progressively hostile efforts to stop the action of the play. Equipped with a blatantly phallic repertoire of knives, swords, and rifles, the warrior threatens to prevent the women from completing their textual revisions. All the women, except Juana de Arca, are present. They try, to no avail, to rationalize with the soldier. When Juana arrives, saint and soldier meet face to face as if ready for combat. Unlike her partner, Juana does not wear her armor or carry a sword. The play ends with the battle pending. "(Las otras mujeres están sin ninguna expresión, *inmóviles*)" (emphasis mine, 79). Only Juana de Arco's victory can free them from the Soldier's incapacitating presence.

Although this last scene appears to be a rather blunt ending, it underscores

yet another revisionist goal of the play. Angel's dramatic structure is more in keeping with a feminine discourse. Perry Nodelman, basing himself on Robert Scholes's parallel between fiction and male sexuality,² describes conventional, and therefore masculine, texts in the following terms:

self-enclosed fictions with beginnings, middles, climaxes, and ends. The conventional structure of these works often seems to imply the possibility either of transcendence or of healthful adjustment to reality (256-57).

Although Nodelman comments most specifically on prose fiction, his definition easily applies to theater. A traditional structure of exposition, complication, and denouement ties up the loose ends and creates the illusion that, for the time being, the characters have dealt satisfactorily, or not, with their problems. *Siete lunas* avoids this identifiably masculine structure. The spectator would be hard pressed to state in concrete terms the central dramatic problem. It would be equally difficult to decide where the exposition ends and the complication begins. Rather, eight different plot lines, involving seven moons and one mirror, happen upon one another, intersect, interact, and diverge. The characters wander in and out of each other's respective texts without there being anything quite so phallic as a point to their meeting. Nothing in the play indicates how this textual interweaving affects any of the women. As the play closes, the women are waiting to see what happens between the soldier and Juana. Furthermore, even this potential climax entails some rather anti-climactic considerations. With no build-up and no clear indication of its purpose, the scene leaves the spectator with a series of questions: What is the desired outcome of this encounter? What would constitute a victory or failure for Juana? Is there something inherently feminine and masculine in the stances adopted by Juana and the soldier? Will this battle affect other women and men? The spectator can draw no conclusions. And yet, any other denouement would create a phallogentric text, comparable to the fairy tales, myths, and chronicles, criticized by the women in the play.

In addition to the purely textual justifications outlined above, an extratextual consideration bears on the last scene of *Siete lunas*. The tensions presented in this play have only begun to surface and to be discussed in society. A definitive end would intimate that the women's movement has achieved, or not, its goals. But the jury is not in yet. This denouement synthesizes the often uncertain, sometimes contradicting, negotiations for new texts. One may hope that Adrienne Rich's assertion pertains to *Siete lunas*: "The sleepwalkers are coming awake, and for the first time this awakening has a collective reality; it is no longer such a lonely thing to open one's eyes" (35). If Rich is correct, then Juana will awaken her comrades and together they will create a literary movement. In a supportive and collective environment they will author new texts and set precedents for us to follow.

In *Siete lunas* the ideal environment for shaping this movement is the forest. Angel's staging underscores the need for women to separate themselves from the norm in order to begin their literary revisions. Helena Araujo suggests that space, and its uses, is of primary concern in Angel's prose. Araujo compares the limiting roles written for Angel's protagonists with the constrictive spaces, "espacios constrictivos" (100), in which they move. In *Siete lunas*, Angel physically liberates her characters by reevaluating the spatial patterns of the monomyth. According to archetypal criticism, three basic stages, separation, initiation, and return, mark the hero(ine)'s journey. Like so many literary predecessors, the women of *Siete lunas* initiate their adventures with a journey to the unknown. When they enter the forest, they separate themselves from spaces, such as houses, schools, churches, and, most recently, offices, in which they would enact their clearly defined roles. It is in this environment where they face the adventures of defying social norms and cultural codes, analyzing restrictive texts, and writing more palatable alternatives. Nevertheless, unlike Little Red Riding Hood and Snow White, who return home, the characters of *Siete lunas* remain in the forest, until they can appropriate their own space.

The greatest potential for writing new texts in a space of one's own resides in La Escritora. Of all the characters in the play, she is the one with the most freedom and responsibility to create new texts for her compatriots. The others, despite moderate success at breaking patriarchal norms, remain bound to the texts written for them by others or by themselves. In *A Room of One's Own* Virginia Woolf indulges in a bit of creative genealogy by giving the Bard of Avon a sister. Judith Shakespeare shared her sibling's enthusiasm and talent for writing. Unlike her brother, however, Judith never had the opportunity to hone her skills. She fell into disrepute and killed herself. Her body is buried at the intersection of Elephant and Castle. Woolf states:

Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the crossroads still lives. She lives in you and in me, and in many other women.... [F]or great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh" (113).

La Escritora is the only anonymous character of the play. The text of *Siete lunas* gives her the opportunity to become Judith Shakespeare. It may be that, upon returning home from this camping trip, La Escritora will begin to write. Her return, however, will not be to her father's brother's, or husband's house. These enclosures foment monmythic continuums. In order to resurrect Judith and break new textual ground, what La Escritora really needs is a room of *her* own.

NOTAS

- 1 Lieberman also discusses the sociological function of fairy tales in society. She suggests that some fairy tale heroines, such as Cinderella, in addition to being passive are "victims and even martyrs as well" (390).
- 2 Scholes states that the "archetype of all fiction is the sexual act... the fundamental orgasmic rhythm of tumescence and detumescence, of tension and resolution, of intensification to the point of climax and consummation" (qtd. in Nodelman 252).

WORKS CITED

- Angel, Alba Lucía. *Siete lunas y un espejo. Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Ed. Nora Eidelberg & María Mercedes Jaramillo. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991. 13-79.
- Araujo, Helena. *La Scherezada Criolla: Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Stamford, Connecticut: Longmeadow Press, 1988.
- Lieberman, Marcia R. "'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation Through the Fairy Tale." *College English* 34.3 (Dec. 1972): 383-395.
- Nodelman, Perry. "The Sense of Unending: Joyce Carol Oates's *Bellefleur* as an Experiment in Feminine Storytelling." *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*. Ed. Ellen G. Friedman and Miriam Fuchs. Princeton: Princeton University Press, 1989. 250-264.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: W. W. Norton & Co., 1979.
- Rowe, Karen E. "Feminism and Fairy Tales." *Women's Studies* 6.2 (1979): 237-257.
- Ruthven, K. K. *Feminist Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Welles, Marcia. "The Changing Face of Woman in Latin American Fiction." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Los Angeles: University of California Press, 1983. 280-288.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1929.

GENDER, READING, AND INTERTEXTUALITY: DON JUAN'S LEGACY IN MARIA DE ZAYAS'S *LA TRAICION EN LA AMISTAD*

Catherine Larson
Indiana University

María de Zayas's comedy, *La traición en la amistad*, could not, in many ways, be more distant and removed from Tirso de Molina's eschatological, moralizing *El burlador de Sevilla*. The comedy, written by a woman, deals with the amorous problems of the idle, noble rich; the serious drama, penned by a man, treats such weighty issues as human salvation. One focuses on social interaction; the other, on divine intervention. Yet, there are numerous points of contact between the two plays. The libidinous Liseo of Zayas's comedy sounds much like the infamous Don Juan Tenorio when he describes his plans for seduction: "si yo a Fenisa galanteo, / es con engaños, burlas y mentiras, / no más de por cumplir con mi deseo" (603b). In several guises, Tirso's words echo within Zayas's text; the classic examples are Marcia's complaint, "Bien dijo quien decía / mal haya la mujer que en hombres fía" (611b), and Fenisa's comic inversion, "Mal haya la que sólo un hombre quiere, / que tener uno solo es cobardía" (605a). To be sure, previous critics have noted the links between the two plays. Matthew Stroud labels Zayas's strong female protagonist (Fenisa) a Doña Juana, although Valerie Hegstrom Oakey modifies that view by noting that Fenisa is not a true *burladora*, since rather than humiliate and desert her lovers, she truly seems to love each of the men in her life and strives to enjoy the favors of as many of them as possible. Constance Wilkins reminds us of the connection between Don Juan and Fenisa but also warns us to resist the temptation "to identify with Fenisa in the validity of her bursting the constraints on women's freedom of sexual expression" ("Subversion" 114). I both agree with and take gentle exception to Professor Wilkins's argument, which leads me to the thesis of this essay. I would suggest that we need to be wary of dismissing too quickly the ways that the two plays enter into dialogue with one another, and

I would like to examine in greater detail how the two dramatists explore the relationships between men and women and between reading and writing. Don Juan's legacy is evident in the text and subtext of *La traición en la amistad*, but in addition, it survives in our own critical confrontations with Tirso's play and with its avatar.

The two dramas are most alike when they deal with the social issues of love, sex, seduction, and friendship. In its treatment of the interaction of the sexes, Zayas's *Traición* both echoes and challenges Tirso's *Burlador*. In both plays, we find duplicity and deceit used as tools to win sexual favors, and we see social rebels trying to manipulate their sexual partners; in both cases, the rebel appears acutely aware of performance, of his or her own theatricality, of role-playing within the role. Each drama also reveals examples of the betrayal of one's friends for the sake of love — or at least lust. Each also depicts female bonding, in which women join forces to find the men who had abandoned them so that they might coerce those men into marriage. Each play ends with the punishment of the rebel who attempted to subvert the system and with the marriages of most of the other characters.

We might say that Zayas's play is simultaneously an inversion, a subversion, and a comic copy of the *Burlador*, especially with regard to the relationships between men and women, power and authority, seduction and deception, subject and object. Even the key words of the titles of the two plays telegraph vital information about the theme of deceit to the reader, although, significantly, *La traición en la amistad* focuses on an act of bonding and connectedness, while *El Burlador de Sevilla* singles out the male subject, a gendered behavior that Deborah Tannen emphasizes in her recent work on the ways that men and women communicate.

Each of the two plays highlights one gender while utilizing the other in a secondary role to show how the principal seducer uses the opposite sex for pleasure or power. Tirso's Don Juan Tenorio is the universally acknowledged symbol of the seductive trickster/lover, for the *Burlador* reifies the male as sexual subject. In *La traición*, Fenisa echoes many of Don Juan's actions with regard to the opposite sex, claiming to have as many as ten lovers:

diez amantes me adoran y yo á todos
los adoro, los quiero, los estimo,
y todos juntos en mi alma caben, (605b)

* * *

á todos cuantos quiero yo me inclino,
los quiero, los estimo y los adoro;
á los feos, hermosos, mozos, viejos,
ricos y pobres, sólo por ser hombres (614b)

Even when compared with the personal conduct of other women in Golden Age comedy (much less the majority of Siglo de Oro theater), Fenisa's behavior

would have to be judged as liberal — and liberated — in the extreme. When her servant notes, “serás de amor infierno,” (615a) or calls her **temeraria**, Fenisa retorts, “¡Calla, que en esto he de ser / extremo de las mujeres” (606b), in yet other allusions to her Tirsian antecedent. Fenisa’s strongest link to Don Juan, however, is her manipulation of the opposite sex in order to satisfy her own desires. She acknowledges that by pursuing her female friends’ love objects, she is betraying their friendship:

¿Soy amiga? sí; pues, ¿cómo
pretendo contra mi amiga
tan alevosa traición?

* * *

el amor y la amistad
furiosos golpes se tiran;
cayó el amistad en tierra
y amor victoria apellida;
téngala yo, ciego Dios,
en tan dudosa conquista. (591b)

Throughout the play, Fenisa both affirms her role as authoritative and manipulative subject and illustrates her problems regarding solidarity with those of her sex. Because her actions are controlled by desire and because she tramples on her friends for her own selfish ends, Fenisa strongly resembles Tirso’s Don Juan, the social rebel who leaves behind a trail of women and betrays his male friends for the sake of his own ego.

Yet, there are also a number of significant differences between the two plays — even on this most social of levels.¹ A special quality of *La traición en la amistad* — and a quality seldom found to this extent in male-authored texts — lies in the idea of female bonding. Although in the *Burlador* the dishonored Isabela and Tisbea meet, commiserate, and agree to travel together to Seville in order to recuperate their lost honor, Zayas clearly emphasizes relationships between and among women, using the connectedness of female friendships as the essence of her play. These bonds between women may exact a high price, as more than one woman is tested and tempted. Certainly, Fenisa is not the only female character whose actions are motivated by desire; Marcia, for example, sees herself as a soldier in a **guerra de amor**, proclaiming, “a nadie estoy obligada / sino a mi gusto” (519a).² But when Marcia finds out that her beloved Liseo has dishonored and abandoned another woman, the bonds of friendship prove more powerful than her own desire, and she immediately resolves to help the unfortunate woman reunite with the man who had jilted her:

yo confieso
que le tengo voluntad [a Liseo];
mas, Laura hermosa, sabiendo

que te tiene obligación
 desde aquí de amarle dejo,
 en mi vida le veré. (600a-b)

A sense of sisterly solidarity joins with a moral consideration of what is right, leading these female characters to sacrifice personal satisfaction for the support and fellowship of other women. To accomplish their goals, the women metamorphose from passive objects to active subjects; they begin to act with authority, and they consequently assume greater control and power over the male suitors of the play. In that sense, the women characters of *La traición* invert traditional male/female roles, calling attention to the idea that women can actively control their lives and fates. In addition, as Wilkins rightly notes, Zayas highlights the notion of the multiple protagonist, in contrast to the phallic, unified "I" so evident in a text such as the *Burlador*, and provides evidence of a particularly female way of thinking — and speaking — about female relationships and moral responsibilities (110-11, n. 1).

Zayas accentuates the women's authoritative new roles by underscoring the metatheatrical nature of their enterprise: the women create a revenge play within the structure of the larger drama, self-consciously stating, "La traición en la amistad / puede llamarse este cuento" (601a). When we add that level of dramatic dynamism to the issue of female connectedness, we may well posit the idea that Zayas, in a distinctly female voice, presents her readers and audiences with a fundamentally different world view than that of most of her male counterparts.³ Finally, because the male characters of the play tend to be weak, passive, and whining, Zayas appears to stack the deck further in favor of her strong female characters. All of these elements suggest the creation of a female-inscribed alternative text, a concept that Elizabeth Ordóñez thoughtfully examines:

If we perceive difference in these works by women, we still cannot assume that Zayas or Caro, or any other women writer for that matter, necessarily made the conscious choice to create alternative texts.... Yet, women writers have always and inevitably experienced the constraints of their context — literary and social — if only on an unconscious or vaguely emotive level. At some time they all become the Other in search of their own discourse. The attentive reader can discern this often submerged quest for textual authority in the writings of women, and in so doing may discover not only plots about women, but plots about the theoretical difference of women struggling to write authoritatively about themselves. (13)

Ordóñez may well have hit upon the essence of the plots and discourse of women writers of the Golden Age. Nonetheless, we could also deconstruct her premise by examining exactly what the women desire in *La traición en la amistad*. Their goal is marriage, finding a mate, erasing the stain of dishonor

that would attach itself to them if it were generally known that they were sexually active. Ruth El Saffar describes these women's actions as typical of much literature of the Spanish Golden Age: a "desperate effort... to escape the fate of abandon, the fate of the woman whose lover has rendered her, whatever her social class, an outcast by virtue of his refusal to marry her" (2). In that sense, Zayas's "liberated" characters appear only to reaffirm the status quo, the honor code, and the traditional *comedia* ending.⁴ It could further be argued that in order to establish their authority and control, the women have only repeated the stereotypically negative female behaviors of manipulation and deceit, and that the female characters of Zayas's play ultimately merely reiterate the male gaze, the representations of women as seen by men. Clearly, the multiple marriages that take place at the end of the comedy leave the reader/spectator with questions regarding the play beyond the ending. How will these independent women, who controlled their men so well in the course of this play, handle their new roles as married women? How will Laura's marriage turn out, given that she is marrying a known philanderer who only agrees to marry her after having been tricked — and who has previously stated, "*sus penas estimo en nada*" (603b)?⁵ Moreover, Zayas punishes Fenisa, the only free spirit in the play, the female character who really does try to subvert the system and who challenges the submissive role that society traditionally prescribed for Golden Age women. At the end of the play, each of the men in turn rejects Fenisa for another woman, and Marcia scolds her, telling her that she has brought about her own downfall by being a disloyal and devious friend. Her ultimate shame, however, is the metaphorical public branding, which León emphasizes in his final words to the audience:

Señores míos, Fenisa,
qual ven, sin amantes queda;
si alguno la quiere, avisa
para que su casa sepa. (620a)

This confirmation of the double standard, created by offering the men in the audience the character's address, serves to illustrate the nature of Zayas's double-voiced discourse and the openness of the ending of her play. Although she may appear to be sympathetic toward her women characters, there is also inherent in her comedy a not-so-subtle disapproval of their challenge to traditional female roles.⁶ Of course, I could also subvert this reading by suggesting that the dramatist knew exactly what she was doing, and that by having her free spirit lose out at the end, she was actually challenging the era's notorious double standard of sexual behavior by calling attention to its inequities. All of these simultaneously contradictory readings create a tension between the Zayas who follows male models of dramatic theme, plot, characterization, and expression and the Zayas who challenges the patriarchy with her dynamic female characters, their assertive attempts to control their fates, and their strong sense of female community.

This doubly dramatic tension is intimately related to the issues of women's writing and reader/audience response. As we examine the open quality of her playtext, we may well ask whether Zayas possessed a female voice that clearly expressed a distinct world view, or if men and women see something different in Golden Age dramas written by men and those written by women. We might also wonder if women really identify better with the Zayas play, which seems to speak to women's ways of communicating, of perceiving the world, or we might question how a woman of the last decade of the twentieth century should react to plays that treat women as objects and reaffirm women's place at the bottom of social, gendered hierarchies. It may well be that the most important element of *La traición en la amistad* is that it asks us to ask questions about the nature of relationships between men and women. Our examination of the two plays should explore not only the images of woman that male and female dramatists produce, but the ways that modern readers have interpreted those dramatic texts. In doing so, we may begin to answer some of the questions I have just posed.

Both the *Burlador de Sevilla* and *La traición en la amistad* deal with the sexual interactions between men and women, and both have been examined by males and females from feminist and androcentric perspectives. The popular conception of Don Juan, the manipulative male who deceives and then abandons endless numbers of women, resonates throughout Zayas's comedy: Fenisa is clearly the avatar of Don Juan, and, like him, she suffers at the end of the play; yet, because this is a comedy — and because Fenisa has not toyed with God or tempted fate with multiple exclamations of "Tan largo me lo fiais" — she will suffer social humiliation rather than eternal damnation.

Fenisa is, of course, not the only "Doña Juana" in Golden Age theater. Even within the *Burlador* itself, Tirso offers a female parallel to his controlling protagonist. Tisbea, like Laura in Zayas's comedy, surrenders her virtue to a man who promises to marry her; she tells Don Juan:

Ven, y será la cabaña
del amor que me acompaña
tálamo de nuestro fuego. (1.950-52)

Both Zayas's Laura and Tirso's Tisbea suffer after being rejected by their lovers, and both follow the men who have abandoned them, hoping to get them to honor their spoken commitment. Yet Tisbea not only is Don Juan's victim, but is also his double, having treated the men who love her just as Don Juan treats her:

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta;
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas. (1.1013-16)

Tirso further underscores the parallels between the two characters with the motif of fire: the flames of their passion echo in the real or metaphoric flames of Tisbea's burning hut and prefigure the infernal flames that will consume Don Juan in Act 3.⁷ Throughout, Tisbea exhibits a tension between her words and their meaning — for example, rejecting the love of the devoted fishermen while couching her rejection in sensuous language.

Within the very structure of the *Burlador*, Tirso has blurred the lines separating victimizer and victim, subject and object, **burlador** and **burlada**. And this may well represent the closest point of contact between Zayas's and Tirso's dramas. Zayas seems both to uphold and subvert her literary model. Elizabeth Ordóñez observes that the female author "often suffers from what Sandra Gilbert and Susan Gubar have called 'anxiety of authorship,' as she struggles with the texts of male precursors, against their authority, their reading and misreading of her, to create an adequate text for her own story" (3). I would further suggest that Ordóñez's analysis of the relationship between writer, text, and reader in Zayas's prose fiction applies equally well to her theater: Zayas "shifts the text's emphasis away from the work itself to its effect on the reader, especially the female reader" (6).

The issue of women reading and writing about women is brought to the forefront in one of the seminal studies of Tirso's text. In her provocative article, "Tirso's View of Women in *El burlador de Sevilla*," Ruth Lundelius challenges the opinion held by Blanca de los Ríos and most other Tirsian scholars that Fray Gabriel Téllez was a feminist aligned with "the more extravagant admirers and champions of womankind" (5).⁸ Noting that the dramatist's misogyny and antifeminist diatribes were characteristic of his age, Lundelius suggests that each woman in the *Burlador* contributes to her own dishonor (7). She adds that "for each of his feminine characters, Tirso made it clear that it was her own weaknesses and failings that smoothed the way to, or even made possible, her seduction and dishonor. The description of Don Juan as 'el castigo de las mujeres' implies their guilt" (12). The women's sins, Lundelius observes, include pride, rebellion against paternal authority, flouting the precepts of church and state, and foolish social climbing: "the great care he gives to the tightly fused pattern of weakness — turpitude — retribution — restitution... marks the course of each woman through the dramatic development of the play" (12). This, Lundelius concludes, offers evidence of the "profound cynicism and pessimism" of the *Burlador*'s portrait of women: "Tirso could have ennobled their character and raised them to a higher moral plane by intensifying their struggle with their respective weaknesses. But significantly he did not; rather he has deliberately drawn them as all too easily corruptible" (13).

There is something seductive in Lundelius's reasoning. Her descriptions of Tirso's misogyny are intended to explode a popular critical myth, the view of Tirso as one of the great, liberated Golden Age males, and she suggests a democratization of culpability that readers could find appealing. But her

zealous depiction of Tirso-the-misogynist is, perhaps, a bit overstated: Lundelius's laundry list of female weaknesses in the *Burlador* states that they are "easily swayed by passion, lacking in moral courage, imprudent, foolish, irresponsible, devious, disobedient, incontinent, proud, rebellious toward their proper sphere in life, lascivious, frail, weak, and vain" (13). I am concerned that Lundelius's description of Tirso's (man)handling of women offers an even stronger castigation than that presented by the Mercedarian friar; note the critic's emphasis "As they are portrayed, I must reiterate, they are as much the victims of their own moral deficiencies as of the seductive skill of Don Juan" (13). The essence of this reading of the play is that the women got exactly what they deserved, which reduces the audience's sympathy, understanding, and compassion toward them, and lessens the likelihood that they will be viewed as anything other than cardboard cut-outs.

Whatever our own preferred readings, it would surely be fair to say that Lundelius has, by attacking misogyny, highlighted the object of her attack. And, whether or not we agree with her reading, we may find it useful as we analyze the links between the *Burlador* and Zayas's *Traición*. Lundelius focuses a great deal of attention on Tirso's didacticism and moral purpose. To that end, she sees the women's weaknesses of character as further indicators of Tirso's "blunt indictment of sinning humanity" (13). She mediates Tirso's representation of gender in the *Burlador* with a socio-religious perspective that underscores sin, and her critique of both the play and the dramatist emanates from that reading. Yet, if we can use Zayas's comic incarnation of Tirso's play as a guide, the author of *La traición en la amistad* seems to read the *Burlador* from another position. Zayas appears to use the interaction of the sexes as the pretext for exploring other topics, offering her readers an open play text, one that defies pigeonholing and allows for both the subversion and support of the status quo. The openness of Zayas's denouement — indeed, of the entire play — allows her readers the freedom to explore multiple sides of the issues she treats, so that they may determine for themselves whether Zayas applauds or challenges the socio-cultural realities of her time, whether her discourse is double-voiced or a slavish imitation of patriarchal models, whether the dramatist is successful in transforming Tirso's objects of desire into assertive female subjects, and whether Zayas accomplished what Sue-Ellen Case calls the construction of a "deconstructive strategy that aids in exposing the patriarchal encodings in the dominant system of representation" (121). Perhaps the relationship between *La traición en la amistad* and *El burlador de Sevilla* hinges less on sinning, guilt, and victimization and more on the issue of authority (textual and otherwise), on the inscription of power, and on the relationship between subject and object. If that is, as I propose, the ultimate point of contact between the two plays, the *Burlador* is not merely the immediate source and counter example for *La traición*. Don Juan's legacy may also be a first- and second-hand lesson on the ways that we read and think about texts.

NOTES

- 1 These differences even manifest themselves at the level of servant interaction. Catalinón, Tirso's *gracioso*, spends a great deal of time moralizing; Zayas's counterpart, León, talks endlessly about sex and encourages his master (Liseo) to pursue and deceive as many women as possible.
- 2 Marcia tells Fenisa that she intends to take full advantage of her father's absence from town: "y mientras mi padre asiste, / como ves, en Lombardía, / en esta guerra de amor / he de emplearme atrevida" (590a-b).
- 3 Act 3 of *La traición* opens with a scene treating the effects of gossip on women's reputations, as we see Laura's reaction to the inaccurate report that Liseo has already married Fenisa. This scene, emphasized by its position at a critical moment in the play, illustrates Zayas's interest in women's issues and her use of topics less-frequently treated in male-inscribed texts. It further illustrates Katharina M. Wilson and Frank J. Warnke's theories regarding the emerging sense of gender collectivity in the seventeenth century, specifically, the idea that the works of women writers of the Early Modern era exhibited an "awareness of shared, gender-specific experience and ideas" (xiii). In his related analysis of Zayas's *Mal presagio casarse lejos*, Paul J. Smith describes the author's obvious understanding of female bonding; he notes the "fluidity of circulation among women characters" and a "reciprocal female exchange, so different to the fitful and halting relations between men and women in the story" (237).
- 4 Nonetheless, Elizabeth Odóñez's comments with regard to the ending of Ana Caro's play bear repeating: "In this female-authored plot the inevitable marriages may be based on firmer bedrock than those in male-inscribed plots, plots in which more passive female characters accommodate to a hollow conformity more central and insistent than justice and love" (12).
- 5 For a more detailed discussion of this topic see Edward H. Friedman's "Girl Gets Boy," Bruce W. Wardropper's *La comedia española del Siglo de Oro*, and Dawn L. Smith's introduction to *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*.
- 6 Merveena McKendrick observes that in Golden Age theater, if sin is punished, marriage as an institution is preserved and the double standard becomes a kind of natural law. With regard to Zayas's play, Valerie Hegstrom Oakey sees the women characters as active and dominant but also notes the suppression of Fenisa, the character who most tries to break out of traditional gender roles. Although the *gracioso* León is the speaker of these final words to the audience (which may well render his voice unreliable and his words ironic), Zayas has nonetheless ended her play with this indictment of the comedy's free spirit, leaving her audience with this final impression of the probable fate of her character.
- 7 Zayas employs similar imagery when she has Laura describe Liseo as Nero, who sets fire to her soul (600a).
- 8 Raymond Conlon's intriguing psychological analysis of male sexual behavior in *El burlador de Sevilla* disputes many of Lundelius's conclusions regarding Tirso's expression of the misogyny inherent in Golden Age culture.

WORKS CITED

- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- Conlon, Raymond. "The **Burlador** and the **Burlados**: A Sinister Connection." *Bulletin of the Comediantes* 42.1 (1990): 5-22.
- El Saffar, Ruth. "Breaking Silences: Reflections on Spanish Women Writing." *Romance Languages Annual* 2 (1991): 1-8.
- Friedman, Edward H. "'Girl Gets Boy': A Note on the Value of Exchange in the *Comedia*." *Bulletin of the Comediantes* 39 (1987): 75-84.
- Lundelius, Ruth. "Tirso's View of Women in *El burlador de Sevilla*." *Bulletin of the Comediantes* 27 (1975): 5-14.
- McKendrick, Melveena. *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. London: Cambridge University Press, 1974.
- Oakey, Valerie Hegstrom. "The Fallacy of False Dichotomy in María de Zayas's *La traición en la amistad*." Golden Age Spanish Drama Symposium. El Paso, TX (March 1992).
- Ordóñez, Elizabeth J. "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro." *Revista de estudios hispánicos* 19.1 (1985): 3-15.
- Smith, Dawn L. "Introduction: The Perception of Women in the Spanish *Comedia*." *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Dawn L. Smith and Anita K. Stoll. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1991.
- Smith, Paul Julian. "Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas." *MLN* 10.2 (1987): 220-40.
- Stroud, Matthew D. "Love, Friendship, and Deceit in *La traición en la amistad*, by María de Zayas." *Neophilologus* 69 (1985): 41-48.
- Tannen, Deborah. *You Just Don't Understand: Men and Women in Conversation*. New York: Ballentine, 1990.
- Téllez, Gabriel (Tirso de Molina). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. 10th ed. Ed. Joaquín de Casaldueiro. Madrid: Cátedra, 1986.
- Wardropper, Bruce W. *La comedia española del Siglo de Oro. Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Elder Olson and B. W. Wardropper. Trans. Salvador Oliva and Manuel Espín. Barcelona: Ariel, 1978.
- Wilson, Katharina M., and Frank J. Warnke, intro. *Women Writers of the Seventeenth Century*. Athens: University of Georgia Press, 1987. xi-xxiii.
- Wilkins, Constance. "Subversion Through Comedy? Two Plays by Sor Juana Inés de la Cruz and María de Zayas." *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1991. 107-20.
- Zayas, María de. *La traición en la amistad. Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Vol. 2. Ed. Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903. Rpt. BAE 271: 590-620.

**“READING FEMINIST”: RE-READING
ORQUIDEAS A LA LUZ DE LA LUNA AND LA REVOLUCION**

Kirsten F. Nigro
University of Cincinnati

Recently I had the good fortune to see the performance of Vicente Leñero's *La noche de Hernán Cortés*, a play that has caused a mixture of admiration and horror among theatregoers, but even more so the staging of it by Luis de Tavira, the *enfant terrible* of Mexican directors.¹ A dazzling postmodern spectacle in all senses, de Tavira's text, following its lead from Leñero's, is a rewriting of traditional historical and theatrical discourse. That is, until it comes to La Malinche, and here, neither playwright nor director seems able to overcome, to deconstruct or to restructure the patriarchal semiotic that weighs so heavily on her person. She remains forever "la chingada," as Cortés takes her from behind, and then casts her aside, in a brief but very vivid and disturbing scene.

I note this as a way of entering one of the topics that concerns me here — that of resistance; resistance to the rewriting of discourse about women, and resistance as a feminist strategy for that very rewriting. But I want to emphasize not only writing, but also "reading" — the need to retrain the cultural "eye" to see, to take in texts from a critical perspective. In the case of the Leñero/de Tavira *Malinche*, for example, it was largely the women I spoke with who were bothered by her. Most of the men, however sensitive or sympathetic, seemed perplexed; and de Tavira himself has argued that he was only being "realistic," for La Malinche is still "la chingada" for most Mexicans.² And this in a performance that works very hard to thoroughly deconstruct all other Mexican cultural myths. To understand the importance of "seeing" differently, one has only to compare this *Malinche*, with Rosario Castellanos's in *El eterno femenino* or Sabina Berman's in *Aguila o sol*.³

But in the theatre, seeing is also a product of encoding; that is, of what is

presented as stimuli to the eye and the mind. The task for feminist theatre practitioners (be they male or female) therefore, is to structure the stage not simply in new "esthetic" ways, but in ways that purposefully try to de- and then recontextualize the male and the female, women and men, so as to help audiences and playtext readers in learning new ways of "decoding" with a "feminist" eye. By this I mean simply that all texts are, and should be susceptible to "feminist" readings, which will reveal textual and ideological dimensions not always immediately evident, and too often repressive for women. While some would argue that this is to be critically or theoretically reductionist, my sense is just the opposite, that by making the space for such a reading, theatre practice and criticism are enriched, they are made more dialogical, and certainly more surprising. For example, a feminist reading of two productions of Enrique Buenaventura's *La maestra*, one of them directed by the playwright himself, opened up to dialogue whether the text really is about "the teacher," or the town that is devastated by political violence. For the proxemic sign of having the father always frontstage, and his daughter in the foreground, re-enforced the sense of patriarchy's dominance, even when its most violent manifestations were being condemned.⁴ And although this is not the only reading possible, it needs a special angle or way of "seeing" for it even to be considered.

In this essay I would like to take two texts written by men, for I think an important task for critics and theorists of Latin American theatre is to submit (or re-submit, as the case may be) its texts to a feminist reading. The texts I have chosen, Carlos Fuentes's *Orquídeas a la luz de la luna* (1982) and Isaac Chocrón's *La revolución* (1972) are ones that I have written about before, but through a critical lens that did not take into full view the ideological implications of these texts for women.⁵ As I re-read them through different eyes, the results have been at times stunning for me; thus this essay is something of a feminist deconstruction not just of the two plays, but of my own previous texts. Of course, the term "feminist" is itself a term ripe for deconstruction, given its instability and the many ways of conceptualizing and practicing it, not all of them harmonious or compatible.⁶

My own interests and ideological affinity are with gender studies, and the proposition that "male" and "female" are not just biological realities but also social constructs. Perhaps this is why a play like *Orquídeas a la luz de la luna* was at first reading so attractive to me, because it seems to be about how our personae are all image, all fabrication. As so many of Fuentes's texts, *Orquídeas* is a linguistic tour de force, full of word play, puns and intertextual jokes, an irreverent play that dares to take two of Mexico's most beloved female icons — Dolores del Río and María Félix — and turn them into either frustrated chicanas who think they are the movie stars, or the movie stars themselves, old and forgotten in an apartment in Venice, California. Obviously, ambiguities abound and the mirroring effect of women who are actresses, or of women who act at being actresses, of María and Dolores on stage while simultaneously

having images of their films projected onto a screen — all this is intellectually dazzling and theatrically compelling.

There is no question here that Fuentes wants to show to what degree Mexican “reality” is “made” of prefab myths, and the devastating effect this can have on personal and collective identities. On this level, Fuentes is certainly a critic, a “resister,” if you will. Yet on another, there is much to resist in *Orquídeas*, especially as concerns gender — its representation and self-presentation. For example, in the initial stage directions, the playwright indicates that ideally the roles of María Félix and Dolores del Río should be played by the actresses themselves (del Río was still alive at the time). However, and in the absence of actresses who look the part, the two leads can be played by “dos mujeres sonrosadas, rubias y regordetas. En última instancia, y en ausencia de todas las posibilidades anteriores, los protagonistas pueden ser dos hombres” (10). With this, Fuentes immediately makes clear that he conceives of his text as a play on “the real” and the “make-believe,” which is of course the essential play of theatre itself; thus, the tremendous potential for theatricality in the staging of *Orquídeas*. Dressing up, putting on make-up, mirrors, looking, and showing off are fundamental to how this play works, and to why it seems so very “postmodern,” in its seeming denial of a “transcendental signified.” I would like to take Fuentes up on his third option — the one that has men playing women — to briefly explore why in so many ways, *Orquídeas* is much more a **modernist** text, a parody of what it presents, rather than a presentation of “presentation,” and one in which the discourse on women is still very much the same old story.⁷

Cross-dressing is as old as theatre, and its stage function, as well as its sign meaning have varied according to artistic conventions and cultural discourses. Today, it is of great interest to a feminist critique because 1) the theatre is itself costume, make-up and pretense; and 2) because these are also the fundamentals in the construction, deconstruction and possible reconstruction of gender and gendered identities. Thus an all-male staging of *Orquídeas* would seem a very rich opportunity for the exploration of gender issues from a feminist perspective. However, the text makes this hard work; in other words, it is resistant, principally for being conceived as parody, with the playwright standing outside of, and above the world he creates. This is not to suggest that parody necessarily is itself a problem, but in this case, and from a feminist reading, it results in a text that plays **with** and jokes **about** gender, but does not open up spaces for a serious reconsideration of gender. In many ways, *Orquídeas* actually closes these spaces even more tightly.

Those familiar with the text will remember that it is loaded with references to posturing and imposturing, to showing, and seeing, that mirrors and wardrobes full of clothes are important items of the stage setting, that the character of María in particular is constantly changing outfits, and that with each change, she becomes “someone” else, but always another incarnation of the **femme**

fatale. This is the very stuff of transvestism, which in itself represents a serious and threatening transgression to gender identities. However, while there is pretense in his **persona**, the transvestite does not function in an unconsciously self-parodic mode. Yet because the characters in *Orquídeas* are made to be parodies of themselves, to have them enacted by men (with the audience knowing that they are men) is to carry the joke one step further. For example, the character of Dolores is throughout the play dressed as a "china poblana," with her typical costume and braids; she even has a favorite plant holder in the shape of a little pig. This rustic "campesina" image is an obvious parody of the celluloid Dolores del Río, but one that the character seems unaware of, for she acts the part with great conviction and little irony; in other words, the joke is on her, and to have **her** be a **he** would be to compound the joke, but not to explore why it is a joke in the first place. While the character of María is more conscious of her "irreality," she too is a parody of many other parodies: of Doña Bárbara, of Cleopatra, of Salome, of the vamp who raises her eyebrow in the way that only the "real" María Félix could. So again, to have a man pretending to be a woman who might be María Félix, "arqueando la ceja notoriamente" (38), may be exciting theatrically, but it still works as a doubled-layered parody, built much more at the expense of gendered identities than with the purpose of breaking them down.

That parody is at the heart of *Orquídeas* seems clear to me by its "hidden" plot structure. I say hidden, because at first glance the text seems to reject any traditional plotting, being much more open and multi-voiced. However, underneath this is the very traditional emplotment of the love triangle, and in dramatic terms, of the so-called "domestic melodrama," with its offshoots, the soap opera and the *telenovela*. For most of the action, María and Dolores are the "pareja" in crisis: they argue, insult each other, quarrel and make-up. Isolated from the outside world, they are the archetypal self-engrossed, dysfunctional couple, whose only concern is themselves and their "Mamá," who lives in the apartment above them. Their intimate microcosm is destroyed when a third character, the Fan, arrives to blackmail María and to propose to Dolores that she run away with him. Although Dolores leaves with the Fan, her real motive is to slit his throat with a broken bottle. She kills to protect María and their relationship, but in vain; for thinking she has been abandoned, María commits suicide.

There are both currents of hetero- and homosexual love in the Dolores-María relationship. Of the two, María is the most decidedly male — the "macha mexicana." She smokes "puros," talks dirty and is physically aggressive; she dominates, whereas Dolores is dominated. In this way, the "heterosexual" set-up is insinuated and reinforced. However, the fact that they are of the same sex, that they refer repeatedly to their love and to themselves as "dos reinas" and "la pareja despareja" (the odd couple), the fact that they are physically close to and sensual with each — all this hints at homoeroticism, which would make the fan

a rival of a different sort. Given these plays on "sexuality," adding the dimension of transvestism would seem to throw into question the very nature of that sexuality and of its male/female engendering. But, again, the text resists this, for despite all of this ambiguity and confusion, the paradigmatic "feminine" is what ultimately rules here.

Whether as women, or as men playing women, María and Dolores are obsessed with the things that supposedly obsess women: aging, weight and their appearance, that is, how they appear to the "male" eye. Their identity and well-being are dependent on their reflection, and on that reflection being youthful, beautiful, capable of producing desire. Aging is something to be so feared that Mamá must be protected from knowing that people younger than she have died, lest this remind her of her own advanced years. Indeed, Mamá's horror of aging explains her rejection of her two "daughters" when, as María so delicately puts it, they grew hair in their armpits. This Mamá, who never appears on stage but is ever-present, is egotistical, jealous, vain and above all, fearsome: the archetypal Bitch, a characteristic that Dolores and especially María, have inherited. Their verbal put downs of each other are like knife jabs — short, nasty and painful. They even engage in a "cat fight," rolling on the floor, scratching and pulling each other's hair. Given all the feminine "clichés" here, it is little wonder that when things go wrong, María turns to food (she has quite an orgy of eating after Dolores leaves) and sleeping pills. Cross-dressing in this case would be a case then of men parodying "essentialized" Woman, and largely at the latter's expense.

And this, I think, despite Fuentes's efforts at mocking the whole notion of a "paradigmatic female." In other words, his María and Dolores are parodies of the parodies women have become in Mexico's cultural discourse. There is in *Orquídeas* an awareness that gender is a social construction and that it is repressive, particularly for women. Yet still, because the text seems unable to fully overcome the parodies themselves, Fuentes's option of doing it in drag, while certainly making for exciting theatre and much playfulness, is far less effective, if at all, in problematizing or radically resisting gender construction in ways that a feminist critique would find wholly satisfying or convincing.

The above is not to deny parody its potential role in such a problematization. However, in *Orquídeas* parody becomes an issue of power, of the playwright's power over his characters, who are never set free and end being overwhelmed by a parodic play that takes precedence over all else. Thus the mostly surface value of cross-dressing in *Orquídeas*. There is one point in the text where this becomes all too evident, when Dolores, upon being told of Orson Welles's death, enters into word play with her former husband's last name, and those of H. G. Wells, William Randolph Hearst and Howard Hughes. She ends by saying "H. G. Wells escribe el hombre invisible que es Howard Hughes y Welles (¿cuál adapta a Wells (¿cuál?))" (79). While very clever, this speech is so out of the character's character and so very much in Fuentes's, that here, as

in so many other instances, the stage figures seem but a pretext for exploring something other than who and what they are themselves, and who and what they represent.

Gender and cross-dressing in *Orquídeas a la luz de la luna*, therefore, are also pretexts for something else, something that undeniably can make for a compelling performance. I have not tried to suggest otherwise here, but rather that, like its own insistence on the power of illusion and mistaken identities, this text can easily be taken for something that it actually resists being: a deconstruction of gender identity. Seeing this has turned me into a resistant reader of *Orquídeas*, and although I still find it clever, I am much more quick to spot false orchids under the false light of a false moon.

A feminist reading of Isaac Chocrón's *La revolución* has also made me see that text in a different, certainly more resisting way. But while I am not now as completely taken over by its characters as I once was, looking at them within the frame of gender definitions has helped me to see more clearly how Chocrón, well before most Latin American playwrights, was trying to break down the dangerous boundaries of homophobia set by Judeo-Christian cultures, boundaries that repressively impose a heterosexual gender/sex connection. By putting two gays on stage, by having them openly declare themselves "maricas," by placing them in a cabaret situation that directly involves the actual audience, by having that audience focus only on them — on their life and struggles together —, they become the paradigm of the couple, or "la pareja" in a way that resists the "straight" relationship, without entering into soul-searching about "gayness" or the normalcy of these two men who love and quarrel like all couples. In other words, Gabriel and Eloy are what they are — the former an aging transvestite, and Eloy, his business manager and a waiter at the cabaret.

But while being gay is not an issue within the play itself, it must be in any discussion of *La revolución* based on its reading or viewing by heterosexuals, who are expected to accept as normal something on stage that for many, if not most of them is considered abnormal off stage. In this way Chocrón indirectly forces on the outsider a reconsideration of sex/gender identities, as part of the "revolution" alluded to in the play's title. An important ingredient in Chocrón's strategy is to raise a heterosexual audience's more lurid expectations about supposed "homosexual kinkiness," and then not deliver, as it were, to build up but not satisfy a desire for the "forbidden." He does this primarily through his treatment of cross-dressing, which in this play is not a "staging" option, as in *Orquídeas*, but instead a way of being that also happens to be a way of making a living. In other words, it is integral to the play's textuality.

Gabriel, also known as Miss Susy, is the "show"; he is the she who the audience has come to "see." From the beginning of the two performances (of *La revolución* and of the cabaret act) there is a build up for Miss Susy's entrance. As Eloy says directly to the audience:

Buenas noches... mucho gusto... buenas noches... un placer... ¿ya están todos

aquí?... Sí, creo que sí.... enseguida comenzamos. (**Gritando**) ¡Ah, Miss Suzy [sic], ¿vamos a comenzar? ¡Ya están todos aquí! (**Baja el tono**) Enseguidita viene... debe estar dándose los últimos... ustedes saben cómo son las estrellas... ¡Sí lo sabré yo que trabajé con él casi quince años! (11).

The much anticipated spectacle of a man (él) dressed as a woman (Miss Susy) is, however, a let down, for when the star of the show comes out, to the fanfare of Mendelsson's *Wedding March* and framed by spotlights, it turns out to be Gabriel, dressed casually in khaki pants, a faded shirt with a flowery pattern and wearing sandals. This frustration of erotic desire occurs on various occasions, as Eloy announces the beginning of "la inigualable" Miss Susy's show, only to have Gabriel disappoint him and us (the readers or audience members) again. When Miss Susy finally does make her stage entrance, wearing a long pink dress and a Greta Garbo-like hat, the overall picture is one of "un esplendor marchito y arrugado" (55). There is little to desire here, and to add to this frustration, the audience is actually insulted, as Gabriel/Miss Susy addresses it directly as "Suckers" (57). After a short and rather abrupt monologue, he exits, then comes back in and "undresses." But the stripping is hardly a tease: Gabriel removes his wig, takes out his falsies and throws them up in the air. He then takes off his shoes and hose, and has Eloy unzip his dress. Underneath are Gabriel's usual clothes, the khaki pants and flowery shirt. There is nothing sensual, titillating or even parodic here. What Gabriel does is to "undress" fictions: that there is something forbidden and deviant about transvestites; that the homosexual transvestite is something to gawk at; that paying customers somehow can buy, that is, possess, the will of the performer. Said another way, Gabriel resists the text that has been written for him by straight audience members, and by the capitalist society that so depends on homosexual taboos. This rebellious act is, of course, also part of the play's "revolution."

The only dressing up that Gabriel does in "his show" is as Madame Chan the fortune teller, a transformation effected with minor props, such as a pair of gaudy eye glasses and, ironically, as a "man." Having had all his dresses stolen by no-good male lovers, Gabriel finds that the only outfit left for him is the one Eloy brings on stage: the traditional one of the male waiter. Eloy acts as his dresser, making Gabriel into a mock version of himself; that is, of someone imprisoned in the stiffness of his outer garb, of someone whose clothing reflects his role as servant to others. The "masculine" in this case is a sign of and for repression. Gabriel rejects both it and the "mock" or epidermal "feminine," the dressing and undressing of the "female" body for trade and profit, as well as for heterosexual pleasure. This is his revolution, and as such, it represents an important strategy in the play's resistance to established sex and gender identities.

However, this is not to say that the supposed "feminine" is not a quality associated with Gabriel. And it is as I begin to focus on this that my resistance

to the play begins. As in *Orquídeas*, the couple dynamic here depends on binary oppositions, on one of the partners assuming the male, and the other the female role. So while Eloy is recognized as gay, he operates on the “masculine” principle of domination, of rationality and of profit-making. He is the one who, according to Gabriel, brokers in human flesh, who sees all as a business deal without consideration of the human beings involved. Eloy sees himself as the stronger of the two, and accuses Gabriel of relishing the role of victim (“Te encanta ser la víctima” [77]), the archetypal female pose of weakness and passivity. And there is indeed much in Chocrón’s conceptualization of Gabriel that reinforces many of these essentialist notions about women, and even more so about the stereotypical effeminate homosexual, or the so-called “loca.” His prissy mannerisms, his speech (for example, his always calling Eloy “querida” and “mi amor”), the fact that women identify with him (or so says Eloy, who calls Gabriel “tan femenina” (45), plus the fact that most of Gabriel’s role models and idols are female (Cleopatra, rumberas, Greta Garbo) — all of this comes very close to making him a confirmation rather than a negation of socially constructed images of sex/gender essentialisms.

With the character of Gabriel, Chocrón walks a thin line between radical and traditional imagining, where in the risky venture of normalizing the homosexual, women and the feminine often are stereotyped or vilified. In fact, they are completely excluded in *La revolución*; its cast ends by being “all-male,” given Gabriel’s refusal to totally assume a crossed-dressed identity. Although women are not speaking subjects in this play, they are, however, often the “subjects” of the two men’s utterances, but in such a context that they become objects, and often quite negative ones. For example, Eloy’s mother is for Gabriel someone to be pitied and scorned, for being overly-protective, too solicitous of his friends and for never doubting that her son is the respectable bank employee she thinks he is. There are even hints that her “motherliness” may account for Eloy’s sexual preferences, which can go either way, something that Eloy seems to think makes him the better of the two, a valuation that he assumes the audience shares. At the end of *La revolución*, when Gabriel has come out with a rifle and starts shooting wildly, Eloy speaks of himself — “No te he creído” — and of the audience — “No te hemos creído” (78) — as if they were allies in their rejection of Gabriel. “La loca” is exiled from the circle of confidence, for being a man who is too much like a woman. But ironically, at times Gabriel also seems to be a “womanish” man who cares little if nothing for or about women. As he says, they have been but little parentheses in his life:

Lo que quería aclarar es que muy de vez en cuando aparecen señoras. Traídas por los otros, no por mí. Mis experiencias con ellas, y fueron unas cuantas experiencias, terminaron abruptamente, cuando una me dio un hijo. El chofer de camión de quien les hablé hace rato (44).

Seen within this frame, *La revolución* could be construed as a revolutionary dead-end for women, something that may be obscured by the play's daring both in its challenge to homophobia, and in its compelling play-within-a-play. As with *Orquídeas a la luz de la luna*, a feminist reading has made me more conscious of the dangers of only reading surface structure, of falling for "performance" alone. However, there is one important factor here that makes *La revolución* a text very different from Fuentes's: Chocrón does not so much seem to be parodying or having fun with, as he seems to be trapped by the male/female, masculine/feminine dualities that have been so internalized in our conceptualization of human relationships. Like *Orquídeas*, *La revolución* is plotted along the lines of a "couple drama," with the two characters spending almost all of their time on stage reminiscing about their past, about their love affairs, alternately being tender and savage with each other. They are "la pareja" whose crisis also ends in "domestic" violence. Because of the cabaret setting, the violence in *La revolución* is certainly more public, but even in the Fuentes text the audience's presence is repeatedly acknowledged: María and Dolores are also putting on a "show." Although Chocrón means to upset the standard sex/gender identity of the couple by making his a gay one, the problem is that even then "coupleness" still remains a power struggle, with a strong (male) and a weak (female) partner, a bitter and devious negotiation for profit and self benefit, a "war of the roses" with physical and verbal abuse for lethal weaponry. The gay relationship here reiterates too much the heterosexual paradigm by making of Gabriel such an obvious receptacle of and for the "feminine." In other words, while *La revolución* offers another way of thinking of the sexual make-up of couples, it is less able to re-image their en-gendered dynamics.

This is not to say that Chocrón has not tried for this re-imaging (something which I believe Fuentes has not), but rather that his failure is proof of how deeply engraved these age-old images are onto our mental maps, as well as the master narratives that help keep them in clear and powerful focus. Although clear may not be the best choice of adjective in this case, for Chocrón's focus of and on Gabriel is in the end blurred, and contradictory. He is the paradigmatic "loca," with all the giddiness and histrionics that implies; he seems to reaffirm rather than challenge popular (mis)conceptions about gays. By the same token, Gabriel's "femaleness" can be read as a subtle albeit unconscious misogyny. However, Gabriel is not so easily deciphered, for he is also the voice of revolution in the play. He is the one who wants to say goodbye to Miss Susy, to make something "significant" happen by forcing Eloy and the audience to take action for change:

¿Qué importa pretender con tal de creer en lo que se pretende? ¿No me entiendes? Oyeme, existe una urgente, muy urgente, necesidad de que volvamos a ser personas pensantes... Es muy urgente, Eloy. ¡Tírate! (46).

Gabriel, the feminine force of the couple, the feminine power of *La revolución*, displaces the masculine as the sign for strength. Yet his revolution is self-defeating, for in his wild shooting spree, he accidentally wounds himself. Eloy tries to shoo the audience away, insisting that "Aquí no ha pasado nada" (79); we know otherwise, but also that with Gabriel's death, it is "la loca" who has paid the price for transgression, both political and sexual. Taken a step further, as I feel a feminist reading must, this can also be decoded as a punishment of the "femenine" which dares to be subversive, which would assume a new role in the emplotment of revolutionary tales. So in the end, Gabriel and *La revolución* both resist (the heterosexual set up) and are to be resisted (for their potentially anti-feminist, or a least anti-female ideology).

I say potentially because I am here dealing with written playtexts, whose staging will ultimately rest on a given director's magical transformation of them into live performances. The results will and have varied, for ultimately it is, despite the "Sontagian" admonition to the contrary, a matter of interpretation. Both *Orquídeas a la luz de la luna* and *La revolución* could have feminist stagings (to the best of my knowledge neither of them has), but only if they are first read with and through a "feminist" eye.⁸ Certainly there is no one way of "reading feminist," but any way of doing it will help us to resist texts that are seductive but dangerous for women, or that are liberating for one repressed group, but possibly repressive for women. My re-reading of *Orquídeas a la luz de la luna* and of *La revolución* has shown me the importance of this, but it also had made me acutely aware of how difficult it will be to find new paradigms for conceiving of and living out our sexual and engendered identities, of how easily we are controlled by the ones already in place even when we want to break loose of them.

NOTES

1 See the published text of *La noche de Hernán Cortés*, as well as the introduction by Luis de Tavira, "Vicente Leñero: o teatro o silencio," in which he talks about his direction of this and other of Leñero's plays.

2 I am indebted to the many women theatre practitioners I had the pleasure of spending time with in the summer of 1992, especially to Estela Leñero, for her perceptive and candid commentaries.

3 Sandra Messinger Cypess's excellent *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth* is rather a definitive answer to those who would say that there is no ideological baggage behind representations of La Malinche.

4 The performances were sponsored by the University of California Humanities Research Institute at Irvine, as part of a conference on "The Other in Latin American and Chicano Theatre." The second performance was directed by Jorge Huerta, UC/San Diego. Sue-Ellen Case, of UC/Riverside, was part of a panel of mostly male commentators, and it is thanks to her very acute vision that the issue of gender was even brought up.

5 See Nigro, "A Triple Insurgence: Isaac Chocrón's *La revolución*," and "Pop Culture and Image Making in Two Latin American Plays."

6 The bibliography on feminist theory is extensive. In theatre, refer to Sue-Ellen Case, ed. *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, and to Lynda Hart, ed. *Making a Spectacle. Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*.

7 I owe much to Claudia Ferman's study *Política y posmodernidad: hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica*, in which she convincingly makes the argument that Fuentes works in the modernist parodic mode, that is, from the outside looking in, rather than becoming and sharing the views of the many postmodern voices.

8 I know that *Orquídeas* has been staged in Mexico in drag; according to my source, this is the only staging it has had. His analysis of it would not indicate that in any way it had feminist implications, but rather, the drag was more a surface element, a performance strategy. Of course, not having been there I cannot comment on how the cross-dressing was treated, or received. However, from conversation with someone who was there, it seems not to have brought up any issues about gender, or the political/ideological possibilities of cross-dressing.

WORKS CITED

Case, Sue-Ellen, ed. *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

Chocrón, Isaac. *La revolución*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. University of Texas Press, 1991.

de Távira, Luis. "Vicente Leñero: o teatro o silencio." Introduction to *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: El Público. Centro de Documentación Teatral, 1992. 9-16.

Fermán, Claudia. *Política y posmodernidad: hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica*. Miami: Iberian Studies Institute, 1993.

Fuentes, Carlos. *Orquídeas a la luz de la luna*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Hart, Lynda, ed. *Making a Spectacle. Feminist Essays on Women's Contemporary Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989.

Leñero, Vicente. *La noche de Hernán Cortés*. Cited above.

Nigro, Kirsten F. "A Triple Insurgence: "Isaac Chocrón's *La revolución*." *Rocky Mountain Review* 35.1 (1981): 47-53.

———. "Pop Culture and Image Making in Two Latin American Plays." *Latin American Literary Review* 17 (January-July 1989): 81-90.

GOYA, ORTEGA, AND MARTIN-SANTOS: INTERTEXTS

Marcia Welles
Barnard College



Fig. 1. *El aquelarre* (The Witches' Sabbath) 1797-98.
Madrid: Lázaro Galdiano Museum.¹

In a scene of central importance in Martín-Santos's *Tiempo de silencio*, Goya's painting, *El aquelarre* (the Witches' Sabbath), provokes a negative assessment of Ortega y Gasset. It is my contention that the pictorial narrative is not merely a prop for the main scene of conflict: it is a full-fledged, though silent, **dramatis personae**, affecting both the dialogue and dialectic of the polemic.

The painting functions at two levels. At the primary level of narration, it is literally and quite explicitly an intertext, the intermediary through which Martín-Santos lays bare the weakness of the philosopher; at the secondary level of narration, the painting in turn ironically exposes a concealed subtext in Martín-Santos's own fiction. Both as stated intertext and veiled intratext, its interpretive role is profound. These two levels are different: the overt tale is a masculine story of authority — its themes are history, power, and politics; the hidden story deals with the subversion of the rational order — it is about women (not "real" women, but their more potent sisters, women as perceived and imagined by men). Goya and Martín-Santos, both aware of the sinister aspects of life, recognize the disruptive power of the irrational and the inability to achieve a facile resolution between conflicting forces. Their voices blend across time and space to oppose the words of Him-who-poses-as-Master, Ortega y Gasset. The unsettling deconstruction of Ortega's interpretive schema and the positing of a new set of questions in *Tiempo de silencio* are the subjects of this discussion, which begins — and ends — with Goya's witches.

The Goya painting selected for commentary in *Tiempo de silencio* novel is one of a series of six commissioned by the Duke and Duchess of Osuna for their country house, the Alameda. Admittedly an aberration of the decorative conventions governing country house adornment,² it is thought to have been inspired by Leandro Fernández de Moratín's edition (with commentaries) of the 1610 Logroño inquisitorial proceedings, where witchcraft and superstition are mocked in accordance with the dictates of the spirit of the Enlightenment.³

If there is a correlation between Goya's painting and Moratín's essay, it is to be found in the vivid testimony of the *Auto de fe*, rather than in the cynical and jesting disparagements of Moratín.⁴ In *El aquelarre*, the focus is on the crowned he-goat Devil glorying in his power, rather than on the ghastly hags of the *Caprichos* or the ghoulish and deformed worshipers of the *aquelarre* scene of the *Pinturas negras*, *El gran cabrón* (The Great He-Goat). This corresponds to the testimony of the proceedings, which describes the Devil-figure as seated with "majestad y gravedad" (618), specifying that "los ojos tiene redondos, grandes, muy abiertos, encendidos y espantosos" (619), and depicts him extending his left hand to "mark" a worshipper:

Y luego el demonio tiende la mano izquierda, y bajándose por la cabeza acia el hombro izquierdo ó en otras diferentes partes del cuerpo (segun que á él le parece), le hace una marca, hincándole una de sus uñas... (619).

Goya actualizes one of the most common charges leveled against witches — the ritual murder and sacrifice of children — by means of blood-sucking or suffocation, according to the *Auto* (629-30).

El aquelarre appears in the novel in a singularly abrupt manner, as startling to the reader as it is to the main protagonist, Pedro, when he confronts the reproduction on the rose-colored wall. Its intrusion in the narration is as discordant as the location of the painting in its setting: unlike the “weird sisters” of *Macbeth* who appear on the wild Scottish heath, these “secret, black, and midnight hags” (4.1.49) are found amidst the refined Empire-style decor of a wealthy Madrid apartment.

The author does not leave the reader puzzled for long, however, for he quickly establishes an explicit satirical link between text and image. By juxtaposing and eventually conflating the description of the painting with a description of a lecture delivered by Ortega y Gasset, he succeeds in identifying the figure of the satanic goat with that of the philosopher. Like the “grand Bouc,” Ortega is giving his own command performance for the elite audience at the Barceló theatre in Madrid — a discourse on perspectivism facilitated by a contemplation on the quiddity (or essential nature) of the humble apple. This is a memorable and outrageous metaphor based on a specious resemblance of posture, humorous because it reduces the human to the bestial. It is comparable to Goya’s own satirical technique of animalization, as used in the “Ass sequence” of the *Caprichos* “in which those animals assume the role of dilettante, doctors, teachers and nobles.”⁵

This scene of Ortegean satire and parodic ridiculization has merited the lucid attention of two critics in particular: Alfonso Rey identifies as the targets of Martín-Santos’s polemic Ortega’s practice of philosophy (directed to the exclusive, cultured group that participated in the “Instituto de Humanidades” lectures referred to here) as well as his political theory, particularly as presented in *España invertebrada* with its historical diagnosis of the alleged degeneracy of the Visigothic inheritance of Spain and the resulting feudal weakness and lack of an exemplary ruling minority,⁶ which Martín-Santos ironically incorporates in the allusion to the “sangre visigótica enmohecida” [129]);⁷ Betty Jean Craig, by means of a finely wrought stylistic appraisal, considers the juxtaposition of painting and lecture “as a kind of emblem for the perversion of instinct and intellect” that constitutes the main theme of the novel.⁸

We must beware that the explicitness of the parodic satire does not blind us to other implicit associations woven in the text. The comic identification of man and beast is not an end, but a beginning, the nucleus from which develops a far more complex metaphorical field. As a pebble thrown in water, ever larger

circles of meaning emanate from this center, with repercussions felt at the specific textual level and at the general contextual level.

When Pedro, the protagonist of the novel, first notices the reproduction of Goya's painting, he exclaims ¡Déjame mirarlo!" and then quickly adds "Casi no me atrevo" (127). As readers we ask ourselves "Why?" Of what is he afraid?" His reaction is not motivated by external factors (this is, in fact, one of the prettiest of Goya's witch paintings — the colors are bright and light permeates the scene): his sense of dread corresponds rather to that range of feelings classified by Freud as reactions to the "uncanny." Described as a specific form of fear, characterized by involuntary repetition and helplessness, this anxiety "can be shown to come from something repressed which recurs": it is "something which ought to have been kept concealed but which has nevertheless come to light."⁹ The explicit link may be comic, but it is not anxiety-provoking. We must probe further.

It is my contention that we will never discover the cause of Pedro's fear unless we confront the implications of one word used in the description of the painting — *auparishtaka*. The insight of the critics has illuminated important coincidences between painter and author; resistance to this simple word constitutes an equally significant critical blind spot. To ignore the reading that this term elicits is to contribute to the history of silence and repression best exemplified in the English translation by George Leeson, who omits the term altogether. An interpretation, according to one of its dictionary definitions, is an "explanation of what is not immediately plain or explicit." Martín-Santos's critical understanding of Goya is far removed from an aesthetic, coolly formalist appreciation; on the contrary, it is a veritable delirium fraught with psychological and ideological excitement. As second-removed interpreters of Martín-Santos's interpretation of Goya, we, the readers, must practice Freud's recommended technique of an "evenly-hovering attention," and allow every word its full import.¹⁰ *Auparishtaka*, transcribed as it is in a little-known foreign tongue, has already undergone conscious censorship: this should alert us to further attentiveness, not to disregard and an unconscious censorship on our part.

Let us begin by completing the analogy. If, as Martín-Santos suggests, the philosopher is like the "grand Bouc," then the elegantly dressed ladies (each is described as "Balenciagamente vestida" [132]), these "culture vultures" surrounding the lecturer, are like the worshiping witches encircling the he-goat: women gathered in reverential awe of the great master. In a bold and hyperbolic act of interpretation, Martín-Santos characterizes the posture of Goya's witches by means of a trope: "en ademán de *auparishtaka*" (127), an unusual Sanskrit term referring to fellatio, gleaned, one would assume, from the Indian book of love, the *Kama Sutra*, whose purported author, Vatsyayana, is mentioned subsequently.¹¹ The preference for the Sanskrit over the Latin word is due, at least in part, to censorship precautions, and is fully justified by allusions later

in the passage to the erotic temple art of India (in Elephanta and Bhunaveśvara), the point of origin of the hordes of Spanish gypsies.

Is this a misreading of Goya? Possibly, but it does not perforce constitute a misunderstanding. On the contrary, it is a profoundly revealing insight, which by disclosing the full meaning to Goya's witches provides us with a clue to the hidden, unconscious source of Pedro's fear. It is our mode of access to the latent level of irrationality that exerts pressure on the rational, surface level of narration of both painting and novel.

Witchcraft was one of the many superstitions in the process of being belittled by the rationalist *ilustrado* ideology, but the sinister quality of Goya's witch paintings belies a purely detached, intellectual intent. In the words of Caro Baroja:

No one who looks at the works of Goya today can believe that they were the product of the cold analysis of human affairs we find in his contemporaries, Jovellanos and Moratín, concerned to root out bad legal practices, corrupt political institutions and out-of-date beliefs.¹²

No one, including Pedro, can react to Goya's witches with the superiority of laughter, but rather with the vulnerability of dread, fearful of an undefined and impending evil.

In spite of the dictates of reason, the accumulated folklore and literary tradition of Goya's day had duly empowered the witches' sabbath as a powerful symbol of sin and degradation. The etymology, in fact, demonstrates these connotations: "sabbath" is related to the Hebrew Sabbath, synonymous in the Middle Ages with ignominy,¹³ and *aquejarre* derives from the Basque word *akerra* meaning he-goat,¹⁴ the symbol of lasciviousness.¹⁵ These were nocturnal meetings, usually held in deserted places away from the confines of civilized society (*aquejarre* or *akelarre* in Basque, an amalgam of the word for he-goat and *larre*, *larra*: field, means literally "the field or plain of the he-goat").¹⁶

Since the publication in 1486 (?) of the canon of witchcraft, the *Malleus Maleficarum* (the "Hammer Against the Witches"), orgiastic sexual practices were considered an indispensable feature of the *aquejarre*. These include acts of incest, pedophilia, homosexuality, but the necessary feature was intercourse with the Devil. In fact:

The sexual act between the demon and the witch also bound the witch to his service in a magical way, while she gained from it an increase in the potency of her supernatural powers. The coition was an essential part of the pact between the two, and some held that in essence it was the pact, with the additional ceremonies, oath-taking, etc., no more than mere trappings and folderol.¹⁷

As recounted in the Logroño document: "Luego que el demonio acaba su misa, los conoce á todos, hombres y mujeres, carnal y sométicamente" (625). Ever potent, in the words of Martín-Santos, in his "glorioso dominio fálico. En el que tener dos cuernos no es sino reduplicación de la potencia" (127), the Devil is the ideal lover, or, put more crudely, the "Prince of Fornicators,"¹⁸ whose penetrating eye (a parody of the disguised wolf's eyes of "Little Red Riding Hood") keeps watch on the dangling foetuses and recumbent bodies sprawled around him.

Although there were male witches (warlocks) and these are depicted by Goya, the great majority of witches were women. The gynecophobic inquisitors Kramer and Sprenger, authors of the *Malleus*, offer the following explanation for this phenomenon:

All witchcraft comes from carnal lust, which is in women insatiable. See *Proverbs XXX*: There are three things that are never satisfied, yea, a fourth thing which says not, It is enough; that is, the mouth of the womb. Wherefore for the sake of fulfilling their lusts they consort even with devils... And blessed be the Highest Who has so far preserved the male sex from so great a crime: for since He was willing to be born and to suffer for us, therefore He has granted to men this privilege.¹⁹

The shared etymological root of **mater** and **materia** seems to have exerted an archaic pull on inquisitors and Church fathers alike, who identified woman as flesh. Object of desire and damnation, she wielded terrible powers, and man's confrontation with the feminine was filled with dread — of her unique generative power, of her overwhelming sexual demands. The witch in particular became the embodiment of sexual evil.

Many calamities of nature were attributed to the witch, but her magical powers were exercised primarily upon "women's things" — reproductive and sexual acts such as abortions, miscarriages, stillbirths, the poisoning of infants' milk, sterility:

But the sexual magic of witches in which the authorities took the greatest interest was **ligature**, or the production of impotence by magical means. It seems apparent that the fear of impotence was widespread....²⁰

The *Malleus* actually questions whether a witch can steal the male organ: "can with the help of devils really and actually remove the member, or whether they only do so apparently by some glamour or illusion."²¹ The derivation of the fear of witches is here unmasked as the dread of castration.

If we turn our attention from this particular circle configuration, the "adoración centrípeta" (127) of the witches as described by Martín-Santos, and look at other circles of women in Goya's folk play scenes, such as the earlier tapestry cartoon, *El pelele* (The Straw Maniquin, 1791-92), or the later etching

from the *Disparates* (ca. 1815-24), the *Disparate femenino* (Feminine Folly [Fig. 2]), we appreciate how threatening a spatial configuration it is:

The enclosing ring of women reduces man to the inert, castrated figures of puppet and mule. Indeed, the power of women, felt in their sexual potency from youthful glances to the horrific decrepitude of shriveled bosoms, constitutes one of Goya's primal obsessions.²²



Fig. 2

Plate 1. *Disparate femenino* (Feminine Folly) ca. 1815-24.

The same primal anxiety informs other aspects of Goya's production. The intent of the *Caprichos* as stated in the first advertisement (*Diario de Madrid*, 6 February 1799) was "la censura de los errores y vicios humanos," choosing from the vast array "aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artifice."²³ Goya's ameliorative mission was best served, apparently, by unmasking the frailties and deceptions of **women**, much like his predecessor, that master of satire, Quevedo. *Capricho* 20 "*Ya van desplumados*" ("There they go plucked"), for example, depicts prostitutes ("hens") in a hen pen, driving out their "fleeced" customers, and serves as an indictment of women's ruthless exploitation of men's sexuality. As one critic writes:

In a sense the sexual satires are central to the *Caprichos*: their spirit drenches the collection. Woman frequently figures as the vehicle of that corruption and unreason which is making a grotesque tragi-farce out of Spanish society presided over by Queen Maria Luisa and her *cortejo* Godoy.²⁴

If, according to Freud, "A person may be made comical in order to render him contemptible or in order to deprive him of his claims to dignity and authority,"²⁵ the comic pleasure derived from the satire of women can be seen as a means of minimizing the power of women: it creates, albeit temporarily, a fantasy of omnipotence that wards off anxiety.²⁶ Goya's perception of woman is best exemplified in the etching *Disparate desenfrenado* (Unbridled Folly), which, especially in view of the "enigmatic smile" of the female, has been interpreted by Joan Owen as a statement of "woman's envelopment in phallic passion (Fig. 3)."²⁷



Fig. 3

Plate 10 [*Disparate desenfrenado*] (Unbridled Folly) ca. 1815-24.

Martín-Santos's metaphor of *auparishtaka* has provided the mode of access to the latent level of Goya's painting, disclosing a psychological subtext, which, in obsessive fashion, is repeated in other works of the painter. The protagonist (*cum* narrator, *cum* author)²⁸ has thus submitted Goya to his presumption of knowledge, by discovering the "truth" of Goya's witches. But the analyst/analysand situation is relational, and Pedro's interpretation of the

witch painting in turn elicits and reveals his own story, disclosing in the novel subtexts beyond the immediate, conscious control of the narrative voice.

Describing the *auparishtákicas*-turned-society-ladies in attendance at the philosophical evening, the narrator vents his general depreciation of women: "Las mujeres se precipitan; son las mujeres que se precipitan a escuchar la verdad. Precisamente aquéllas a quienes la verdad deja completamente indiferentes" (128). No less vehemently than the inquisitors of the *Malleus*, the narrator condemns the female sex to the world of flesh; their efforts to incorporate the male domain of the intellect can be nothing but fraudulent and repugnant: "La quiddidad de la manzana quedará mostrada ante las mujeres a las que la quiddidad indiferencia. ¡Vayamos con las mujeres inquietas, con las mujeres finas, con las mujeres de la selección hacia el inspirado discurso!" (128). Here Martín-Santos echoes Nietzsche, according to whom woman is restless — "Thus man wishes woman to be peaceable: but in fact woman is essentially unpeaceable, like the cat, however well she may have assumed the peaceable demeanor" — and she is by nature a skeptic:

But she does not want truth — what does woman care for truth? From the very first nothing is more foreign, more repugnant, or more hostile to woman than truth — her great art is falsehood, her chief concern is appearance and beauty.²⁹

It is true that in their critique of phallocentrism Derrida and others have denied the alleged misogyny of Nietzsche, interpreting his view of "woman" as positive, as a rejection of the privileged status of Truth in the (male) Western metaphysical tradition.³⁰ In spite of this, there can be no doubt that the intent of Martín-Santos's use of Nietzsche's images is not celebratory.

The bitterness is not unmotivated. At the time that he makes this comment, Pedro has already fallen, literally and figuratively, into the trap set for him by the so-called "tres diosas" (37), the female triumvirate of grandmother, mother, daughter Dorita, owners of the boarding house where he lives. He has succumbed to female temptation and has made love to Dorita, who therefore must become his "lawful wedded wife," irrespective of the social and educational gulf that divides the two. Though these three women have been associated with Calypso and Penelope,³¹ they are called "las tres parcas" (41). Perhaps not as gruesome as Goya's evocation of the Fates in the *Pinturas negras*, they are as determinative in fixing the "hero's" destiny, and seal his spiritual, if not physical death (Fig. 4).



Fig. 4. *Atropos* (Atropos or the Fates) 1820-23. Madrid. Prado.

The witch-like Fates in Goya's painting hold in their clutches a captive male figure, "priapismic" in gesture and appearance, whose expression conveys "unthinking and unreasoning capitulation to aberrant powers and direction":³² Pedro is equally accursed.

Intercourse with Dorita has not been an act of love — "Si yo creo que el amor ha de ser conciencia, claridad, luz, conocimiento" (98) — but an act of bestiality. Pedro compares himself to an animal in heat — "Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, acariciado de putas, mimado de viejas..." (99), to a cock crowing in victory — "como un gallo encaramado en lo alto de una tapia que lanza su kikirikí estridente..." (98). Pedro's personal fall was followed rapidly by his professional fall, when he was called to the slum suburbs of Madrid, to the failed abortion and death of Florita, a victim of incest. As his personal project has collapsed before the "exuberancia elemental y cíclica" (95) of Dorita, so too are his scientific skills to no avail when he confronts the dying female, Florita: this "fabricante de la futura ciencia" (103) can do nothing to stop "la abundancia insólita y alarmante de la pérdida de sangre" (101) as he uselessly scrapes her inner concavities.

This has been called a novel of failure, and so it is.³³ Though cleared from the wrongful accusation of Florita's death, the scandal proved fatal to his career.

Pedro's dreams of glory as a medical researcher of cancer are forcibly terminated, and he joins the humble ranks of the provincial practitioners.

He is a castrated man, without power or effectiveness:³⁴ "Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio" (238). The allusion to the myth of the **vagina dentata** is not accidental: "Osado el que penetra en la carne femenina, ¿cómo podrá permanecer entero tras la cópula? Vagina dentata, castración afectiva, emasculación posesiva..." (161). The female, not the male, has proven the effective agent of castration.³⁵

It is worthwhile noting that in Martín-Santos's unfinished *Tiempo de destrucción* the main character, another male protagonist, Agustín, confronts the problem of impotence. As he imagines the act of intercourse, he conjures up visions of the fearful Medusa, the symbol of horror in Greek mythology that Freud links directly to the fear of castration occasioned by the sight of the "incomplete" sex of the mother.³⁶ Increasingly "Goyesque" in his vision, the novelist incorporates an **aquejarre** scene, in which a disquisition on women's sexuality ends with a repulsive image comparing female sexual organs to bats: "los murciélagos táctiles y pellejosos que sus órganos recuerdan" (462).³⁷ The dread inspired by female genitalia is specifically cited by Freud as an example confirming his theory of the uncanny:

It often happens that male patients declare that they feel there is something uncanny about the female genital organs. This **unheimlich** place, however, is the entrance to the former **heim** [home] of all human beings, to the place where everyone dwelt once upon a time and in the beginning.... In this case, too, the **unheimlich** is what was once **heimisch**, home-like, familiar; the prefix 'un' is the token of repression. (398-99)

In *Tiempo de silencio* female blood (virginal in Dorita, foetal in Florita) and female corpses (both women die) form part of the cluster of defilement of bodily substances — blood, semen, excrement — for which the neologism **magma** is created in the conversation with the German neo-expressionist painter. Defined only by means of examples, among which are sperm and molten rock (75), one can conclude that it is another bodily discharge: "A kind of supersemen or bionic dung, it can only be named by recourse to such words as 'pregnante,' 'protoforma,' 'vitalidad.'"³⁸ In terms of the existentialist dialectic between facticity and transcendence, Pedro, unable to heed his own advice that "No debe caer en esta flor entreabierto como una mosca y pringarse las patitas" (95), becomes engulfed in the viscosity of facticity.³⁹

Goya and Martín-Santos wage a common battle. As desperately as surgeons trying to excise the dizzying proliferation of cancer cells destroying the sick human body as well as the ailing body politic, they try to define, and make tangible, the evils of abjection, defined as follows:

It is thus no lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.⁴⁰

In Goya and Martín-Santos women as witches are a powerful metonymic expression of abjection, broadly conceived as anti-structure, as the irrational forces that threaten the rational and symbolic structures form the potent subterranean depths of the human psyche. In his psychiatric/philosophical writing, Martín-Santos defines the contrast between the "actitud ética" and the "norma objetal"; the former is defined as "consciente, reflexiva, elaborada y lingüística"; the latter as "inconsciente, automática, elemental y simbólica."⁴¹

The battle between intellectuality and sexuality, between the realm of the metaphysical and that of the physical, is a formidable one. "Porque en Elefanta el templo y en Bhuvaneshwara la infancia inmisericordemente de hambre perecía, pero fue en tales templos grande la adoración a los ritos que acerca de la naturaleza siempre madre — y tan amamantadora — describiera Vatsyayana..." (128): thus Martín-Santos evokes the ancient roots of Spanish popular culture — gypsies, bullfighters, bandits, and prostitutes, all of whom are "siluetas de Elefanta" (129). The Iberians remain bound to their ancient roots, to India and its belief in the sacred nature of sexuality, its continuing cult of the pre-Aryan Great Goddess or Great Mother who, worshiped in sexual union with her divine consort Shiva, has many names and forms, and whose ambivalent nature is both positive and negative (the latter represented, for example, by the destructive Kali, "The Dark One"):

The Goddess and her God, together, represent the cosmic female and male whose eternal embrace procreates the universe and its creatures, keeping the life-processes of the world in operation. The most archaic representations of their union are not in the human forms of male and female divinities, but in simple sexual symbols: cone-shaped or phallic erect stones, denoting the male, and circular stones with a hollow center, representing the female.⁴²

These icons (the *liṅgam* and the *yonī* respectively) are the chief cult images of the Shiva temple on the island of Elephanta and of the main temple (*Liṅgarāja*) and *Bhūnaveśvara*.⁴³

The Great Goddess, in her positive, nourishing aspect as well as her negative Terrible Mother aspect, is the source of life as well as death: a person's destiny is in her control. Pedro is no less a victim of the domination of this primordial archetype, in both its negative and positive manifestations: the young women, Dorita (deliberately) and Florita (unintentionally) perform negative functions as "young witch" figures who, appropriately ensnaring their prey while he is in a drunken stupor and therefore in a state of lessened consciousness, hasten the disintegration of the personality into a state characterized by "madness, impotence, stupor."⁴⁴

If they bring him death, so does another woman restore his life: it is the very humble wife of Muecas who saves him from a murder charge, a fact which Gonzalo Sobejano has stressed to counter the allegations of elitism leveled at Mart'n-Santos.⁴⁵ In addition to class considerations, however, there are also those of gender to consider. The insistence on her roundness and shapelessness ("la redonda consorte" [134]), on her lack of intellectuality or self-reflexive consciousness ("Y repetir obstinadamente: 'El no fue'. No por amor a la verdad, ni por amor a la decencia, ni porque pensara que al hablar así cumplía con su deber..." [202] identify the maternal elementary character that defines her. Reminiscent of the corpulent stone figures of the Great Mother of the prehistoric era, Muecas's wife is a positive "Good Mother" type, fertile, nourishing, and protecting. Her goodness arises, literally, from the archaic depths of her being. (Noticeably absent from the manifestations of the archetypal Feminine in *Tiempo de silencio* are inspirational figures, whose functions include "wisdom" and "vision."⁴⁶)

In their rendering of the struggle between reason and unreason, both painter and author retain the traditional male/female gender division, using woman as the metaphor for that which threatens order and purpose and destabilizes the social fabric. This polarity explored in their fictions has an equivalent sociopolitical articulation. In Goya it is defined in the *ilustrado/castizo* dichotomy, precipitated by the French Revolution and the Napoleonic invasion, exacerbated by Ferdinand VII's betrayal of the Caroline Enlightenment: "The tension was that between 'Reason' with a French accent and 'tradition' increasingly interpreted in populist and folklorist terms — the peculiar Spanish liberty."⁴⁷ One can add, between reason and the unreason of atavistic passions unleashed by the horrors of war. Mart'n-Santos, writing from the mediocrity of the benighted Franco era, acutely etches the dilemma of the "Two Spains" in *Tiempo de silencio* — one portion aspiring to the Nobel Prize ("galardón nórdico" [7]), to the rationality of science and technology of the North; the other immersed in the squalor of the *bajo pueblo*, exemplified by the Andalusian gypsies or the squalor of the Madrid suburbs.

As witchcraft was one of the many superstitions that the Enlightenment philosophy sought to extirpate, Goya's painting pointedly recalls the *afrancesado-tradicionalista* scission that tore asunder the optimistic aspirations of the earlier years of the Bourbon regime. In *Tiempo de silencio* the painting elicits a parodic, highly polemical discourse, the target of which is the twentieth-century version of this eighteenth-century split: the so-called "problem of Spain" debate to which Ortega was a main contributor. His consistent call for the "Europeization" (some would say "Germanization") of Spain as a means of salvation from the national ills pitted him against the older Unamuno, for example, who had recanted his earlier reformist position and rejected the scientism of the North.⁴⁸ Both positions are negated in *Tiempo de silencio*: Unamuno's spiritualistic myth of the Iberian man is also incorporated ironically

by Martín-Santos in the phrase glorifying the common masses as “vestidos únicamente de gracia y no de la repulsiva técnica del noroeste” (129), which echoes Ortega’s own rejection of a kind of patriotism that is “inactivo, espectacular, extático,” characterized by empty praises of “Las glorias más o menos legendarias de nuestra raza en tiempos pretéritos, la belleza del cielo, el garbo de las mujeres, la chispa de los hombres que hallamos en torno nuestro...”⁴⁹

The subsequent deformed rendition of Ortega’s lecture on perspectivism has ideological, as well as personal (**ad-hominem**) implications: Ortega’s interest in the Cervantean perspective forms an integral part of his national goals: the philosopher alerts us that, at the heart of the *Meditaciones del Quijote* (1914), can be heard “los latidos de la preocupación patriótica.”⁵⁰ In his contrast between Mediterranean “impressionism” and Northern “ideality,” Ortega states unequivocally that “una cultura impresionista está condenada a no ser una cultura progresiva” (354); the salvation of Spain lies in the incorporation of the categorical level of ideation, for “Sólo la visión mediante el concepto es una visión completa” (354). Martín-Santos mockingly alludes to this ontological solution in the description of the lecturer: “y entonces indicas como triaca magna y terapéutica que a la gran Germania nutricia, Harzhessen de brujas y de bucos, hay que fenomenológicamente incorporar” (130).

It is precisely this Spanish/Germanic dichotomy that merits Martín-Santos’s most bitter derision. In all fairness it must be stated that Ortega’s “genetic account of racial differences in ideational ability” (as Philip Silver has aptly described it)⁵¹ assumed the possibility of attaining a higher consciousness through education (“Por la educación obtendremos de un individuo imperfecto un hombre cuyo pecho resplandece en irradiaciones virtuosas”).⁵² Nevertheless, in *Meditaciones del Quijote* Ortega’s characterization of the typical Spaniard’s (as opposed to his own) way of seeing acquires lurid overtones:

¿Por qué el español se obstina en vivir anacrónicamente consigo mismo? ¿Por qué se olvida de su herencia germánica? Sin ella — no haya duda — padecería un destino equívoco. Detrás de las facciones mediterráneas parece esconderse el gesto asiático o africano, y en éste — en los ojos, en los labios asiáticos o africanos — yace como sólo adormecida la bestia infrahumana, presta a invadir la entera fisonomía.

Y hay en mí una substancial, cósmica aspiración a levantarme de la fiera como de un lecho sangriento. (356-57)

In all likelihood it is this kind of sensationalistic prose, rather than the more restrained analytical references to the epochs of **Kitra** and **Kali** in *España invertebrada*,⁵³ that provokes Martín-Santos’s parodic development of the theme of India in his unweaving of Ortega’s brilliant, but fragile, threads of argumentation.

In his polemic with Ortega, Martín-Santos has exposed a paradoxical flaw in the tissues of his text. Ortega has been called “a leader of the cultural optimists

and ethical radicals"; his politics defined as one "of pure spirit, not the politics of gross national product."⁵⁴ An existentialist in his definition of life as projective futurity ("eso que llaman su vida no es sino afán de realizar un determinado proyecto o programa de existencia")⁵⁵ and his unyielding belief in the individual's possibility (and responsibility) of transcendence, Ortega nevertheless denied the negative concerns of anguish and death prevalent in other existentialist writers.⁵⁶

His will to optimism (which Martín-Santos sees also as a "will to power") was such that he resisted any suggested limitations on an individual's freedom. This accounts for both his rejection of dialectical materialism and his discomfort with Freud's concept of unconscious motivation: both were too mechanistic:

Hay un extraño empeño en mostrar que el Universo es un absoluto **quid pro quo**, una ineptia constitutiva. El moralista procurará insinuarnos que todo altruismo es un larvado egoísmo. Darwin describirá pacientemente la obra modeladora que la muerte realiza en la vida y hará de la lucha por la existencia el máximo poder vital. Parejamente, Carlos Marx pondrá en la raíz de la historia la lucha de clases.⁵⁷

Paradoxically, however, Ortega's historical analysis of the etiology of Spanish decadence, which includes the "sangre visigoda enmohecida" of *España invertebrada* and the asiatic origins alluded to in *Meditaciones del Quijote*, hints at a biological determinism much more devastating in its implications: unlike environmental factors, genetic determinants cannot be ameliorated. Martín-Santos detects this unwelcome conclusion to Ortega's national diagnosis and develops it to grotesque proportions — with deliberate satirical intent:

Y este ser tontos no tiene remedio. Porque no bastará ya nunca que la gente estatonta pueda comer, ni pueda ser vestida, ni pueda ser piadosamente educada en luminosas naves de nueva planta construida, ni pueda ser selectamente nutrida... puesto que víctimas de su sangre gótica de mala calidad y de bajo poder mediterráneo permanecerán adheridos a sus estructuras asiáticas.... (129)

Martín-Santos's hyperbole has a devastating effect. As Freud before him had injuriously defined woman's sexuality by her lack-of the male organ, thus imprisoning her within a congenital deficiency,⁵⁸ so Ortega's analysis relegates Spain to a position of constitutional deficiency vis-à-vis Europe (Germany). By allegorical extension, the phallic celebration by Goya's witches (the powerless) of the Buco (the power-ful) becomes Spain's adulation of the potent North.

Martín-Santos, via *El aquelarre*, disarticulates the corpus of Ortega's diagnosis of Spain's ills, but does not pose a solution. As ambiguous and detached as Goya⁵⁹, his ironic consciousness is too acute to offer a harmonious resolution to such deep-seated personal and national problems.⁶⁰ In his rejection

of Ortega's idealism, however, he does place emphasis on exactly those factors that the philosopher has excluded (or repressed?, we may well ask). Such economic determinants as the dryness of the earth and the harshness of the climate loom large in the novel, as do the "haunts of wretchedness and need" (as described in a hymn), where the victims of this inhospitable land live and die.⁶¹ Equally manifest are the latent irrational and instinctive forces, in particular the sexual drive, that confuse, distort, and eventually annihilate man's project—his life, in effect. (I use the word "man" deliberately, as no woman is portrayed as having an existential project; she remains bound to her biological imperative of reproduction.)

Disconcertingly, the texts by painter, philosopher, and novelist do converge on one point: their view of the role of woman. Goya and Martín-Santos conceptualize woman as a malefic force that undermines the rational, civilizing powers of man; they feel threatened by her and fear her power. Although Ortega admits no danger and betrays no panic, he (rather playfully) relegates woman to the same position as "The Underminer." In his *Estudios sobre el amor* Ortega analyzes the phenomenon of love in his customarily exalted way as a desire for perfection, but remains puzzled by the process of selection: the worst, not the best, seem to be the preferred objects of choice.⁶² He attributes this to woman's staunch lack of interest in outstanding qualities, her consistent preference for mediocrity ("Tiende más bien a eliminar los individuos mejores, masculinamente hablando, a los que innovan y emprenden altas empresas, y manifiesta un decidido entusiasmo por la mediocridad" [626]). He takes comfort in the mystery of the ways of nature, and muses further:

¿Quién sabe si a la postre conviene este despegue de la mujer hacia lo mejor? Tal vez su papel en la mecánica de la historia es ser una fuerza retardataria frente a la turbulenta inquietud, al afán de cambio y avance que brota del alma masculina. (626)

This time in the guise of a charming seductress, the female witch once again calls man back to earth, reminding him of his body, his mortality, "resuelta... a procurar que el hombre no llegue nunca a ser semidiós o arcángel" (626).

NOTES

1 For titles of paintings and dates I have followed Pierre Gassier and Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya (with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Drawings, and Engravings)*, trans. Christine Hauch and Juliet Wilson (New York: Reynal in assoc. with William Morrow, 1971).

2 Nigel Glendinning, *The Interpretation of Goya's "Black Paintings"* (London: Queen Mary College, University of London, 1977) 18-20.

- 3 Edith Helman, *Transmundo de Goya* (Madrid: Revista de Occidente, 1963) 183, 186-99 "Moratín y Goya."
- 4 Leandro Fernández de Moratín, "Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610," *BAE* (Madrid: Rivadeneyra, 1871) vol. 2, 617-31. Page citations will be incorporated in the text.
- 5 Janis A. Tomlinson, "Prints by Goya," in *Goya: "The Disasters of War" (and Selected Prints from the Collection of the Arthur Ross Foundation)*, Exhibition Catalogue (New York: The Spanish Institute, 1984) 20.
- 6 *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"* (Madrid: Porrúa, 1977) in particular 227-34.
- 7 All quotes refer to the 3rd ed. (Barcelona: Seix Barral, 1966) and will be incorporated in the text. The English trans. by George Leeson appears as *Time of Silence* (New York: Harcourt, 1964).
- 8 Betty Jean Craige, "*Tiempo de silencio*: 'Le Grand Bouc' and the Maestro," *Revista de Estudios Hispánicos*, 13 (January 1979): 110.
- 9 "The 'Uncanny'" in *Collected Papers*, trans. Joan Riviere, 5 vols. (New York: Basic, 1959) 4: 394. (Subsequent references will be incorporated in the text.)
- 10 "Recommendations for Physicians on the Psycho-Analytic Method of Treatment," *Collected Papers*, 2: 324.
- 11 My thanks are due to the late Barbara S. Miller, Professor of Oriental Studies, for her help with the Sanskrit terms in the text. In the English trans. by Sir Richard F. Burton (New York: Dutton, 1962) pt. 2, chap. 9, is entitled "On the Auparishtaka, or Mouth Congress."
- 12 Julio Caro Baroja, *The World of Witches*, trans. O. N. V. Glendinning (1965, Chicago: University of Chicago Press and London: Weidenfeld and Nicolson, 1973) 224.
- 13 Caro Baroja, 88.
- 14 *Ibid.*, 147.
- 15 *Ibid.*, 273, n. 21.
- 16 *Ibid.*, 160.
- 17 R. E. L. Masters, *Eros and Evil. The Sexual Psychopathology of Witchcraft* (1962; rpt. Baltimore: Penguin, 1974) 56 (italics in original).
- 18 *Ibid.*, 168.
- 19 *Malleus Maleficarum*, trans. Montague Summers (London: John Rodker, 1928) pt. 1, question 6, 47.
- 20 Masters, 128-29 (italics in original).
- 21 Part I, question 9, 58.

22 Joan Hildreth Owen, "Reading Goya's *Disparates*," *Bulletin of Research in the Humanities* (continuing the *Bulletin of the New York Public Library*) 81 (Winter 1978): 385.

23 J. López Rey, *Goya's "Caprichos": Beauty, Reason & Caricature*, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1953) 1: 185 (for text in Spanish); 78-9 (for text in English).

24 Gynn A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution* (London: Allen Lane, 1976) 46.

25 *Wit and Its Relation to the Unconscious*, trans. A. A. Brill (1916: rpt. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, [1922]) 303.

26 I am indebted to the observations of Domna Stanton, "The Fiction of Préciosité and the Fear of Women," *Yale French Studies* (*French Texts/American Contexts*) 62 (1981): 107-34, for her application of Freud's concepts to the satires of women.

27 "Reading Goya's *Disparates*," 388.

28 The relationship among the three entities is problematic; they are difficult, if not impossible to distinguish. For a study of the use of interior monologue in the novel, see Carmen de Zulueta, "El monólogo interior de Pedro en *Tiempo de silencio*," *Hispanic Review* 45 (Summer 1977): 297-309.

29 *Beyond Good and Evil*, trans. Helen Zimmern, sec. 131, 463 and sec. 232, 541 respectively (italics in original) in *The Philosophy of Nietzsche* (New York: Modern Library, 1927).

30 See *Spurs: Nietzsche's Styles*, trans. Barbara Harlow (Chicago: University of Chicago Press, 1979). Sarah Kofman, *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985) follows Derrida's reading, comparing Nietzsche's vision of the "affirmative" (Dionysian) woman with Freud's portrait of woman as narcissistic, and therefore self-sufficient (50-65). Alice A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca: Cornell University Press, 1985) dedicates a chapter in the section "Intertexts" (178-207) to a reading of Derrida's *Spurs* (including Kofman's comments), and notes the paradoxical appropriation of the "feminine" (as writing, in Derrida's case) by the male — "Might there be a new kind of desire on the part of (Modern) Man to occupy all positions at once (among women, among texts?)" (207). The use of woman as concept and metaphor in Derrida via Nietzsche is incisively criticized as a "double displacement" of "real" woman by Gayatri Spivak, "Displacement and the Discourse of Woman," in *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick (Bloomington: Indiana University Press, 1983) (169-95). I thank my former colleague Nancy K. Miller for her invaluable assistance with bibliographical material on this topic.

31 Julian Palley, "The Periplus of Don Pedro: *Tiempo de silencio*," *Bulletin of Hispanic Studies* 48 (1971): 244-45.

32 Priscilla E. Muller, *Goya's "Black Paintings": Truth and Reason in Light and Liberty* (New York: The Hispanic Society of America, 1984) 93.

33 Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela española de postguerra* (Madrid:

Gredos, 1973), ch. 4, "El fracaso" (on Martín-Santos) 129-303.

34 Carlos Feal Deibe, "Consideraciones psicoanalíticas sobre *Tiempo de silencio* de Martín-Santos," *Revista Hispánica Moderna* 36, no. 3 (1970-71): 127 ("Agudamente el protagonista percibe su situación final como equivalente a una castración.") Craige considers Pedro's "final impotence" the result of the "separation of instinct and intellect," and points out the stylistic manifestations of this theme (101-02).

35 Wolfgang Lederer, *The Fear of Women* (New York and London: Grune & Stratton, 1968) 218; Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1982) 117-18 (discussing the term "phallic mother").

36 In "Medusa's Head" (written 1922, publ. 1940). See Kofman, *The Engima of Woman* (n. 30), 82-89 for a discussion of this text.

37 References are to the ed. of José Carlos Mainer (Barcelona: Seix Barral, 1975), and will be incorporated in the text.

38 Gustavo Pérez Firmat, "Repetition and Excess in *Tiempo de silencio*," *PMLA* 96 (March 1981): 195.

39 Roberts, in particular 168-74, "Lo viscoso: símbolo de la náusea." See also "El sexo y el amor," 161-67. See also discussion in Rey (167-81) on role of love in the novel.

40 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982) 4.

41 *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* (Barcelona: Seix Barral, 1964) 84-85.

42 Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia: Its Mythology and Transformations*, Bollingen Series 39, 2 vols. (New York: Pantheon, 1955) 1: 22.

43 For descriptions of temples see Zimmer, 1: 297-98, 2: Plates 248-65 (Elephanta) and 1: 273, 2: Plate 329 (Liñgarāja).

44 Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, trans. Ralph Manheim, Bollingen Series 47 (Princeton: Princeton University Press, 1955), 79 (in the discussion of the negative transformative character of the Archetypal Feminine).

45 *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, 2nd ed. (Madrid: Prensa española, 1970) 363-65.

46 See Neumann, ch. 10, "The Positive Elementary Character": "At the center of the feminine elementary character in which the woman contains and protects, nourishes and gives birth, stands the vessel, which is both attribute and symbol of the feminine nature" (120). In the representations, the breasts and belly acquire special predominance. For a structural diagram of the manifestations and functions of the Archetypal Feminine see Schema III, facing p. 82.

47 Williams, 28.

48 For Unamuno's change of position for that expressed in *En torno al casticismo* (written as separate essays in 1895) see in particular his "Sobre la europeización" (1906). The *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) is another key indicator of Unamuno's

"conversion." For a succinct account see José Luis Aranguren's prologue (9-44) in the *Antología* of Unamuno's works (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1964). Humberto Piñera, *Unamuno y Ortega y Gasset: contraste de dos pensadores* (México: Centro de Estudios Humanísticos de La Univ. de Nuevo León, 1965) compares their views on "modernization" and "Europeization" (112-17).

49 "La pedagogía social como programa político" (1910), *Obras Completas*, 2nd ed., 11 vols. (Madrid: Revista de Occidente, 1950) 1: 505-06.

50 *Obras completas*, 1: 328 (subsequent references incorporated in the text).

51 *Ortega as Phenomenologist: The Genesis of "Meditations on Quixote"* (New York: Columbia University Press, 1978) 127.

52 "La pedagogía social como programa político," p. 508.

53 As suggested by Rey, pp. 229-31. Rey mentions Goytisolo's accusation of racism in Ortega's views (*El furgón de la cola* [Paris, 1967] 202) but does not entirely agree with this conclusion (231-32, n. 118).

54 Robert McClintock, *Man and His Circumstances: Ortega as Educator* (New York: Teachers College Press, 1971) 332.

55 Ensimismamiento y alteración (1939) in *O.C.* 5 (2nd ed. 1951): 338.

56 See Hugo Rodríguez-Alcalá, "Existencia y destino del hombre según José Ortega y Gasset y Jean-Paul Sartre," *Cuadernos Americanos* 110: 3 (1960): 89-109 and Janet W. Díaz, *The Major Themes of Existentialism in the Work of José Ortega y Gasset*, *Studies in the Romance Languages and Literatures* 94 (Chapel Hill: University of North Carolina, 1970) especially the conclusions, 207-08.

57 "Amor en Stendhal" in *Estudios sobre el amor* (1941), *O.C.* 5: 565. The rupture between the "moral" conscious action and the possibly "immoral" or egotistical unconscious tendency alluded to in the quote forms part of Freud's discussion of the role of censorship in dream interpretation (lecture 9, "The Dream-Censorship," 122-32, in section on "Dreams" in *A General Introduction to Psychoanalysis*, trans. and rev. Joan Riviere [New York: Liveright, 1935]). In "Psicoanálisis, ciencia problemática" (1911) *O.C.* 1: 216-38 Ortega outlines some of Freud's basic premises, casting doubt on their strictly scientific (logical) validity.

In his study of *El idealismo político de Ortega y Gasset* (Madrid: Edicusa, 1974) Javier F. Lalcona writes that:

Entre las carencias fundamentales que aparecen en el pensar político orteguiano se encuentra la consideración económica del problema político. La aportación fundamental del sistema marxista... no se encuentra en Ortega. Es fácil advertir en él su repugnancia por la interpretación económica de la historia. (364)

Lalcona concludes that "El programa político de Ortega era esencialmente ético: la transformación del hombre masificado en hombre personal, la transformación del corrompido carácter español en otro más perfecto y más puro" (367), noting that Ortega nowhere diagnosed the socioeconomic conditions governing the differences of class and environment that so affect the possibilities of change.

58 In her analysis of the contradiction in Freud's thought, Kofman shows how Freud, in contradistinction to his earlier observations (such as "On Narcissism" [1914]), focused in his later writings (such as "Female Sexuality" [1931] and "Femininity" [1933]) on woman's "castration complex," her perceived biological inferiority and its effects: "as the decisive factor that accounts for all the differences, 'penis envy' wins out over every other; the monism of the explanation, its singleminded focus on a single idea, turns it into a delirious speculation. 'Penis envy' is, after all, Freud's denegation notwithstanding, an *idée fixe*, an idea that has become more and more 'fixated,' to the point of replacing all other ideas" (170-71).

59 Since Ortega y Gasset ("Goya y lo popular," *O.C.* 7 ([1961]: 521-36) first questioned the cliché of Goya's purported **popularismo**, pointing to his espousal of the **ilustrado** cause, the ambiguity of the painter's vision has been recognized. Goya's stance in *Los desastres de la guerra* is one of ironic detachment that criticizes both oppressor and oppressed alike. Barbara Rose, "Goya Then, Goya Now," in *Goya: "The Disasters of War"* writes that

Although Goya has been seen by popular writers as a political revolutionary on the side of the masses, everything in his art indicates that he thought the rabble were untrustworthy, ignorant and dangerous, and that he felt no more sympathy with them than with the corrupt powers that oppressed them. Goya's stance is, above all, critical; however, the nature of his criticism is not propagandistic but universal... However, criticism that attacks both sides and includes images of self-mockery, indicates a degree of detachment that is not only modern but distinctly contemporary. (63, 65)

60 Michael Ugarte, "*Tiempo de silencio* and the Language of Displacement," *Modern Language Notes* 96 (March 1981): 340-57. It is his contention that "... the all-encompassing ironic mode of Martín-Santos, a mode of writing which undermines everything that is written, does not allow for a moral intention. The ironic nature of *Tiempo* give rise to linguistic play, intricate word associations and verbal excess" (346).

61 Rey includes Martín-Santos's socioeconomic rectifications of Ortega's thought in sect. 2.1.4 "Hombra y nación," 201-38. On geographic factors in particular see 223-25.

62 *O.C.* 5: 597-626 "La elección en el amor."

MEAT SHOP MEMORIES: FEDERICO GAMBOA'S *SANTA*

Debra A. Castillo
Cornell University

Federico Gamboa's 1903 novel, *Santa*, about a turn-of-the century brothel and its star resident, is Mexico's perennial bestseller. Permanently in print both in cheap paperback and in expensive leather-bound editions, it was the first novel chosen for mass-market promotion in supermarkets. It spawned a host of imitations, created a minor tourist industry of readers avid to visit her "birthplace" and her "tomb," inspired popular songs — most famously, Agustín Lara's "Aventurera," "Santa," and "Mujer" — and served as the basis for dramatical skits, burlesques, parodies, and several feature films, including Mexico's first talking picture — a movie that one critic considers so bad that it is "mysteriously lacking in the poetry that time tends to attach to even the worst of films" (Riera qtd in Mora 35). Salvador Elizondo attributes *Santa's* phenomenal success to the "peculiar condition" of Mexican psyches that divides Mexican women into good mothers and bad whores, and drives men in terror from their mothers into the arms of the prostitute (qtd in Mora 35-6). For José Joaquín Blanco, Gamboa's novel is emblematic of many other similar cultural products:

La sociedad y la cultura mexicanas le deben mucho a la prostitución. No sólo la canción, el cine y la novela están hechos en gran medida, explícita y veladamente, a partir de las prostitutas y en trato con ellas" (*Chamacas* 68).

In another of his books, Blanco discusses more fully the demonization, eroticization, and appropriation of such "apetecibles cuerpos de la miseria":

Entre más desamparada, más erótica... Así, dentro de una jerarquía social de grados de victimización, la esposa asume los honorables (abnegaciones,

docilidades, renunciaciones, etcéteera), y las otras víctimas sexuales los deshonrosos (*Función* 72).

The ubiquity of the prostitute in modern Mexican letters and culture, as well as the continuing fascination exercised by works like *Santa*, suggest a fantasmic investment far in excess of the admittedly extensive social phenomenon.

Both Elizondo and Blanco hint at a complicity between the fascination with prostitution and the victimization of women in general. Both signal the doubling of women into virtuous mothers and wicked whores, and both point to the ineluctable and ineradicable link between the two fantasized images of women. For Elizondo, prostitutes reaffirm a masculinity placed into doubt by the monumentally powerful passivity of the self-sacrificing mother-saint; the loose woman, then, serves as a defensive countersite or as a socially-approved outlet for surplus repression. Blanco's text additionally suggests that Mexican men tend to eroticize weakness and victimization, intimating that at some level a mother's presumed abnegation and a prostitute's imagined sexual ferment are equivalent, or at least parallel, erotic structures, and that, furthermore, these erotic structures are perpetuated through literary and cultural markets that find them valuable aesthetic currency for maintaining social hierarchies. In the pages that follow, I will explore the aesthetic exploitation of the image of the prostitute in Gamboa's text, and will investigate the concept of female sexuality operative in that book in relation to a rhetorical/ideological construction of fallenness. I will argue that the novel, while clearly and unmistakably the cultural product of a late nineteenth-century/early twentieth-century masculinist aesthetic, can also be read against the grain by the contemporary feminist thinker attentive to destabilizing moments of creative re-genderification in the text.

Like many European novels with which it has often been compared — Zola's *Nana*, Flaubert's *Madame Bovary*, Tolstoy's *Anna Karenina* — and the literary representations of prostitutes the author himself evokes in his prologue — Manon Lescaut, Marguerite Gauthier — *Santa*/Santa provides an irresistible combination of vaguely illicit titillation and upstanding moral values, ending with a shocking dramatization of the wages of sin. It is nevertheless, however influenced by European, and particularly French models, clearly a cultural product of the Mexico that came into being in this century with the increasing urbanization following upon Porfirio Díaz' rise to power. This is not, then, the pre-industrial Latin American story of a slave or servant woman raped into sexual servitude by a lecherous landowner/master. The values espoused in *Santa*'s countryside stand in strict contradiction to those common among urban peoples.

It is a rural paradise populated with poor-but-honest folk who work the idyllic mother-earth that gives freely to her pure and loving children. The eponymous heroine's story, writes Gamboa, is

la historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y en el campo se crían, entre brisas y flores; ignorantes, castas y fuertes; al cuidado de la tierra, nuestra eterna madre cariñosa; con amistades aladas, de pájaros libres de verdad, y con ilusiones tan puras, dentro de sus duros pechos de zagalas... (35).

Santa's downfall comes at the hands of an outsider, a soldier who seduces her, gets her pregnant, and abandons her to her fate. Upon Santa's fall from grace, she is forced out of the innocent countryside and into the perils of the metropolis where she serves as an emblematic reminder of the fundamentally alienating forces of urban life, and where she struggles to live experienced, unchaste, and weak among corrupted teachers and false friends with no illusions remaining.

At the same time that Gamboa sets up an opposition of rural vs. urban, pure vs. corrupted, innocence vs. vile education, he also expounds to his reader upon the fatal flaw in Santa's nature that inevitably leads her to the brothel. Santa is the weed that must be extirpated from the carefully tended garden of her mother earth. Once her seduction by the young army officer is accomplished and Santa's family ejects her from her childhood home, her fall into prostitution is precipitous. Gamboa concludes piously,

por lo pronto que se connaturalizó con su nuevo y degradante estado, es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo. Rápida fué su aclimatación, con lo que á claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho... (75)¹

Santa's fall, thus, is both tragic and inevitable; it is a story of seduction, and of natural propensities. Gamboa wants his readers to see that she belongs to the city, to the French-style brothel with its macabre mother-substitute, Elvira, and not to the innocent home of her self-sacrificing mother and responsible brothers in the countryside.

Yet, as Blanco so acutely notes, at least to some degree the eroticizing of the "cuerpos de miseria" operates across the board — Gamboa's evident seduction by his own prose descriptions of the lushly ripe feminine countryside is a case in point — and not just in the depraved sections of the wicked city. Beautiful flowers and spiritually uplifting birds remind the author naturally of the attractions of hard young breasts. Santa's physical beauty, combined with the challenge of her untouched chastity and her inborn sensuality, make her an obvious target for the depraved lust of the young soldier as well as the presumably compassionate fascination of the voyeur-reader.

Not the least of this novel's titillations is the manner in which Gamboa cannily does not quite make the eroticized identification among all the key images of femininity. Santa shares her humble home in Chimalistac with her saintly mother and her two hard-working, virtuous brothers, and Gamboa tells us that Santa shares a bed with her mother in a simple room with two pictures

for decoration: la Virgen de la Soledad and la Virgen de Guadalupe, doubled portraits of the chaste and pure mother-queen of the heavens, to inspire the prayers of the saintly mother and her innocent daughter. Brothers Esteban and Fabián also have their walls decorated — with “una infinidad de pequeñas estampas de celebridades: bailarinas, cirqueras, bellezas de profesión, toda la galería de retratos con que obsequia á sus compradores la fábrica de cigarrillos” (38). It hardly needs mentioning that such early twentieth-century tobacco product beauties were not celebrated for their beautiful souls or blameless lives, and the brothers’ unforgiving outrage at Santa’s fall may have some connection to their own less-than-chaste contemplation of their interior decorations. Santa, of course, slips from “reina de la casa” (49) to “reina de la entera ciudad corrompida” (123), from aspirant to holy maternity to celebrated professional beauty, until she becomes a fabricated product, a cipher of displaced erotic longings: her clients’, first of all, but also those of her author-sculptor and those of the reading public. In this juxtaposition of paintings, and in the brothers’ wholly typical reaction to Santa’s fall, Gamboa offers a concise representation of the double standard that operates in Mexico’s patriarchal heterosexist model. This model says, briefly, (1) all women are objects, either of veneration or of erotic imagination, and (2) all women are potential prostitutes except one’s own mother. Bataille says it bluntly:

prostitution is the logical consequence of the feminine attitude.... Unless she refuses completely because she is determined to remain chaste, the question is at what price and under what circumstances will she yield. But if the conditions are fulfilled she always offers herself as an object (131).

Of course, in order for this model to work, one’s own mother, like the Virgin Mary, must retain a forever inviolate virginity; the sexualized mother is erotic fair game.

The important of Santa’s transformation moves in two distinct directions. She is re-invented, first, as an aesthetic object, eroticized in the traditional sense as the seductive work of art that becomes *Santa*; secondly, as a de-aestheticized commodity, the eroticized underclass described by Blanco:

La civilización burguesa se excita precisamente con lo que reprime legalmente; sueña con lo que ella misma prohíbe y alimenta su erotismo con los hechos, las imágenes y los actos que previamente demoniza y persigue institucionalmente.... Y es toda una posesión, un acto de apropiación, hacer a, o dejarse hacer por un jodido; nunca hacer con él... El burgués nunca copula con nadie, más que consigo mismo. (*Función* 71, 73)

Blanco’s point is well taken. Whether as an aesthetic object or as a commodity, Santa becomes precisely that demonized and alienated figure of repression that allows her client, her author, and her (male) reader an intimate relationship with

himself. She is, first of all and above all, an object, even to herself. This aestheto-erotic bias reveals not only the heterosexist bias of fantasized/real underworld interactions, but also the limited repertoire of political positionings that define ethics, erotics, and subjectivity as implicitly masculine traits.

Santa begins with a dedication to Jesús F. Contreras, "escultor," and a prologue in the supposed voice of the heroine in which she proposes an exchange with the artist: her "clay" — her story — for his molding ability:

Barro fui y barro soy.... Me cuelo en tu taller, con la esperanza de que compadecido de mí me palpes y registres.... Acógeme tú y resucítame ¿qué te cuesta?... ¿No has acogido tanto barro y en él infundido no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren? (np).

Santa, at the pinnacle of her success as Mexico City's premier sexual object, was applauded and admired; the prologue anticipates the further transformation of the sexual object into an aesthetic one, so that she (or her creator) can continue to enjoy a success now measured in aesthetic rather than economic terms. One of the aspects that I find extremely interesting in this fictional exchange between the artist and his model is that both "Santa" and "F.G." share an understanding of the woman's role — in life as in art — as that of commodified spectacle. Thus, while "Santa" may make a plea for the artist to uncover her human heart, she uses the same language as that employed by the customers and the police who abused her body ("palpar" and "registrar") — she is asking him to "feel her up" and "shake her down." Likewise, the uncovering of her heart takes the form of shaping and covering the artist's mold with her substance, the "barro pestilente y miserable que ensucia, rueda, lo pisotean y se deshace" (128). Thus, on the one hand Santa's plea resonates with pathos while on the other it reminds us of the vocabulary of oppression. Her savior is her present client and ultimate pimp, shaping her now-disembodied clay for the equally displaced and disembodied delectation of her new public. Furthermore, the author/artist, "F.G.," can separate himself from his aesthetic property — the sculpture that wins him applause, the bestselling novel — Santa, the woman and the artist's clay, has no recourse but to bring herself to market. She is the commodity, and not the producer of a separable eroto-artistic object.

The artist's response to the prostitute is, finally, as Blanco intimates, to appropriate her for a self-conscious manipulation of aesthetic categories, whereas the woman's capacity extends no further than the attenuated agency that permits her to say "take me, I'm yours." And yet, while Santa's voice fades into the background except for rare conversational exchanges in the body of the novel, it is her voice opening the text that grants authority to the writer and, in traditional narrative fashion, establishes the spurious authenticity of the pseudo-biography. The novel, *Santa*, then offers a bi-partite body: the prostitute's posthumous last testament and her biographer/artist's creative resuscitation. She speaks to him; he speaks of her. As Amanda Anderson says in another

context, "The distortions involved in depicted encounters with prostitutes, and in the rhetoric of fallenness more broadly conceived, derive precisely from the abstract out of any potentially dialogical relation to the other" (117). She is; he imagines. Her immoral ugliness becomes his moral tale; her falseness, his aesthetic truth. Her filth is transmogrified in his art. There is, however, no dialogue with her, but only the continuity between artist and creation.

Yet there is an implicit dialogue established by the novel. *Santa/Santa* is the conduit by which "F.G." establishes a dialogue, not with the prostitute, but with his readers/himself, in what José Joaquín Blanco, following Gore Vidal, would call an onanist relation to society that brings together the polity with property, propriety, power, politics, and aesthetic norms (see *Función* 73). The appropriation of Santa as an artistic property, and the reshaping of her tale in accords with his sense of aesthetic requirements and the demands of propriety, force the author to choose a path of discreet titillation that reads in a definitely dated manner to contemporary readers. For instance, Gamboa never allowed the vile word for Santa's profession to pass onto his pristine pages. I quote Margo Glantz:

Esta popularidad [de la novela] es tan ambigua, como la caracterización de Santa, de quien dice su autor: "Santa no era mujer, no; era una..." Y con estos puntos suspensivos calla la palabra "nefanda", haciendo de la prostituta un ser equívoco; ni mujer ni palabra pronunciada, la puta como animal marginado, aunque público; femenino, aunque negado a la feminidad, terrestre apenas: un cuerpo solamente. (42)

Curiously, the most insistent quality of this unique corporeal non-woman, this immoral animal, her physicality, is the most elusive as well. For while Santa "comercia con sus partes 'pudendas,'... esas partes pudendas permanecen intocadas por el lenguaje narrativo" (43). Gamboa fragments his sentences and fragments the body of Santa in one and the same equivocal gesture. The peek-a-boo flirtations of the text both generate and mediate repressed eroticism.

At the same time, for the modern feminist reader, Gamboa's teasing ellipses, his punctilious equivocations, his turning away from dialogue with the other, keep the space open for what we might call the feminine "equivoice" (the word comes from Cixous) that counters the oppressive "equivocations" of patriarchal discourse. For while the artistic agency of the novel belongs to the male, the objects created in the novel, both male and female, exhibit similar characteristics of being overpowered and made passive by a system over which they have lost control. The commodification of women through prostitution is, as we shall see later, only one of the forms of modern human commodification, to which the other great social institutions — notably schools and factories — contribute equally. In such society, the aesthetic impulse itself is reconstituted as a feminine "equivoice." Rita Felski writes:

in the social imaginary, the aesthetic became increasingly feminized in relation to the 'objectivity' and 'rationality' of a scientific worldview. Both art and women could be seen as decorative, functionless, linked to the world of appearance and illusion and divorced from the work ethic and the reality principle (1098).

Thus, while one reading of *Santa* would see the novel as an example of the working out of a worldview shaped by commodity aesthetics, another reading would argue for the insurgence of the equivocal in the interstices and ellipses of the text, an equivocal that blurs accepted valences of authenticity and value.

In this respect, then, Gamboa operates out of a carefully defined and circumscribed marginality that decries the moral emptiness of the scientific worldview and propounds the superiority of an aesthetic reshaping of reality. And, in fact, he works against the grain of his own dominant discourse in order to establish his equivocal. Gamboa chooses as his protagonist one of the most equivocal figures in society, a frequent symbol of inauthenticity and moral corruption, and plays even more with the interstices of truth and falsity by having the prostitute give her authenticating imprimatur to the still non-existent work posthumously. It is partly this concern with the play of authenticity and inauthenticity that distances the modern writer from his Victorian counterpart, Gamboa from the nineteenth-century European novelists with whom he is often compared. Lionel Trilling describes one eminent Victorian, in his book, *Sincerity and Authenticity*:

We cannot but be touched by [F.W.H.] Myer's little scene [his conversation with novelist George Eliot on God, duty, and immortality], and perhaps the more because we will not fail to perceive the inauthenticity in which it issues: the very hollowness of the affirmation attests to the need it was intended to satisfy. We of our time do not share that need of the Victorians. We are not under the necessity of discovering in the order of the universe, in the ineluctable duty it silently lays upon us, the validation of such personal coherence and purposiveness as we claim for ourselves. We do not ask those questions which would suggest that the validation is indeed there, needing only to be discovered; to us they seem merely factitious. (118)

The result, as Trilling would tell us, is a kind of moral appeal for an authentic stance, which stance varies positionally, as it is created through a cultural assent that does not necessarily involve either credence or commitment on the part of the authenticating body. What moral weight, then, and what social responsibility accrues to the validation of the authentic and the usable as criteria over the purely (purely?) aesthetic? And what is the cost? Here Trilling is instructive once again. He reminds us of the violence explicit in the etymology of the word "authentic": "**Authenteo**: to have full power over; also to commit a murder. **Authentes**: not only a master and a doer, but also a perpetrator, a murderer, even a self-murderer, a suicide" (131). Authenticity, individual or communal, carries

with it a certain tainted charge of an inherent, if repressed, violence.

Thus Santa, in her very inauthenticity, in the elliptic unreadability of her profession, in the violence done her, serves as a marker for other reprehensible social practices that deny representability and authenticity to other social subject/objects. Alongside the image of a loving earth, bringing forth her gifts to her grateful children, Gamboa offers the counterimage of a violent rape. “¿Querfais América?” asks one of his characters, “pues ¡hala! a los campos, ahí en la tierra que há menester de fatigas y sudores, de hombres que la violen y la fecunden; preñadla de trabajo y ella os parirá cosechas y cosechas que carezcan de fin” (191). Only a few pages later, the narrator describes Santa, found under the covers in the early morning, as the embodiment of just such a sensual, rapable landscape:

su anca soberbia señalándose á modo de montaña principal,... las negras crenchas rebeldes, cayendo por sábanas y espaldas, como encrespada catarata; en seguida, un hombro, redondo, como montaña menos alta; luego la anca, enhiesta y convexa, formando grutas enanas con los pliegues... por final, la cordillera humana y deliciosa... (208)

The interchangeability of women and landscape as metaphors for each other suggests not only an aesthetic project, but also an economic and social dynamic based on the passivity of women/land and their accessibility to domination and exploitation. The novel universalizes the gaze, implicitly male, as the exploiting agent and value-constructing subject with reference to both objects of sensual and economic appropriation; importantly, however, in universalizing the male gaze, Gamboa also disembodies the male, leaving in the text only empty landscapes, unpopulated by men.

A parallel fragmentation of aesthetics and ethics occurs in Gamboa's description of the neighborhood school. Gamboa suggestively places the school next to the brothel — “también tiene, frente por frente del jardín que oculta los prostíbulos, una escuela municipal, para niños” (4) — and while he ostensibly sets up a contrast between them, the very juxtaposition of the two hints that the courses of study followed in the two institutions are less dissimilar than they may appear at first glance. Thus, the madame of the brothel in which Santa finds refuge begins her orientation to the life of a prostitute with a “un catecismo completo; un manual perfeccionado y truhanesco de la prostituta moderna y de casa elegante.” The narrator underlines the similarity of this orientation to a class lecture: “Sus recomendaciones, mandatos y consejos, casi no resultaban inmorales de puro desnudos; antes los envolvía en una llaneza y una naturalidad tales que, al escucharla, tomaríasela más bien por austera institutriz inglesa” (18). Gamboa is, of course, playing upon the popular tradition that employs the word “pupilas” for the inmates of a brothel, but the specific comparison of the horrible Elvira to an English governess underlines the connection already established by the proximity of the elementary school

and the brothel in the opening pages of the novel.

In the larger context of the neighborhood, the school and the brothel are but two of a series of similarly described buildings, all of which have the goal of fragmenting and mechanizing human beings. Santa's arrival at the door of the brothel is accompanied by a rhythmic sequence of dehumanizing sounds, abstracted from their human producers:

Del taller de los monumentos sepulcrales, de las corderías italianas y de "La Giralda" salían, alternados, los golpes de cincel contra mármol y contra el granito; los martillazos acompasados en el cobre de cazos y peroles; y el eco del hacha de los carniceros que unas veces caía encima de animales muertos, y encima de la piedra de tajo, otras.... Los transeúntes... cerníanse fragmentos errabundos de voces infantiles, repasando el silabario con monótono sonsonete:

— B-a, ba; b-e, bc; b-i; bi; b-o, bo... (5)

The chisels, hammers, axes, and monotone voices mark off the time of industrialized production. Santa's arrival at the brothel door coincides exactly with the noon bell, releasing children and factory workers into the streets, sending her into her new profession. Once inside the brothel, her own minimal instruction complete, she too will become integrated into the mechanized rhythms of the neighborhood, into the dehumanization already evident in the fragmentation of bodies into implements of work, of voices into isolated nonsense syllables. Their monotonous repetition of exactly duplicable actions will become for her the monotonous repetition of confusingly equivalent bodies. The brothel, then, is an emblematic presence, but not an isolated one, and the perversion reigning there extends to other institutions and other levels of society traditionally considered remote from its contamination. Gamboa explores the interplay between the ceaseless functioning of mechanical forces and the concrete solidity of the institutions that house them. Such attention to the machine requires as well examination of the individual inextricably knit into the infernal functioning; in Foucault's words, "it is not that the beautiful totality of the individual is amputated, repressed, altered by our social order, it is rather that the individual is carefully fabricated in it, according to a whole technique of forces as bodies" (*Discipline* 217). Santa, the school children, and the factory workers are, perforce, carefully fabricated in and by their respective institutional compulsions as the endless hammerings, chiselings, disembodied syllables, and pseudo-erotic couplings fabricate the society in which they are compelled to live.

Gamboa reinforces this analogy throughout the text, and many of the most successful passages of the novel capture in the repetition of the prose a sense of the dulling repetition operative in the lives of these city dwellers. The laundry's noon steam whistle punctuates the text, signaling moments in which all the school and factory rhythms will be interrupted and the bodies will spill out onto

the streets; some of the bodies will also find their way to Elvira's brothel, where the bawdy house pupils take over the shiftwork.

Los serios, y los viciosos, de bracero, enderezaban sus pasos... á las vinaterías y cantinas baratas, á los figones; los serios, á sus distantes hogares humildes: serios y viciosos, lentos, fatigados, fatigados del día, de la semana y del mes, fatigados de los años y fatigados de su vida (153).

The cumulative effect of this passage lies in the narrator's repetition of "serios y viciosos," the insistence upon their state of fatigue, the ticking off of their lives in exhausting, and exhaustingly similar, days, nights, and years. It is lulling, monotonous, terrifying. In another section of the novel, Gamboa uses a more graphic, but analogous, metaphor of industrialization's effect on human beings when he says of the tobacco factory that it lulls the workers to sleep "á modo de gigantesco vampiro, les chupa la libertad y la salud" (51).

Of all the various representations of modern mechanized production, however, it is the meat shop that becomes the most persistently repeated metaphor for the brothel, and the butchered animal, the foreshadow of Santa's fate. It is, furthermore, in Gamboa's repeated evocation of the meat shop that his aesthetic aims begin to merge with the novel's implicit and explicit ideological agendas. The brothel is the central metaphor of female consumption, but other industrial-age institutions also function in a similar manner. The workers devolve into "bestias humanas" consumed by the factory, the "monstruo insaciable y cruel, devoradora de obreros" (52). The equation established between human beings and meat for consumption is the most insistent metaphor in the book, and the self is not only commodified, but commodified for cannibalistic consumption in very specific ways. In her seminal article on Gamboa's novel, Margo Glantz analyzes this juxtaposition with admirable clarity and concision:

El pudor con que Gamboa destaza el cuerpo de Santa para venderlo en el prostíbulo por donde desfila toda la ciudad concupiscente, acaba por convertirse en la esencia del libro y definir una mecánica del poder. Sólo cortándola en pedazos la carne de reses puede ser vendida, aunque antes se la exhiba en grandes garfios que se ostentan por su belleza y sanidad. Cuando la carne se corta, el cuerpo se fragmenta y el de Santa deja de ser cuerpo humano desde el momento mismo en que Santa la ha reducido a una negación, a un epíteto sugerido por puntos suspendidos a una frase que elude la "palabra nefanda" o a una fragmentación de descripción que destaza el discurso. Santa no es mujer, es un cuerpo destazado. (45)

Santa is stripped bare and stripped apart by the author's originating negation. This negativity, then, generates the meat metaphor operative in the rest of the text. She becomes the piece of meat, stripped to the bone by her hungry predators. To this admirable analysis, I would add only that the dissection of

Santa begins, not with the negation of her womanly essence ("no era mujer, no; era una..."), but much earlier in the text, in the prologue to the novel proper, with Santa's plea to the artist to take up and reshape her clay. The identification, then, is at least triple: body/meat/work of art. Gamboa in this manner merges the aesthetic aims of the artist with the mundane task of a butcher and with the perverse exploitative efforts of the madame, the work of art with a hunk of trimmed meat or a trained prostitute, the artist's workshop with the butcher's meat market or the elegant brothel, the reading public with the hungry consumer or the prostitute's client. At each step, the overlaying images comment upon each other, suggesting pointed critiques of aesthetic criteria, social forms, ideological positions, and economic realities. Once again, the blurring of these categories forms part of the larger critique of those contemporary authenticating structures that have been increasingly reformulated (as the artist might say) by the devouring (as the butcher might say) logic of commodity aesthetics.

The progressive dehumanization of the workers puts the prostitute ever more in demand. Because she becomes for them nothing more than a fragmented body, a piece of meat, she restores the bodies to her clients in the same way that the artist restores her body to its imminent textuality. The workers dream of freedom and humanity that have been sucked away by factory life; they carry this emptiness into the brothel where they pay to impose their freedom against another's body. As José Joaquín Blanco says in another context, the sexual encounter can be read as the expansion of an attenuated body over another body that is symbolically, at least, more fully endowed with flesh. Furthermore, sexual violence can be interpreted as an "asalto a la **propiedad** del cuerpo ajeno" (*Chamacas* 125), where the double meaning of "propiedad" as "property" and as "propriety" is very much to the point. The author/audience as well partakes in this carnal festival on another level; disembodied by the text, the reader/artistic/author takes on reality in the act of devouring the body/flesh/text of *Santa*/Santa. Blanco continues,

La tradicional fascinación de los burgueses (que son 'menos cuerpo', pues realizan su personalidad sobre todo en extensiones materiales o simbólicas de propiedad, familia, capital, Estado, comercio, religión, etcétera) por los cuerpos de miseria, reside en que, en efecto, estos cuerpos son la Gran Interpretación Carnal sin mediaciones (*Chamacas* 126)

What Blanco does not say, but which is perhaps implied in his text, is that any disembodied gaze, any construction of the prostitute as devourable object of consumption, will complete the unmediated carnal interpretation only in an illusory sense. The fetishization of the "cuerpo de miseria" and its consumption as pure object, only and ultimately reinforces the consumer's abstraction. The objectification, after all, occurs in metaphor and in an observing subject's interpretation and not in a mutually constructed compact about reality, or even representation.

In *Santa*, abstract/aestheticized hunger is sidetracked in the ellipses of the text; the carnal interpretation — the unmediated encounter of body with body — increasingly metaphorizes itself in the meat shop metaphor. Hunger, then, is never satiated, and in the novel leads only to greater, and to more perverse hungers. The male population of the city “se precipitaba sobre la carne sana de las ramerías de refresco, que, igual á manadas de reses, vienen de todas partes á abastecer los prostíbulos, los mataderos insaciables” (350-1); the women are “ganado sumiso” (280). As Elvira reminds her new pupil, while the clients demand that “hemos de quererlos como apetecen” while the prostitutes “sabemos muy distinto, picamos, en ocasiones hasta envenenamos, y ellas [las esposas] no, ellas saben igual todos los días” (19). Santa, like her fellow prostitutes, consumes, and is consumed by passion (146): “un enfermero que la miraba, la miraba como con ganas de comérsela” (14); another client “ardía en deseos de morder aquella fruta tan en sazón” (54); still another says, “si... no te como á muchos bocados para saborearte á mis anchas... [mañana] te voy á devorar” (207). A young man “mostraba afilados colmillos y un apetito insaciable. Cómo mordía ¡canijo! cómo mordía y cómo devoraba... a lo natural, con glotonería de diez y seis años, deliciosamente!” (310) Hipólito, the blind lover, kisses Santa “con glotonería de can hambreado que hurta carne exquisita” (347). Santa’s predisposition to prostitution impels her to participate in her own self-consumption: “más que sensual apetito, parecía una ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no se rehusaba ni defendía” (73). As Elvira knows well, time “en cortísimo tiempo devoraría aquella hermosura y aquella carne joven” (6), and as she begins her fall, Santa is no longer “manjar de dioses” (147). Thus, Gamboa establishes the relation between food and sex at key moments throughout his text, and hints that this cultural equation derives from the encroachment of consumer capitalism, that sucks life from factory workers, that fragments the voices of children in schools, and that turns human relationships into metaphorically cannibalistic carnal exchanges. In this manner, as carnal desires become identified with food pornography, so too the production of meatstuffs and the consumption of food becomes fraught with hints of taboo. Not only is the brothel a butcher shop, where the madame dresses the meat for her clients’ tastes, where nothing is left too long on the hook, and where spoiled meat is thrown out, but at the same time, the meat shop becomes sexually charged, so that the joints hanging in the back rooms of the slaughterhouse, buzzing with flies, offer a comment on the neighboring establishment. This reciprocity of concupiscence reproduces itself at every level.

The murder trial that Gamboa reproduces in this novel provides the reader specific food for thought on his/her own role as cannibal-voyeur in relation to this text. Gamboa first describes the circumstances surrounding the murder in the brothel, and the murder itself, in precise and minute detail (252-259) for the delectation of his readers. He then follows with a repetition of the story, this time

for the consumption of judge, jurors, and a deliciously scandalized public. As the narrator tells us, "el delito era de los que por derecho propio despiertan en las hipocresías sociales afán inmoderado de conocerlos aun en sus detalles más repugnantes y asquerosos" (262), displacing in this manner concupiscent desires onto the hypocritical members of the listening audience and discreetly bypassing reference to identical passions aroused in the reading public, who has savored this twice-told tale, directly first, and then mediated by the reaction of the jury. The narrator clarifies the connection between the story and meat, food and sex, hypocrisy and perverse consumption, when Santa takes the stand: "Habituada Santa á despertar apetitos, y aun á provocarlos, nada hizo en esta vez, ni siquiera realzar sus encantos, que más de uno de los que la devoraban tenía saboreados" (277). In repeating the story of the murder in the brothel twice, Gamboa emphasizes that this incident, more than any other, represents an overdetermined moment in the novel. With this incident, both aesthetic and erotic realms involve specular excess, for not only is there an implicit parallel between the butcher shop and the brothel, but with the murder literal as well as metaphorical butchery takes place. By his own hand, the murderer becomes the agent of making (of a corpse) and unmaking (of a human being); the prostitute in court stands in the privileged position of the knower (of the truth) and the knower of the bodies (both men were regulars in the brothel). Importantly, the acts that create both these figures — murder, prostitution — tremble on the edge of the unspeakable, and the perpetrators become inseparable from the act that makes them. The nonsignifyingness of the two transgressors of the accepted moral code increases their fascination; they are what they do, and their knowledge is acquired through violence. And in Gamboa's book, where unspeakable acts are often cut out of the text in a kind of literary butchery, these figures' most crucial signifying gesture is made unreadable (or at least illegible) as well. Santa's testimony, thus, has no legal weight. The court disregards her words and focuses only on the scandal of her transgressive bodily presence in a legal setting.

Standing behind these two treacherous figures, both overdetermined and insignificant, is the equally overdetermined and insignificant figure of the author/sculptor. Like the murderer and the prostitute, the artist is also a figure of knowing and making, of unknowing (not telling) and unmaking (at least insofar as he ends the novel with the butchery of his protagonist). Like them, his making and knowing involves the manipulation of bodies — the narrator figures himself as a sculptor who shapes clay into a living artistic creation — rather than the manipulation of abstract thoughts. This authorial handi-work, the physical product of reading and writing, dominates in the trial scene, with its superimposed layers of oral and written testimony, recorded response and hypocritical underpinnings. The written word-sculptor's clay impinges upon the novel in other important moments as well, frequently associated with ellipses — the author's text-butchery. Thus, for example, Santa's degenerate

lover, Rubio “vacío en su querida las hieles que su esposa le vertía” (296), and these insalubrious ejaculations are both oral and physical. At the same time, Rubio confirms the perception established in the insignificance of Santa’s court testimony. He is safe confiding his degeneracies to her because in her hands the weapon of his secrets dissolves into nothingness. She has no legal status, no credibility, no substantiality in the eyes of the state:

No te evanezcas por los secretos que he he confiado, porque te he dicho lo que á nadie debe decirse; no creas que armada de ellos podrías causarme daño... tú no eres peligrosa... ¡quién ha de hacerte caso siendo una...?

At the same time, Santa’s body accepts his poison, and his unspoken word takes on substance as a weapon to wound her:

La palabra horrible, la afrenta, revolteaba por los aires. En los muebles, en las paredes, en las lámparas, en la comida, en todas partes Santa veíala escrita y sin tartamudeos la leía: la maldición, las cuatro letras implacables... (296).

Written and unwritten at the same time, the four implacable letters take on an almost physical presence — and yet they remain unspoken, unwritten, in the body of the novel. Likewise, and at the same time, Santa is nothing but her body, and no-body at all. She is a creation of words, but no words touch the most crucial aspect of her being.

Similar uses of elliptic word-weapons abound in *Santa*. In the first pages of the novel, Santa meets the aging prostitute, Pepa, whose grotesque body signals to the young “semi-virgin” the inevitable decay of her own beauty. Pepa listens to Santa’s story of violation and abandonment and “ocupada en pasarse una esponja por el cuello y las mejillas, Pepa asentía sin formular palabra” (10). She watches dispassionately as Santa breaks down into tears: “Pepa conocía esa historia, habíala leído y releído”; it has been her own story, written in her own body, in the “muertos encantos” that no longer serve to attract any but the most indiscriminating clients. She knows the story as well in the coins that pay for her services, that she has earned “peso á peso y á costa de... una porción de cosas” (11). Pepa’s ellipsis is the narrator’s as well, cutting short the reading/rereading of the story of her life, so similar to the story we are reading. Here, the story Pepa reads, the story we read, contains a significant omission, or the omission of signification.

Santa’s story involves other butchered tales as well. At one point in the novel, the unhappy young woman meditates: “Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira, mañana será otra ¿quién lo sabe?... Y yo... yo seré siempre una...” At this point the narrator interrupts: “Y la palabra horrenda, el estigma, la deletreó en la ventanilla de la calandria, hacia afuera, como si escupiese algo que le hiciera daño” (103). The word is not spoken, but written, and Santa’s writing is not reproduced in the text. It is, furthermore, a non-writing that is

accompanied by a physical reaction; the writing is a spitting up, or spitting out, of a poisonous substance. And the "calandria," the caged bird, cannot but evoke the winged freedom of Santa's youthful, innocent life in the country. Santa is nounless, and therefore unsubstantial, but associated metaphorically with a caged bird, with a poisonous word, with unshaped clay. Fallen, false, and unreadable, she yet defines a specific kind of industrialization of violence and dismemberment.

Santa is a disembodied body, a purely abstract evocation of a purely corporeal presence, who exists only in the insubstantial evocation of non-words between the printed words on a page. The prostitute in this novel galvanizes and defines the category "woman," if only as a counter-site, in a similar manner as the brothel, the butcher shop of the soul, defines and categorizes a contested view of culture. Says Michel Foucault, "I am interested in certain [sites] that have the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way as to suspect, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect. These spaces, as it were, which are linked with all the others, which however contradict all the other sites, are of two main types": utopias, which have no real place, and heterotopias, among which Foucault includes brothels, which are both specific sites and non-places, and which are "capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible" (*Of Other Spaces* 24-5). The brothel, then, is not just another space among the various institutionalized spaces of instruction and production; it is also a compendium of the others. Meat shop and school, factory and cemetery, the brothel is a microcosm of society and an index of all that is wrong with the other sites. Schools robotize students, factories consume laborers, farm production rapes the earth, and in the real or figurative cemetery, finally, the meat of human illusions putrefy under a stone epitaph-self.²

The prostitute in Gamboa's world is a slippery creature. She is a commodity posing as a person, a fungible body reimagining itself as intangible word, the execrated definition of sex unaccompanied by any account of her sexuality, the locus of an erotic wish that continually unsites itself. She produces no children, and yet continually evokes the erased sign of the saintly mother. "What multiples through her," says Catherine Gallagher in an article on *Daniel Deronda*, "is not a substance but a sign: money. Prostitution, then, like usury, is a metaphor for one of the ancient models of linguistic production: the unnatural multiplication of interchangeable signs." Furthermore, Gamboa's novel associates itself with a form of linguistic procreation that Gallagher would identify with the feminine metaphor: "According to the father metaphor, the author generates real things in the world through language; according to the whore metaphor, language proliferates itself in a process of exchange through the author" (41). It is a silent and unequal exchange — whore's substance for authorial voice — that provides the generating metaphor of the sculptor's task; it is another silent exchange — meat to the butcher's knife — that enables the

bulk of the text. *Santa's* author was prone to comment, in later years, that he lived off of *Santa*,³ humorously playing with the metaphor of author-pimp, but at the same time implicitly commenting on the superseding of a moral by a commercial economy — of writing, at least.

Gallagher's study of the British nineteenth-century novel focuses on the striking parallels between the images of the prostitute and that of the usurer. Gamboa's novel, deriving from an only-partially overlapping cultural context, foretells an ill-defined area of literature that I call, borrowing the term from José Joaquín Blanco, "la novela de la transa."⁴ The "transa" is, as Blanco notes, also a "trenza," weaving together disparate elements of society, with the common ground of a "supervivencia ilusionada" based on the con-artist's confidence in his own cleverness. Unlike the U.S. model of the confidence game, the Mexican "transa" is less focused on the individual doing the manipulating, more on the action as transaction between two individuals, each of whom knows that a "transa" is taking place, each of whom thinks he (it is usually a "he") has the advantage. "Transa" then, eventually involves "autotransa." It is a quintessentially urban phenomenon, and one acutely aware of a sphere of exchange that traces the limits between moral and commercial economies, while playing on the expectations of both.

Gamboa takes as his charge that of defining those characters most traditionally associated with the underworld side of these negotiations. Deeply problematized in the rereading of the body's poetic topography is the role of the reader or viewing public. The audience's gaze upon these public/private spectacles is hypothetically voyeuristic, but the issue becomes more complicated because the circuit of exchange involves a recognition of the audience as voyeur looking upon a primal scene of narcissistic self-contemplation that is, nevertheless, a staged scene, meant to be over looked. *Santa*, after all, from the very first words of the novel, offers herself to the author and to the author's audience as a public object of display. In this archetypal economy, the man (lover, writer, critic, sculptor) reads (seduces/is seduced by, writes, interprets, molds) woman (the mistress, the work of art, the text, the statue).

Finally, as Gamboa admits, "la mujer es por sí sola la naturaleza toda, es la matriz de la vida, y por ello, la matriz de la muerte" (232). In *Santa's* case, the unnatural and unproductive overuse of her "matriz" leads to a "characteristic" illness — uterine cancer (348-9). Her only slight hope of survival involves another butchery, the extirpation of the uterus by hysterectomy. Implicitly as well, such an operation will slice out as well the hysterical proliferation of words, both those spoken, and those repressed under ellipses. *Santa* dies on the operating table, and her faithful friend, Hipólito, takes her mutilated body back to her childhood town of Chimalistac for burial. The text of the novel, likewise deprived of its "matriz," dissolves as well. What is left is this tombstone, this statue, this written epitaph.

But what happens when the reader is female? However much we may read

Gamboa's novel against the grain, exploring the delicate apertures to the equivocal female equivocal, theorizing about the feminization of the text, discussing the social critique that imbues the novel, *Santa* still to some degree "nos transa." The female body, existence, voice are all vicarious; her urges in this "gran interpretación carnal" come to us mediated by the shaping hands/voice of the sculptor/storyteller. What most clearly drops out of this discussion of the extremely sexually-active female is any understanding of her sexuality. What Gamboa does in his novel is to chart the possibilities of an authority that is not entirely patriarchal nor fully authenticable, and to explore the slippages in an economic system that, while ostensibly grounded in a common moral contract, nevertheless foregrounds another, superseding economic structure. Furthermore, while Gamboa's novel does not approach understanding of female sexuality, it offers the first step towards such a discussion in that it raises the issue in a form impossible to marginalize. *Santa*, then, provides an opening for other discussions, conceptualizations in which the question of women's sexuality can be raised in a different way, and texts in which later authors can rethink and revise the manner in which female sexuality will be understood in Mexican culture and represented in Mexican fiction.

NOTES

1 Gamboa here follows what is the common contemporary understanding of the contributing factors in prostitution. For a fascinating insight into this attitude, see Xorge del Campo. In his book, *La prostitución en México*, del Campo writes: "Médicos, psicólogos y sociólogos coinciden en admitir que existe una categoría de 'jóvenes predispuestas a la prostitución.' Esta tendencia se observa generalmente desde la infancia..." (97). Del Campo notes that statistics show that prostitutes always come from a poor background, and that in interviews will always claim that "ellas han adoptado este oficio empujadas por el hambre, por el desempleo, por la insuficiencia de salarios, etcétera." He warns against accepting the prostitutes' testimony in the face of expert analysis, however: "Nada puede estar más sujeto a dudas que este género de testimonios" (100).

2 Besides the butcher shop, one of the other important industries in the brothel's neighborhood is the production of tombstones, and the reference to stones, especially tombstones, is one of the minor leit motifs of the novel. The Tivoli, for example, is described as having tables "que á modo de lápidas de un cementerio fatídico de almas enfermas y cuerpos pecadores parecen aguardar á que en su superficie graben fugaces epitafios" (111). Later in the text, the narrator informs us that Santa's only recourse is to bury her illusions so as to survive in the inhospitable world of the brothel. The young woman complains to Hipolito: "Si parece que me empujan y me obligan á hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra.... Luego, también me comparo á una piedra, porque de piedra nos quisiera el público, sin sentimientos ni nada, y de piedra se necesita

ser para el oficio..." (143). Santa's self-recognition as stone becomes her epitaph, her figurative burial stone.

3 See José Emilio Pacheco, 34.

4 The term is hard to translate. Roughly, it means the "con novel." "Transa" is a Mexicanism for a con artist; the word probably derives from "transacción" (transaction) and referred originally to the transactions between hip middle-class urban youth and lower-class drug dealers in the late '60s. See Blanco's suggestive "Elogio de la transa" in *Función*, pp. 65-8, from which the material in this paragraph is paraphrased.

WORKS CITED

Anderson, Amanda. "Prostitution's Artful Guise." *Diacritics* 21.2-3 (1991): 102-22.

Bataille, Georges. *Eroticism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.

Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Blanco, José Joaquín. *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon (y otros crónicas)*. Mexico: Joan Boldó i Climent, 1988.

———. *Función de medianoche: ensayos de literatura cotidiana*. Mexico: Ediciones Era, 1981.

Felski, Rita. "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch." *PMLA* 106 (1991): 1094-1105.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Random House, 1977.

———. "Of Other Spaces." Trans. Jay Miskowicz. *Diacritics* 16.1 (1986): 22-27.

Gallagher, Catherine. "George Eliot and *Daniel Deronda*: The Prostitute and The Jewish Question." In *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth-Century Novel: Selected Papers from the English Institute, 1983-84*. Ed. Ruth Bernard Yeazell. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. 39-62.

Gamboa, Federico. *Santa*. 103. Mexico: Fontamara, 1989.

Glantz, Margo. *La lengua en la mano*. Mexico: Premiá, 1983.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society 1896-1988*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Pacheco, José Emilio. "Prólogo." *Diario de Federico Gamboa 1892-1939*. Ed. José Emilio Pacheco. Mexico: Siglo Veintiuno, 1977.

Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1971.

BALDOMERA Y LA TRA(D)ICION DEL ORDEN PATRIARCAL

Michael Handelsman
University of Tennessee, Knoxville

Se considera que Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) ha sido uno de los más importantes novelistas del Ecuador, tanto por la cantidad de sus obras como por la distribución y recepción internacionales que éstas han recibido. Anclado en la llamada Generación de los Años Treinta, toda su trayectoria novelística se ha caracterizado por un compromiso con denunciar injusticias sociales y defender los derechos e intereses de diversos grupos marginados y explotados de la sociedad ecuatoriana. Mientras Pareja ha compartido con sus compañeros de generación este mismo afán de denuncia y protesta, él se ha distinguido por su interés especial en crear un número inusitado de personajes femeninos en la literatura ecuatoriana. De hecho, Angel F. Rojas ha comentado en su ya clásico estudio sobre la novela del Ecuador, *La novela ecuatoriana*: “Ningún escritor ecuatoriano ha animado igual número de mujeres en sus obras de ficción” (202). Sin duda alguna, entre sus creaciones femeninas, es Baldomera quien más entusiasmo ha despertado en los lectores de Pareja, y la que ha ayudado a consolidar su reputación como creador ejemplar de mujeres de ficción. Un par de citas será suficiente para ilustrar la popularidad de Baldomera: “his tender portrayal of Baldomera, a timeless character who lives not because of her social action but because she is obviously a part of life itself” (Schwartz, 28); “*Baldomera* merece un lugar especial en el realismo social ecuatoriano por su personaje, impresionante tipo de mujer mulata costeña” (Rodríguez Castelo, 9).

Brevemente, *Baldomera* (1938) parece ser una novela de las peripecias y penurias sufridas por una mujer trabajadora de Guayaquil que, pese a todo, sabe sobrevivir con brío y dignidad. Ella es descomunal por su tamaño y por su espíritu rebelde. Ya muy lejos de las mujeres idealizadas y estilizadas de

Cumandá — novela romántica por excelencia del Ecuador —, desde su primera salida en la novela que lleva su nombre, Baldomera da la impresión de ser una fuerza dominante e imponente. Mientras toma botellas enteras de aguardiente en los salones locales, y al mismo tiempo que les da trompones a aquellos hombres que no saben respetarla, “Baldomera siempre anda con la cabeza en alto” (13).

Aunque el lugar aparentemente central que Baldomera ocupa en la novela sugiera una transformación o profundización del personaje femenino en la narrativa ecuatoriana, somos de la opinión que Pareja Diezcanseco más bien ratifica un paradigma patriarcal que sutilmente convierte a Baldomera en vocera y modelo de comportamientos regresivos y falsos que sólo podrían frenar y descarrilar la evolución social de las mujeres ecuatorianas. Vale recordar que dentro de “la literatura hispanoamericana son innumerables los ejemplos de personajes femeninos que plasman los valores del orden patriarcal burgués y que, en su calidad de signo, funcionan, al nivel de la recepción del texto, como modelos sociales de lo que debe ser la mujer” (Guerra Cunningham, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones,” 8). Por otra parte, no hemos de pasar por alto la idea de que

women's views of themselves are inscribed in... the literature they read, so that misogynistic representations in literature are deeply damaging to women, so much so that we must re-evaluate authors who put forward such representations and must change our critical approach to take their misogyny into account (Minogue, *Problems for Feminist Criticism*, 6-7).

La problematización de Baldomera no radica solamente en la manipulación de un orden patriarcal, sin embargo. Lo que intensifica la traición sumergida dentro de una tra(d)ición sexista es la reputación de Pareja Diezcanseco y sus compañeros de los años treinta como pensadores progresistas y abiertos al cambio social. Además, por haber creado a un personaje aparentemente central — mujer, pobre y mulata — a quien se identifica claramente con los sectores marginales de la sociedad nacional, es fácil que los lectores confundan a Baldomera con un nuevo tipo de mujer que sí podría representar una verdadera superación de la tra(d)ición patriarcal. En fin, lo que urge una nueva lectura de *Baldomera* es precisamente esta doble confluencia de propósitos patentes y estereotipos latentes, por un lado, y la credibilidad de Pareja junto con una predisposición de sus lectores de aceptar lo acertada de su interpretación de lo nacional, por otro lado.¹

Desde la primera descripción que se lee de Baldomera, se vislumbra una ambivalencia que va a marcar profundamente toda la novela en cuanto a su concepción y su recepción.

Es Baldomera una mujer todavía joven... Sentada, se la ve mediana. Pero si Baldomera se levanta, hay que ver. Parece tener más de un metro ochenta de

estatura, aunque, en verdad, no tenga más de los setenta o setenta y cinco.... Viéndola un poco de lejos, y en sombras, se apostaría que no tiene barba. Pero, no. Es inconfundible: sus pelos.... Además, Baldomera es negra. No tanto. Tiene más bien un ligero tinte violáceo. (9-10).

Sencillamente, Baldomera no es lo que parece ser. Además, hay que comprender que las repetidas advertencias del narrador de mirarla más de cerca trascienden el plano puramente físico/descriptivo. Todos sus rasgos, comportamientos y valores supuestamente nuevos encontrados al comenzar la novela no son más que aberraciones momentáneas puesto que Baldomera paulatinamente va reafirmando su lugar dentro de una tradición positivista propia de la imaginación del hombre. Sus primeros visos de ser una mujer independiente, rebelde y mulata terminan siendo solamente elementos de color local ya que la intención fundamental de Pareja es hacer una denuncia genérica contra la explotación sufrida por las clases pobres de la ciudad y no por las mujeres, específicamente. Según la novela, la única importancia de Baldomera y, su único papel destacable en la sociedad, se definen en términos de una maternidad al servicio, principalmente, de los hombres (i.e., esposos e hijos). De manera que, luego de unos toques iniciales que podrían haber sugerido cierta apertura en lo que respecta a la caracterización de la mujer en la ficción, uno se da cuenta que las apariencias engañan. En *Baldomera*, toda la complejidad de ser mujer, mulata y trabajadora se pierde ante una "moral patriarcal" que enseña que "la mujer es la porción moralmente superior de la humanidad y ella resguarda el núcleo familiar considerado por el Positivismo como el primer pedestal de la sociedad, ella debe cultivar la pureza y la virtud (bases fundamentales para lograr el progreso de los pueblos) y en este rol sublime debe ser venerada" (Guerra Cunningham, "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana," 387-388).

Ya muchos han comentado los peligros inherentes a un proceso de mitificación que reduce a la mujer a una sola dimensión. Mientras mitos literarios de "strong and complex women may incite readers to recognize the real-world woman's ability to act independently and to decide who she will be" (Virgilio y Lindstrom, 7), los de un "Ser femenino cuyas acciones sólo surgen del espíritu, el amor o el instinto maternal [enseña que éste] está limitado a ser testigo o víctima de la violencia sin poseer otra esfera de acción que la de las predicciones, la enajenación o las aspiraciones fantasmales" (Guerra Cunningham, "Identidad cultural...", 373).

No es ninguna casualidad que Pareja haya recurrido a la maternidad para, así, intensificar su denuncia de la corrupción y la injusticia cometidas por las fuerzas oficiales del orden contra los pobres del país. Mientras Baldomera estaba medio dormida en un salón donde había tomado hartó aguardiente, unos hombres bebidos comenzaron a ofenderla hasta que ella estalló.

No puede soportar más Baldomera. Estira las manos y agarra al que ha reído.... Baldomera ha hecho una trinchera con dos mesas. Levanta una silla a manera de escudo. Con la diestra arroja vasos. Tres hombres la atacan. Parece que ha crecido Baldomera. Se dijera que su cabeza toca el techo.

— ¡Maricones! ¡Así pega Baldomera! ¡Tome! (19-20)

Llegaron hasta seis policías que difícilmente lograron dominarla con la ayuda de los tres borrachos que habían provocado todo el escándalo. Baldomera era víctima de una violencia insólita: “Los... policías entran a sable limpio. Le pegan furiosamente en la cabeza, en los hombros, en la cintura” (20). Aun después de haberse rendido, los ataques continuaron:

Baldomera, sin poder ya luchar de pie, se arroja al suelo. Allí la sablean a gusto y le dan de puntapiés.... Pero entre todos la arrastran. Media cuadra han avanzado así... Está de rodillas.... Un policía aprovecha el momento, levanta su garrote y lo descarga sobre la cabeza de la negra (21).

Puesto que la gravedad de las acciones violentas y excesivas de los policías podría amortiguarse ante aquellos lectores que sólo se fijaran en los aspectos “hombrunos” de Baldomera y en su estado marginal (e.g., tamaño enorme, borracha, pendenciera, negra y pobre), Pareja comprendía que el horror que él esperaba provocar no se perdería al hacer a Baldomera abortar en la cárcel a consecuencia de “una tremenda patada en el estómago” (22). “Allí, tendida en el suelo, yace Baldomera. A sus pies, hay un charco de sangre. Desde la cintura para abajo, todo el traje es rojo...” (26). Ya no se trataba de los golpes sufridos por una mujer pobre de color, sino de una madre abusada. Como era de esperar, hasta los mismos policías reaccionaron y se preocuparon por salvar a Baldomera, llevándola — claro, está — a la Maternidad.

Es a partir de este episodio que Baldomera deja de ser percibida como una rebelde (¿un fenómeno?) capaz de escandalizar a los lectores. Ahora se establece como una matriz de la abnegación, del sacrificio y del orden. Pese a las farras nocturnas y las borracheras, Baldomera es, sobre todo, una madre. Es así que la novela termina con un sacrificio ejemplar. Mientras que Baldomera es sentenciada a dos años de cárcel por haber asumido la responsabilidad de un crimen cometido por su hijo mayor, su reputación y popularidad posteriores son garantizadas. El crítico, Edmundo Ribadeneira, ha expresado claramente las cualidades que el público ha asociado con Baldomera desde la publicación de la novela en 1938.

Baldomera es una mujer muy fea, de acuerdo con la descripción que nos hace Alfredo Pareja. Ni asomos siquiera de algo que no fuese una imagen física del todo desprovista de gracia, de encanto, de armonía. Sin embargo, fluye de su interior una naturaleza humana inducida por un inconfundible sentido de la solidaridad y la justicia, por el amor que siente por sus gentes (38).

Aunque parece haber un acuerdo general sobre esta 'naturaleza' de Baldomera, conviene señalar que en los dos momentos claves de la novela donde se exalta su condición de madre (al principio y al final), Baldomera se encuentra en la cárcel, víctima de un encierro forzado. El simbolismo y las implicaciones que surgen de la relación madre/encierro vista en la literatura, en general, han sido examinados muchas veces durante los últimos veinte años de crítica feminista. Sin embargo, este tema nunca se ha comentado en lo que respecta a *Baldomera*. Por lo tanto, se vislumbran de nuevo las ambivalencias y contradicciones de la novela creadas consciente o inconscientemente por Pareja Diezcanseco. Baldomera, la mulata pobre y mal hablada, supera su marginalidad social y, es hasta venerada, debido a su rol de madre. Pero la coincidencia del encarcelamiento precisamente en estos momentos de exaltación materna puede sugerir que la maternidad mitificada sólo conduce a una vida mutilada, falsa y carente de verdaderas posibilidades para que la mujer se realice plenamente (y que se la reconozca) como un ser humano complejo y multifacético.

La distorsión llevada a cabo por Pareja Diezcanseco en esta novela es aún más preocupante cuando uno se da cuenta de que hay muchas Baldomeras en la sociedad ecuatoriana y que sus méritos rebasan cualquier intento de mitificarlas. De hecho, Pareja misma ha comentado el origen de su personaje: "Mi suegra me contó sobre Baldomera que nació en las barriadas; una mujer borracha, que se peleaba a puñetazo limpio y que participó en los hechos que culminaron el 15 de noviembre de 1922" (Febres Cordero, 102). Al mismo tiempo, Pareja parece haber revelado la honda impresión que las mujeres trabajadoras de color habían dejado en él cuando evoca algunos de los recuerdos especiales de su infancia en Guayaquil: "En mi infancia [Guayaquil] no debe haber tenido más de setenta mil habitantes.... Y las negras, las mestizas y mulatas con sus charoles en la cabeza vendiendo tamalitos" (Febres Cordero, 114). Desgraciadamente, el contacto que Pareja tuvo con estas mujeres no fue suficientemente profundo para evitar los estereotipos y cierta tendencia de folklorizarlas. La superficialidad con que Pareja ha tratado a Baldomera se patentiza al descubrir que "no menos del 20% de las mujeres de 12 y más años, que no son solteras, están en situación de jefes-de-hogar en el Ecuador. Más aún, no hay razón para dudar que también entre las mujeres solteras haya quienes deben afrontar su vida 'solas'" (Luzuriaga, 47). Además, las mujeres "en esas condiciones deben desarrollar gran iniciativa especialmente en pequeños negocios. 63% de las mujeres jefes de hogar en Guayaquil declararon ser obreras independientes o trabajadoras por cuenta propia" (Luzuriaga, 52).²

Aunque el mito de la maternidad pesa más que las realidades, hay momentos fugaces en la novela cuando Baldomera parece escaparse de la manipulación asfixiante de Pareja. Se la ve dinámica y resuelta cada vez que ella tiene que afrontar las penurias y las injusticias sufridas por su clase social y, en

especial, por otras mujeres trabajadoras. Cuando su marido está sin empleo, u hospitalizado o en la cárcel, Baldomera no se queda en casa poniendo velas a los santos. Ella trabaja, pone un pequeño negocio y asume todas las responsabilidades de jefe de hogar. Por otra parte, Baldomera maneja toda una filosofía de la vida aprendida empíricamente, golpe a golpe. Es así que le aconseja a su hijo menor: "No seas nunca zoquete. Hazte entrador. La gente no es nunca buena. Eso es mentira. Si quieres que te vaya bien, ataca duro y primero.... La pelea es peleando y vos vas a pelear.... Trabaja bastante pero no para otro" (147). Luego, Baldomera insiste: "Y aunque dicen que Dios quiere a los humildes, esas son pendejadas" (148).

El momento más memorable de la novela es cuando Baldomera participa en la famosa huelga del 15 de noviembre de 1922 (ya mencionada arriba). Se recordará que más de 1000 personas fueron muertas en las calles de Guayaquil en esa fecha y, según muchos intérpretes de la historia nacional, esta masacre ha marcado los verdaderos comienzos del siglo veinte en el Ecuador. La participación de Baldomera nos parece significativa en la novela puesto que insinúa que, en momentos críticos del país, las mujeres ecuatorianas habían jugado un papel más político y activo del que se suponía, tradicionalmente. Su escepticismo inicial ante la demagogia y oratoria de algunos líderes populistas de la época revela a una mujer pensante cuyas experiencias en la vida le habían servido para que ella formulara conscientemente conceptos incisivos sobre diversas cuestiones sociales. Es así que se lee:

Los primeros días permaneció tranquila. Indiferente. Se asomaba no más a la ventana y veía pasar la multitud delirante. Sonreía. Pasaban los hombres gritando:

— ¡Vivan los obreros!

— ¡Abajo el dólar!

— ¡Viva la huelga!

Baldomera, desdénosa, se quitaba de la ventana. Y decía a Lamparita:

— ¡Bah! No hacen nada. Gritan no más. Son unos maricones. (114)

Además de entender cómo funcionaba la politiquería, Baldomera, también, tenía un claro concepto de la justicia junto con la voluntad para defenderla. Por eso, al darse cuenta de que las fuerzas del orden oficial iban a aplastar violentamente a los huelguistas desarmados, ella abandonó su casa y se lanzó a la calle a protestar. Desgraciadamente, esta capacidad de tomar consciente e inteligentemente una posición política durante una crisis histórica del país, se disminuye y, hasta se pierde, cuando Pareja Diezcanseco reduce a Baldomera a una simple "mujer de arrestos" (114). Lo mismo ocurre fuera del texto cuando Edmundo Ribadeneira insiste que toda la acción de Baldomera se debe a su "intuición" y a "los impulsos desorientados pero generosos de su óptica social" (46). De nuevo, se impone una mentalidad patriarcal muy parecida a la noción paternalista de Benjamín Carrión, fundador de la Casa de la Cultura

Ecuadoriana, quien había declarado: "Nuestra participación central a la historia, ha sido la acción y la pasión de las mujeres. Más pasión que acción" (*El cuento de la patria*, 79).

De modo que, pese a algunas fisuras ocasionales en la concepción y caracterización patriarcales de Baldomera, la tra(d)ición seguía manteniéndola en un lugar marginal y distorsionado. Huegla recordar, una vez más, que "la concepción social de la mujer que subyace en la creación de los personajes femeninos, no sólo se inserta en un contexto ideológico mayor, sino que también revierte a él funcionando como un modelo que refuerza el mito cultural de lo femenino, condicionando modos de conducta y definiendo una supuesta identidad" (Guerra Cunningham, "El personaje literario femenino...", 12). En efecto, el sexismo inherente al dicho "contexto ideológico" y lo profundamente denigrante del "mito cultural de lo femenino" salen a flor de piel muy temprano en *Baldomera*. Luego de las primeras escenas de la novela en que Baldomera aparecía como mujer descomunal y víctima, ella fue desplazada por Lamparita, su eventual amante y esposo quien había sido un cuatrero famoso del campo. Apenas Lamparita conoció a Baldomera, él declaró: "Me gusta esta hembra" (90). Y, así, poco a poco se comienza a vislumbrar todo un rito de dominación en que la mujer es poco más que una bestia que espera a su domador. De hecho, los paralelos que existen entre Baldomera y Escorpión, el caballo negro y fiel de Lamparita, son más que una mera coincidencia.

Escorpión había cobrado una soberbia estampa. Era alto y fuerte.... El cuello era algo corto, recogido, y terminaba en pequeña cabeza de diminutas orjas. El pecho se dividía en dos: brotado y potente. Era lustroso, negro, brillante.... Daba continuamente brincos, saltando de lado, con gracia, donairoso, y bastaba un ligero apretón de piernas para que, de un impulso, emprendiera la carrera. (53-54).

En cuanto a Baldomera, Pareja Diezcanseco la describe de la siguiente manera cuando Lamparita la conoció por primera vez:

Su cintura se estrechaba, pero dejaba libre una soberbia grupa desenvuelta, con dos tremendas nalgas firmes y ágiles. Los grandes pechos, tras la blusa, sobresalían macizos y erguidos. La cara, sin ser bonita, parecía graciosa, no obstante lo chata y gruesa y lo romo de la nariz y lo insignificante de los ojos. Era que tenía un ademán atrevido y lucía su sonrisa entre lo oscuro de la piel.... Se paró con los brazos en jarras y la mirada tiesa. (90)

Con el caballo y la hembra listos a ser domados, Pareja Diezcanseco escribe:

Mas, al acercarse Lamparita, paró tiesas las orejas, estiró el cuello como una garza, y, levantando las patas traseras, otra vez volvió a correr. Agachaba la cabeza y levantaba la grupa. Luego, tornaba a erguirse, esbelto, fino, orgulloso. Así fugó hasta que tropezó con una cerca de alambres. Quiso pasarla,

despavorido, con los ojos llameantes. Pero allí se clavó las púas en las costillas. Relinchó de dolor. Lamparita aprovechó y tiró la beta. El potrillo se ahorcaba, a causa del nudo mal hecho en la precipitación de Lamparita. Entonces, lo tumbó certero. (52)

Volviendo a Baldomera:

Cuando Lamparita intentó de nuevo agarrarla, Baldomera le dio una sonora bofetada.... Baldomera lanzóse con todo su cuerpo contra él.... Entonces, rechinándole los dientes, Baldomera agarró una silla. Y ya la iba a lanzar contra Lamparita, pero él tomó impulso y en el mismo instante en que Baldomera levantaba la silla sobre los hombros, Lamparita la embistió de una cabezada. Cayó Baldomera cogiéndose con ambas manos la barriga.... Ahora, Lamparita, riéndose, le cruzó el pie entre las piernas de ella y lanzóla al suelo. Esta vez, Baldomera, al caer se dio un fuerte golpe en las costillas. Frunció los labios.

— Eres el único hombre que me ha tumbado....

— Después, se sentó en una silla, sobándose las costillas. (92-93)

En fin, para la voz narrativa de la novela, había poca diferencia entre el caballo y la mujer. Además, Lamparita ha sido el único jinete/hombre capaz de domar a los dos. Vale señalar, también, que mientras Pareja Diezcanseco empleaba, básicamente, los mismos adjetivos, imágenes, situaciones y referencias al tratar a los dos compañeros de Lamparita — siempre destacando lo físico y lo salvaje, por cierto —, a Lamparita, en cambio, lo describía como “el cuatrero más listo... de todo el río Yaguachi” (49) y “terriblemente astuto” (96). La inteligencia que Pareja Diezcanseco había relacionado en esta novela con el hombre, primordialmente, es un indicio más de una ideología patriarcal que, en el fondo, le privaba a Baldomera (la mujer de las “intuiciones” y los “arrestos”) cualquier posibilidad de jugar un papel ampliamente protagónico en la sociedad. Recordemos con Naomi Lindstrom que en “*Le Deuxième Sexe* (1949), Simone de Beauvoir denounces societally fostered strategies to avoid granting women fully human status. In Beauvoir’s analysis, one of the most pervasive tactics is a process she calls ‘the myth of woman’. By myth she means the widespread reliance on prestructured patterns that organize — and thus falsify — one’s perception of woman” (Virgilio y Lindstrom, 151). Por lo tanto, no ha de sorprendernos que el crítico ecuatoriano, Hernán Rodríguez Castelo, haya comentado: “Baldomera es personaje de una única dimensión: vida y circunstancia.... Baldomera es un ser primitivo y poderoso. Fuerte para pelear, para amar, para sufrir, para soportar” (10).

Pero, la tra(d)ición del orden patriarcal patente en la novela llega a su punto culminante cuando Baldomera misma defiende una filosofía peligrosamente misógina. Aunque Pareja Diezcanseco (y los críticos literarios, también) había insistido casi exclusivamente en las cualidades físicas, maternas e intuitivas de Baldomera, parece que él le da, por fin, el don de la palabra cuando

ella advierte a su hijo menor: "Y ten cuenta con las mujeres. Las mujeres son unas condenadas.... No las quieras" (147). En otra ocasión — pero, desde el mismo espacio materno —, mientras Baldomera está borracha y acompañada de una amiga, las dos mujeres le aconsejan al hijo mayor de Baldomera lo siguiente:

—... A las mujeres, para que sean fieles, hay que pegarles....

Baldomera... confirmó:

— Cierto. Por eso me casé con Lamparita. ¡Hay que pegarles! ¡Viva el trompón! Ese es el que manda siempre. (269)

El contenido misógino del mensaje de Baldomera (¿de Pareja Diezcanseco?) se perfila aún más al final de la novela cuando Baldomera, de acuerdo con su rol materno ejemplar, sirve de catalizador del desenredo de los conflictos y de las supuestas soluciones de la obra. Concretamente, después de que su hijo mayor descubre que su esposa, Celia María, se estaba acostando con los dos jefes del aserrío donde ellos trabajaban, él se enloquece de celos y trata de matarla. Ya hemos comentado que Baldomera había asumido la responsabilidad del atentado para proteger a su hijo. Sin embargo, lo que este gesto materno de sacrificio parece encubrir es la manipulación, la explotación y, hasta, la violación que ha sufrido Celia María. Aunque la caracterización de Celia María es simplista y peca de maniqueísta, está claro que su infidelidad ha sido el resultado de diversos engaños que ella no pudo haber controlado. Pero, la reacción de Baldomera es dolorosamente contundente: "¡Putá!... ¿No tenías fuerzas para calentarte? ¡Animal! Dejarse así" (263). Para que Celia María no divulgara a la policía que su esposo fue quien le había puñalado, Baldomera le dice: "Tú, después de lo que hiciste, estás obligada a salvarlo" (273). Es en este momento cuando se siente todo el peso de una ideología sexista que, en el fondo, termina constituyendo la esencia misma de la novela. Según se lee:

...Pedía a la Virgen que le aconsejase. Y cuando por fin resolvióse a salvar a Inocente, sacrificando a Baldomera, le pareció que la Virgen cerraba los párpados en ademán afirmativo. Pensó.... Ella tenía la culpa. Era una perdida....

El llanto cortó el hilo de sus pensamientos. Después, algo serena, se dijo que Inocente tuvo razón. Era un hombre. Un hombre orgulloso, que la quería. Había vengado su honor.... Además, si Inocente quiso matarla, fue precisamente porque la amaba mucho. Sí, sin duda, Inocente tuvo razón se repetía. (274)

En fin, la víctima ha resultado ser la culpable de los males quien acepta y, hasta, justifica su situación. Con el orden restablecido, Pareja la premia a Celia María por su buena voluntad y su capacidad de reconocer su conducta, supuestamente, errada. Es, así, que regresa Inocente (¡vaya nombre!) y, con él, la felicidad:

— ¿Sabes una cosa? Ya no me pareces una señorita. Ya no pienso en eso. Boté ya el trabajo del maldito aserrío. Ahora soy cargador, trabajo en los muelles, Celia María. Oye, a pesar de eso, ¿quieres venirte a vivir conmigo?
— Ahá. (275)

Para concluir, *Baldomera* es una novela profundamente problemática en que se denuncia y se defiende, a la vez, un mismo sistema social opresivo y explotador. Publicada en plena época del realismo social, su mensaje anti-oligárquico y de reivindicación social está patente. En cuanto al lugar que ocupa dentro de la narrativa ecuatoriana, *Baldomera* es un hito temprano en la evolución de la novela urbana y popular del país. Pero, al mismo tiempo, el tipo de lectura que aquí hemos presentado pone de relieve una tra(d)ición patriarcal de que Pareja Diezcanseco no ha podido liberarse, sea lo que fuera su intención de denunciar ciertas injusticias sociales. De una manera parecida a la de muchos indigenistas latinoamericanos que han sido contemporáneos suyos, y en cuyas obras no habló nunca el indio, tampoco hablan las mujeres en *Baldomera*. De hecho, aunque se ha afirmado en la contraportada de la edición más reciente de la novela que Baldomera “no vacila en comprometerse hasta pe judicarse a sí misma, con tal de evitar el daño a los suyos” (Quito: Colección Antares de Libresa, 1991), insistiríamos que su actitud (y la de Celia María) al final de la obra es nociva puesto que su mensaje misógino legitima y fomenta todo un sistema abusivo que pocos han querido cuestionar, aun en una época tan hondamente contestataria como han sido los años 30 en el Ecuador. En efecto, pese a su deseo de que hubiera en el Ecuador progreso social, en lo que respecta a las mujeres, Pareja Diezcanseco las ha mantenido encerradas en un mundo asfixiante que encubre “la totalidad compleja que constituye ser mujer” (Guerra-Cunningham, “El personaje literario femenino...,” 6). Interpretar *Baldomera* de otra manera (especialmente a estas alturas) es dejarse traicionar por la misma tra(d)ición anacrónica y destructiva inherente a esta novela y al contexto social en que fue escrita.

NOTAS

1 El crítico, Renaud Richard, ha comentado: “Cabe precisar que el machismo prácticamente nunca se pone en tela de juicio en las obras narrativas de la generación de los 30: en su inmensa mayoría, se trata de escritores hombres, que se habían formado en un país en el que existían tradiciones de dominación muy fuertes por lo que a las relaciones entre los hombres y las mujeres se refiere, y que, por lo tanto, participan de este tipo de comportamiento” (véase la nota núm. 63 en la edición de *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza que Richard preparó con Ricardo Descalzi, p. 53).

2 Reconocemos que estos datos pertenecen a una época posterior a la publicación de *Baldomera*. Sin embargo, corroboran las ideas de la investigadora, Camilla Townsend, quien ha señalado que muchas mulatas que vivían en Guayaquil en el siglo XIX ya

jugaban papeles sociales dinámicos a pesar de un sinnúmero de obstáculos socio-económicos y políticos. Todo esto sirve para poner en tela de juicio la autenticidad de un personaje femenino (Baldomera) cuya caracterización ignora múltiples facetas de ser mujer en el Ecuador.

OBRAS CITADAS

Benstock, Shari. Ed. *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Carrión, Benjamín. *El cuento de la patria*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.

Descalzi, Ricardo y Renaud Richard. Eds. *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza. Colección Archivos. España: Archivos, 1988.

Febres Cordero, Fernando. *El duro oficio*. Quito: Municipio de Quito, 1989.

Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana," *Hispanamérica*, 43 (1986), 3-19.

Guerra-Cunningham, Lucía. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones," *Hispanamérica*, 45 (1986), 31-43.

———. "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana," *Discursos Literario*, VI, 2 (primavera 1989), 361-389.

Luzurriaga C., Carlos. Coord. *Situación de la mujer en el Ecuador*. Quito: Gráficas San Pablo, 1982.

Masiello, Francine. "Discurso de mujeres, lenguaje del poder: Reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80," *Hispanamérica*, 45 (1986), 53-60.

Minogue, Sally. Ed. *Problems for Feminist Criticism*. London: Routledge, 1990.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. *Baldomera*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

Ribadeneira Meneses, Edmundo. "Estudio introductorio," en *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco. Quito: Libresa, 1991.

Rodríguez Castelo, Hernán. "Baldomera, gran figura femenina del realismo social ecuatoriano," en *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco. Guayaquil: Clásicos Ariel, sin fecha.

Rojas, Angel F. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil: Clásicos Ariel, sin fecha.

Schwartz, Kessel. *A New History of Spanish American Fiction*, II. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.

Townsend, Camilla. "The Social History of Guayaquil" (Paper presented at SECOLAS meeting, April 1992).

Virgilio, Carmelo y Naomi Lindstrom, Eds. *Woman As Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Missouri: University of Missouri Press, 1985.

FAMILIA, SEXUALIDAD Y DICTADURA EN *OXIDO DE CARMEN* DE ANA MARIA DEL RIO

María Inés Lagos
Washington University, St. Louis

En *Three Guineas* Virginia Woolf escribe que “el mundo privado y el público están inseparablemente interconectados. . . las tiranías y servilismo de uno son las tiranías y servilismo del otro” (Barrett 14, mi traducción). La antigua división entre la esfera pública y la privada fue uno de los factores que contribuyó a mantener a las mujeres subordinadas y reclusas en la esfera del mundo privado, marginándolas de la educación, la economía y la política. Esta situación creó, al mismo tiempo, la ilusión de que las relaciones familiares en el mundo privado son independientes del contexto social.

En *Oxido de Carmen* de Ana María del Río — novela que ganó el premio María Luisa Bombal en 1986 — la historia que se cuenta es aparentemente de carácter estrictamente privado.¹ Un narrador masculino adulto, cuenta un episodio de su niñez o adolescencia.² La narración se focaliza en el amor del narrador por Carmen, su media hermana, y los esfuerzos de su tía Malva para separar a los jóvenes. Las alusiones a la situación externa son escasas y, a primera vista, tangenciales. Sin embargo, si pensamos que la situación familiar no existe desligada de un contexto socio-histórico que contribuye a construir la subjetividad, y que ésta no es una creación separada y autónoma sino que está imbricada en un contexto social con el que está en permanente intercambio, advertimos que la atmósfera de encierro creada por el círculo familiar en el relato adquiere un doble carácter. En este trabajo propongo que al circunscribir la acción a la esfera familiar, Ana María del Río no elude el telón de fondo desde el que se origina su escritura, los años de la dictadura de Pinochet (1973-1990), sino que utilizando un discurso de doble voz, el texto sugiere que esfera privada y esfera pública están intrínsecamente relacionadas.³ Además, el relato indica que es la mujer quien sirve de eslabón entre el círculo familiar y el mundo

externo al recrear un orden semejante al que existe en el mundo de la *polis* dentro de la familia. En el texto, las relaciones familiares están dominadas por la presencia de una autoridad femenina fuerte que impone su voluntad de manera incontestable, pero al mismo tiempo observamos que esa autoridad emana de una vaga relación con el mundo masculino.

En *El segundo sexo* Simone de Beauvoir afirma que “la mujer no nace mujer sino que llega a serlo”, sugiriendo que las cualidades atribuidas al sexo femenino no son esencialmente constitutivas sino que dependen de factores históricos y sociales cambiables. En las culturas dominadas por el hombre, incluso las mujeres independientes no se escapan de la condición de ser definidas en relación al sexo dominante, son “el otro”, el segundo sexo. A partir de las seminales ideas de de Beauvoir, las teorías feministas contemporáneas sostienen que “los sistemas genéricos son un important aspecto del contexto dentro del cual y por el cual se constituye el yo” (Flax 138, mi traducción). En mi lectura de *Oxido de Carmen* considero que la relación entre lo privado y lo público, y el carácter histórico y social de las concepciones de lo femenino son centrales en la dilucidación de un texto que se focaliza en una relación familiar claustrofóbica y en el que un narrador masculino, quien escribe con una actitud distanciada e irónica, detenta la autoridad textual.

En *Oxido de Carmen* se cuenta cómo, con los años, llegan a vivir varias generaciones a la casa de la abuela viuda. Cuando el tolerante matriarcado presidido por la abuela es interrumpido por la llegada de su hija Malva, la vida del caserón comienza a cambiar subrepticamente. La tolerancia “democrática” de la abuela es sustituida paulatinamente por el orden disciplinario de tía Malva. La abuela, por ejemplo, no había reparado en las relaciones entre el narrador y Carmen, y toleraba en su casa la presencia de una de las amantes de su hijo Alejandro, la madre de su nieta Carmen. Aunque la madre de Carmen vive relegada en uno de los patios de atrás, y está obligada a contribuir a su mantenimiento con “costuritas”, la llegada de Malva acrecienta las alusiones al carácter nefasto de esta mujer en la vida y sangre de la familia. La madre de Carmen no es el único miembro del grupo familiar que se oculta en la casa, pues en uno de los pisos altos habita Ascanio, el hijo demente de la abuela. Además, la vida en el caserón es interrumpida de vez en cuando por las intempestivas irrupciones de Alejandro — el otro hijo de la abuela y padre del narrador — para que su madre le solucione presuntos problemas de dinero. Alejandro parece haber tenido una multitud de amantes y está separado de su segunda esposa, una mujer elegante y aristocrática, que decide abandonarlo porque no está dispuesta a perdonarle sus infidelidades. Los dos protagonistas, el narrador y Carmen, son hijos suyos. El primero es hijo de su segundo matrimonio, y la niña hija de una mujer a quien se mantiene de allegada en la casona familiar, aunque vigilada y segregada del resto de la familia. Las descripciones que hace el narrador de estas dos mujeres están mediadas por las opiniones que la familia tiene de ellas. De la madre de Carmen escribe: “*se decía*. . . que era muy morena, de malos

instintos y que no sabía pronunciar el ‘ocho’ correctamente” (9, mi énfasis); y al describir la conducta y carácter de su madre parece repetir las opiniones de la abuela:

mi madre era otra cosa, afirmaba mi abuela: reina vitalicia de las fiestas de caridad, . . . poseía conocimientos asombrosos acerca del rouge y la tintura que le venían bien a cada tipo de alma . . . Supo desde que nació el tipo y cantidad de copas de los almuerzos de gala y quién debía sentarse con quién, aunque a veces transgredía ella misma sus reglas guiñando uno de sus maravillosos ojos castaños (10).

Sin embargo, esta mujer que contaba con la aprobación de la abuela es, a la vez, “estridente” (10), y no juega el juego de la mujer sumisa y abnegada que guarda silencio. De este modo, en la casa de la abuela, un caserón con varios pisos y patios, se pierden los personajes indeseables o los que deben ser escondidos de la vigilante e indagadora mirada de la sociedad, mientras que los que no aceptan sus reglas, como la madre del narrador, lo abandonan. Aunque la abuela permite la coexistencia de elementos heterogéneos con una bonachona tolerancia, impone al mismo tiempo un orden marcado por sus prejuicios de clase.

Con la aparición de Malva — mujer obsesionada por la limpieza, el orden, el apellido ilustre de su padre y la pureza de sangre — se incrementan las tensiones en la familia. La tía castiga y separa a los dos enamorados, utilizando para esto los servicios de su hijo, a quien ha bautizado premonitoriamente como el Presidente de la República, y se arroga el deber de transformar a Carmen hasta convertirla en una sombra, en óxido de Carmen. Aunque Carmen acaba internalizando un sentido de culpa que puede tener sus raíces en una moral religiosa, la disciplina representada por Malva no tiene como propósito último la moralidad en un sentido religioso. Tampoco a la madre de Carmen se la trata de redimir sino que se la acorrala, se le impide la libre circulación por la casa, “vive en una pieza vidriada, para vigilarla desde lejos” (9), y a Alejandro el ejército lo relega a provincias por inestabilidad emocional, término con que se alude a una conducta sexual que transgrede los valores familiares tradicionales propiciados por el ejército. Esta disciplina — empleada tanto por el medio familiar como por el ejército, una de las instituciones que sirven de fundamento a la sociedad — puede relacionarse con aquellos mecanismos utilizados por la clase dominante para preservar sus privilegios, como los describe Foucault en su *Historia de la sexualidad*.

Foucault sostiene que en la Europa del siglo dieciocho se produce una regulación sexual que aunque no deja de estar vinculada a la idea de pecado, ya no depende tanto de las instituciones religiosas. A través de la pedagogía, la medicina y la economía el sexo pasa a ser preocupación secular y no escapa a la vigilancia del estado (116). Los cambios no tuvieron tanto que ver con una represión moral, asegura Foucault, sino con la ideología de las clases políticamente dominantes y económica y socialmente privilegiadas. La familia se convirtió

en el agente de control, especialmente a través de la vigilancia de la sexualidad infantil, adolescente, y de las mujeres (120). Este proceso no fue homogéneo en todas las clases sociales, pues no hubo un código sexual único (122). Foucault subraya que el propósito no era reprimir la sexualidad de las clases explotadas sino que las clases altas habían descubierto el valor del cuerpo para reafirmar su poder como clase. Conservar el vigor, asegurar la longevidad y una progenie sana se transforman en necesidades para su supervivencia (123). Este proceso, entonces, está ligado a la preservación de la hegemonía de una clase que vigila cuidadosamente la salud de sus miembros en el seno de la familia, y no a la represión de la sexualidad de las clases bajas, que escapan a estas restricciones. En *Oxido de Carmen* observamos que el control de la conducta sexual de los hijos y nietos de la abuela obedece a principios semejantes a los que describe Foucault, y se llevan a cabo mediante la disciplina del cuerpo. En *Discipline and Punish* Foucault explica cómo los métodos que la sociedad emplea para crear "cuerpos dóciles" constituyen una "disciplina" que opera en diversos niveles. La vigilancia y el control del cuerpo a que se ven sometidos los protagonistas puede tener en apariencia una motivación moral o religiosa pero fundamentalmente revela un deseo de asegurar que la familia siga perteneciendo al grupo hegemónico. La insistencia en una conducta sexual sana asegura la pureza de sangre, la no contaminación con valores y costumbres de otros grupos y razas; y es por eso que la conducta sexual de los hombres también es objeto de vigilancia. Los dos personajes sobre los que recae la condenación más odiosa, además de Carmen, son su madre y el tío Pedro Bugeaut, físico francés y marido de tía Malva. Los dos son afuerinos, ella por su clase social y rasgos raciales, y él por ser científico y extranjero. Sin embargo, irónicamente, los dos son progenitores de los hijos de la familia aristocrática. Erradicar y eliminar la presencia de estas huellas en el cuerpo familiar a través de la re-educación es la tarea que parece proponerse Malva. A la madre de Carmen se la ha mantenido alejada y separada de su hija y estrictamente vigilada como desde un panóptico — con las connotaciones que le atribuye Foucault en *Discipline and Punish* — y el tío Pedro, a quien Malva no logra domesticar, desaparece sin avisar un día cualquiera. Malva subraya los aspectos amenazantes que descubre en la madre de Carmen por la oscuridad esencial de su carácter — aquellos rasgos que tradicionalmente se ha atribuido a la mujer oscura y sensual — y en su propio marido, quien a pesar de ser francés le resulta también intolerable. En el orden de Malva, su marido Pedro no tiene cabida. Pedro se excede: derrama el vino en la mesa, no se arregla la corbata, juega con los niños y les explica principios científicos. El texto comienza con la descripción que hace el narrador de la relación entre Malva y su marido, donde declara sin ambages sus preferencias por el tío a quien los niños encontraban "encantador":

Tía Malva se enfurecía cuando su marido, don Pedro Bugeaut, físico francés, *derramaba* el vino sobre la mesa, *distráido*, al explicarnos lo de la

tensión superficial. Ella tiraba entonces el mantel con todo lo que venía arriba y hablaba hasta por los codos acerca del *martirio* de convivir diariamente con la torpeza humana.

Pero el tío Pedro Beugeaut era encantador. No se arreglaba la corbata ni carraspeaba como los demás mortales. Me enseñó a hacer la mantis religiosa en papel plegado y volantines en volumen. Se metía con nosotros bajo el arreglo floral de gigantescas calas y gladiolos, el de la salita de los paraguas, doblado en cuatro, porque el tío Pedro Bugeaut tenía la estatura de un cargador de muelle, decía Tía Malva, cuando estaba furiosa, y casi siempre lo estaba. Era tan distraído, que una vez se le quedó un huevo duro en el bolsillo de la bata de levantarse. Tía Malva gastó dinerales en raticidas, jabones para las empleadas y *desinfectantes ambientales* antes de descubrirlo.

Nos gustaban *las manos* del tío Pedro Bugeaut, *con una dimensión como para ahorcar a una encina*, y con las yemas de pétalo, de grueso pétalo. (7-8, mi énfasis)

Ya desde el comienzo el texto sugiere la existencia de dos órdenes para tía Malva, el suyo marcado por un vocabulario teñido de connotaciones religiosas, con sus tácticas represivas, autoritarias y clasistas, y otro más benigno, representado por su marido Pedro, que rompe estas directrices con su conducta de niño travieso — a sus ojos indisciplinado — y físicamente comparable a un “cargador de muelle”. Así, estos dos personajes, el Tío Pedro y la madre de Carmen, ponen en entredicho la preservación de la herencia familiar. Con ellos irrumpe otro tipo de discurso, el de la ciencia, la tolerancia, la aceptación de lo corporal y el principio del placer, que Malva percibe como peligroso, pues debilita la hegemonía del discurso monocorde y claustrofóbico que caracteriza a la alta burguesía al introducir en su seno opciones que pueden destituir la con sus nuevos modos de comportamiento. Si consideramos, como sugiere Chris Weedon, que “at any particular moment, there is a finite number of discourses in circulation, discourses which are in competition for meaning. [And] It is the conflict between these discourses which creates the possibility of new ways of thinking and new forms of subjectivity” (139), podemos apreciar la obsesión de Malva por ahogar los discursos disidentes dentro de la familia de la clase hegemónica.

Por otro lado, si leemos la relación incestuosa entre el narrador y Carmen a la luz de estas ideas, comprobamos que la amenaza que representa la relación transgresora no se limita al contexto de la sexualidad. El tipo de intimidad representada por esta pareja de hermanos paradójicamente rompe la endogamia cultural y social que la familia quería perpetuar. Mientras en el pasado las desviaciones se habían mantenido marginadas y bajo control, en parte porque sus agentes habían sido los miembros masculinos de la familia — Alejandro y Ascanio — ahora el agente que introduce el mayor desafío es una mujer, Carmen, y arrastra con ella al narrador y posiblemente pone en entredicho la

reputación de toda la familia. Los hijos de parejas disímiles, por ejemplo Carmen y Carlos, hijo de la misma tía Malva y el físico francés, son emblemáticos del pluralismo y la diversidad que atentan contra la tradición familiar de no aceptar otras versiones de la verdad que la suya. Aunque Carlos le sirve de espía y agente a su madre para vigilar a sus primos, se resiste a los planes que Malva ha dispuesto para su futuro. No quiere estudiar derecho para llegar a tener un cargo político de importancia sino que quiere ser científico como su padre, lo cual es anatema para Malva. La amenaza que advierte la tía puede explicarse porque el pluralismo — como lo caracteriza Chris Weedon (142) — contribuye a relativizar la verdad y los intereses sociales que un sector de la sociedad intenta presentar como los únicos posibles para mantener el orden.

El incesto que plantea la novela es inquietante y enigmático. Por un lado los lectores deseamos que el apasionado amor entre el narrador y su media hermana escape de la mirada censora de la tía, pero por otro anticipamos que este tipo de amor es imposible pues las relaciones incestuosas son universalmente condenadas. La pareja que antes de la llegada de tía Malva vivía en una especie de paraíso, presenta ciertos rasgos míticos, de leyenda fundacional. Si bien es cierto que tanto en las culturas primitivas como en las de avanzadas civilizaciones se ha condenado el incesto, los matrimonios entre hermanos eran la costumbre en las familias reales de Egipto y entre los Incas, tal vez para preservar las prerrogativas reales y religiosas. Vista en este contexto, la transgresora relación del narrador y Carmen se sustentaría en el deseo de crear un orden diferente. Ambos simpatizaban con el tío Ascanio y el tío Pedro, los dos miembros de la familia que han sufrido la disciplina familiar porque sus cuerpos se exceden por sus secreciones y tamaño. Además, a diferencia de otras relaciones entre parejas en el relato, el narrador y Carmen se aman apasionadamente en una relación igualitaria en la que no hay seductor y seducida sino que ambos son parte activa en el juego amoroso. Antes de la llegada de la tía, Carmen vivía en un mundo sin culpas ni pecado, hasta que Malva la transforma iniciándola en una religiosidad concebida como confesión de culpas. De un mundo en el que no había ni bien ni mal Carmen pasa a ser víctima de la idea de pecado y del mal. Así, la pareja fundacional es castigada y no logra, como ya se podía sospechar, fundar un nuevo orden.

La conducta desinhibida de Carmen había sorprendido al narrador, pues ésta no temía tomar la iniciativa y era más atrevida que él en materia sexual. Carmen le dice al narrador: "Me gustaría verte desnudo en una parte peligrosa — siguió Carmen —. En una parte muy peligrosa. Como en el baño de Tía Malva, por ejemplo" (33). Pero, después del proceso de re-educación de tía Malva la fogosa Carmen se transforma en "niña hilo", pierde los apetitos, la energía y la vivacidad, y acaba suicidándose. Su suicidio, sin embargo, debe entenderse más bien como homicidio, pues la antigua Carmen se deshace con el metódico tratamiento que la aniquila física y mentalmente.⁴ Se la incita a cambiar, a desaparecer, y se desvanece. La Carmen del comienzo deja de

existir. Como en *Cien años de soledad* el incesto acaba con la estirpe. Cuando el narrador da inicio a su relato retrospectivo, habitan en la casa de la abuela solamente el tío Ascanio, que acaba reformándose — su cuerpo ya no huele —, Meche, la criada que ha heredado, irónicamente, las funciones de sus patronas al ser la encargada de mantener el orden y la limpieza, y el narrador, quien no se decide a formalizar una relación amorosa, pues no olvida a Carmen.

En este texto observamos que es la genealogía femenina la que impone el orden en la familia con la ayuda de los tres pilares sobre los que se sustenta la sociedad: la iglesia, el ejército, y el poder político, y con los que la familia mantiene relaciones estrechas y cordiales. Así, comprobamos que la disciplina social no necesita hacerse visible cuando los valores asociados a una clase, raza y sexo se inculcan e imponen a través de las mujeres que ha internalizado la ley del padre. Por otro lado, resulta notoria la ausencia de figuras masculinas fuertes. Ni Ascanio, ni Alejandro ni el tío Pedro son modelos de masculinidad. Las mujeres son las que se encargan no sólo de ser guardianas de la familia sino de castigar la sexualidad femenina que se desvía de las normas de su clase. Mientras Malva transforma la casa, el narrador masculino registra y observa sin comprometerse, aunque a veces intenta subrepticamente detener el proceso disciplinario a que se somete a Carmen. Esta, que podría haber iniciado una nueva genealogía — mestiza, segura de sí misma, igualitaria — pierde la batalla, no en la palestra pública sino en la familiar. Hasta sus diarios de vida, de los que mantiene dos versiones, una para el dominio público y otra sincera de consumo privado, son sometidos a registro. La censura a la escritura de Carmen proviene de tía Malva y la abuela, pero cuando inscribe su protesta utilizando la pasta de dientes de la tía en el espejo del propio baño de ésta, también el narrador censura su gesto borrándolo por temor a un seguro castigo. Y cuando después de haber sido sometida al proceso de “limpieza” de su tía Carmen quiere recordar las historias que solía contarle a Ascanio y que éste escuchaba con mucho placer, se da cuenta de que se le han olvidado, de que ha perdido la capacidad de contar. En otras palabras, ha sido silenciada, reprimida por la autoridad y se ha quedado sin palabra.

Si bien las referencias al mundo externo son escasas, las esporádicas alusiones de Malva son significativas. Malva habla de un mundo caótico, en el que constantemente hay huelgas, mítines, escasez de alimentos básicos, colas y alzas de precios. No es sorprendente que para Malva tanto la inestabilidad de la familia como el desorden ciudadano sean percibidos como graves amenazas. Pero, aunque no puede dominar el mundo de afuera sí puede imponer su ley en el mundo privado. Está claro que, a su modo, Malva contribuye desde la esfera privada a efectuar una limpieza que asegura el dominio de un orden sobre otro. Dentro de la familia estas transformaciones parecen naturales, pero en realidad, como lo sugiere el texto, no lo son. Al mantenerse casi exclusivamente en el reino de lo privado, la novela de Ana María del Río, como otras expresiones artísticas de los ochenta en Chile, utiliza el ámbito de lo privado como locus de

resistencia ante el autoritarismo.⁵ Su descarnada radiografía de una familia de la clase dominante es inquietante, como asimismo la creación de una Bernarda Alba reencarnada en la figura de Malva.⁶

Para algunos lectores resulta desconcertante que una escritora utilice una voz masculina.⁷ Sin embargo esta estrategia discursiva no es superflua ni carente de significación. Como he dicho, el narrador tiene un papel protagónico en el relato, pues de él emana la autoridad textual. Haciendo uso de la ironía se burla de la rigidez de Malva y de su misma ingenuidad y pasión imposible por su hermana Carmen. El narrador es el único que tiene el poder de contar, pues la familia se ha agotado en su línea femenina. Recordemos que a Carmen se la había despojado del uso de la palabra escrita al prohibírsele continuar escribiendo sus diarios, y el narrador censuró su efímera escritura en el espejo. Todo lo cual indica que el silenciamiento de esa voz femenina emancipada es crucial para evitar nuevas transgresiones. Así, la línea femenina que tradicionalmente no ha contado su historia, seguirá callada. El texto sugiere, implícitamente, que el cambio sólo podrá efectuarse con la colaboración de las mujeres mismas, pues los hombres, como el narrador, aunque se dan cuenta de la violencia invisible, observan desde el margen y tácitamente consienten en su aplicación.⁸

Aunque Carmen no se entrega sin luchar — logra esconderse por varios días, y cuando la familia está a punto de llamar a la policía, la encuentran en la pieza de Ascanio — la atrevida joven pierde la batalla ante el persistente método de limpieza de la tía. El proceso disciplinario consigue destruirla, hasta el punto que pierde la memoria de un pasado paradisíaco en el que no había ni culpa ni pecado. Su obsesión con el pecado llega a ser tan fuerte que en un momento en que no tiene acceso al confesor le pide al narrador que la confiese: “Confíesame — pidió —. Tú eres hombre. Puedes absolverme por mientras” (54). El consiente, y sólo así ella se adormece.

Al leer este texto comprobamos que aunque se refiere casi exclusivamente a una situación privada, ésta no es independiente del modo como se construye socialmente: la masculinidad y la feminidad. El texto sugiere de manera inequívoca que el sistema genérico está influido por factores históricos y por la clase social. Después de ser disciplinada por el sistema familiar y social, el cuerpo de Carmen se deshace hasta casi desaparecer, se transforma en “niña hilo”. De este modo se cumple lo que Hélène Cixous considera uno de los modos en que se ha mantenido silenciadas a las mujeres: “We’ve been turned away from our bodies, shamefully taught to ignore them, to strike them with that stupid sexual modesty” (885).

Si bien este texto no elude participar en el discurso público, lo hace desde el margen “permitido” usando un discurso de doble voz que es necesario dilucidar. Se puede advertir una insistencia en expresiones del lenguaje coloquial que sugieren un vocabulario de connotaciones religiosas y a la vez de una política represiva. Cumplen esta función palabras como “tortura” y “martirio”, para describir la vida de Malva con Pedro Bugeaut; y términos como

pecado, insania, suciedad, culpabilidad se repiten con frecuencia. De “horrible pecado” se caracteriza al amor del narrador por Carmen, y Malva lo “condena” (11); las quejas de Meche son “jaculatorias de su rezongo” (13), y en otro lugar ésta es “dictadora triunfante” (28); el traje de Carlos es “inmaculado” (14), y el narrador dice que Malva, cuya actitud es de “fanatismo” (47), lo “fulminó” (40). La habitación donde se recluye a Carmen es una “celda” (53) con “olor a encierro” y allí se la mantiene “incomunicada” (58). Los medios de que se valen Malva y la abuela para someter a Carmen recuerdan los métodos del régimen autoritario: encierro y limpieza. He sugerido que tanto Pedro como Ascanio no son considerados dignos de pertenecer a la familia, uno por su tamaño desproporcionado y el otro por sus anormalidades físicas. Malva no entiende cómo su madre aguanta a Ascanio diciendo: “es una incultura, una salvajada, qué diría mi papá, podemos pescarnos todos la tremenda *infección* con ese *insano* ahí arriba, puaf” (19, mi énfasis). El “desordendesaseosuciedad” (sic, 29) es lo que más se teme, y por eso Malva se asegura de que su hijo se peine a la gomina, a diferencia de Carmen, que siempre anda “despeinada” (15). La idea de que es necesario desprenderse de los elementos que no se conforman con este ideal de limpieza y rigidez para poder preservar la estirpe se observa en el siguiente pasaje en que la abuela, cediendo ante Malva y su insistencia en el carácter maligno de Carmen, la encarga de su “limpieza”:

Te encargarás de esta niña y de que *la limpieza se haga por dentro*, ¿entiendes? No podemos guardar estas *infecciones* en una familia como la nuestra. No se han dado nunca y no tienen por qué empezar a aparecer en este siglo. (42, mi énfasis)

La omnipresencia de Malva, como un ojo que todo lo observa y vigila, crea un ambiente de persecución y claustrofobia: “Toda la casa está llena de su presencia, de ojos, de orejas sueltas, oyendo lo que se pueda de malo. Tuerce las frases como la lana” (32-3).

No es coincidencia que los años a los que alude el texto sean los cincuenta bajo el gobierno del general Carlos Ibáñez del Campo (1952-58) — aunque no se los identifica como tales, pues solo se sugiere que se trata del presidente que sigue a González Videla (30). Esta es la década inmediatamente anterior a las rebeliones estudiantiles de fines de los sesenta y al movimiento hippy, que acarrearón cambios decisivos en las actitudes de los jóvenes y, por supuesto, los años en que se introdujo la píldora anticonceptiva que trajo consigo la libertad sexual.⁹ Y aunque también el período de Ibáñez fue un período de demandas laborales e inestabilidad económica — hechos que lo relacionan con los años de Allende — a diferencia del gobierno socialista, el gobierno del general mantuvo el status quo. Recordemos que uno de los propósitos del gobierno militar en Chile fue el de borrar las profundas transformaciones que habían tenido lugar a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, en que se permitió ser diferente, y en los que se entronizaron valores pluralistas que amenazaron con desmoronar

la sociedad de clases. De allí que lo que podría parecer una ausencia, la falta de un entorno y de una clara situación sociohistórica, no lo es, sino que al contrario la vida del caserón familiar subraya la estrecha relación entre la esfera privada y la esfera pública. A través del énfasis en un vocabulario cargado de dobles significaciones, y cuya base es la disciplina, la novela sugiere que la censura no es nueva, sino que por generaciones había actuado de una manera insidiosa e invisible en el seno de la familia.¹⁰

NOTAS

1 Agradezco a Antonio Skármeta el haberme sugerido la lectura de esta novela de Ana María del Río que él considera como ejemplo de una escritura "claustrofóbica", y tal vez sintomática de los últimos años de la dictadura de Pinochet en Chile. Leí una versión abreviada de este trabajo en el XVI Congreso Internacional de LASA, Washington D.C., Abril 4, 1991.

2 La distancia entre el narrador adulto y el episodio que cuenta, así como la ambigüedad del texto en cuanto a la edad de los protagonistas han sido comentados por Eugenia Brito.

3 Utilizo aquí el concepto desarrollado por Elaine Showalter en "Feminist Criticism in the Wilderness".

4 Margaret Higonnet escribe que sicólogos modernos han concluido que "the breakdown of one's identity is conventionally considered a major factor in suicide" (72).

5 Sobre el panorama artístico chileno desde 1973 en adelante véase Nelly Richard.

6 El notorio carácter represivo de la familia lo destaca también Eugenia Brito. Brito afirma que la autora denuncia "con viva agudeza los comportamientos sociales represores de la familia, sus formas de escape y sublimación, su trabazón sexual y las relaciones macroestructurales de un mundo burgués, cerrado, nostálgico y, por ello, neurótico y caduco" (17).

7 Eugenia Brito critica el uso de un narrador masculino en esta novela.

8 Para Nancy Chodorow el hecho de que las mujeres sean quienes casi universalmente tienen a su cargo la educación de los niños pequeños es un factor decisivo en la construcción de la masculinidad y feminidad.

9 Antonio Skármeta ofrece un excelente panorama de los cambios que se gestaron en esos años y que conformaron la visión de mundo de su generación.

10 Patricia M. Chuchryk escribe que para muchas mujeres en Chile "it soon became clear that authoritarianism for them as women, did not begin on September 11, 1973 and in fact was a central feature of Chilean society which characterized the nature of women's experience in the family in the private sphere to which they had been relegated" (162).

OBRAS CITADAS

- Beauvoir, Simone de. 1949. *The Second Sex*. Nueva York: Vintage Book Edition, 1989.
- Brito, Eugenia. 1987. "Un escenario semi incestuoso: *Oxido de Carmen*". *LAR*, 11: 11-17.
- Cixous, Hélène. 1976. "The Laugh of the Medusa". Trad. de Keith Cohen y Paula Cohen. *Signs* 1, 4: 875-93.
- Chodorow, Nancy. 1987. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Chuchryk, Patricia. 1989. "Feminist Anti-Authoritarian Politics: The Role of Women's Organizations in the Chilean Transition to Democracy". En Jane S. Jaquette, ed. *The Women's Movement in Latin America. Feminism and the Transition to Democracy*, pp. 148-184. Boston: Unwin Hyman.
- del Río, Ana María. 1986. *Oxido de Carmen*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Flax, Jane. 1990. *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism, & Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley: University of California Press.
- Foucault, Michel. 1975. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- . 1976. *The History of Sexuality*. Volume I: An Introduction. Nueva York: Vintage Books, 1980.
- Higonnet, Margaret. 1986. "Speaking Silences: Women's Suicide". En *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Susan Rubin Suleiman, ed., pp. 68-83. Cambridge: Harvard University Press.
- Richard, Nelly. 1986. *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*. Melbourne: Art & Text.
- Showalter, Elaine. 1985. "Feminist Criticism in the Wilderness". En Elaine Showalter, ed. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, 243-270. Nueva York: Pantheon.
- Skármeta, Antonio. 1981. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". En *Más allá del boom: literatura y mercado*, pp. 263-285. México: Marcha Editores.
- Weedon, Chris. 1987. *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Oxford: Basil Blackwell.
- Woolf, Virginia. 1979. *Women and Writing*. "Introduction" de Michele Barrett, ed., pp. 1-39. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

CONSTRUYENDO EL MONSTRUO: MODELOS Y SUBVERSIONES EN DOS RELATOS (FEMINISTAS) DE APRENDIZAJE

Andrés Avellaneda
University of Florida

La propuesta de examinar una serie literaria desde el ojo de una forma específica interesa en la medida en que se logre articular un interrogante sobre la práctica concreta de esa forma: es decir sobre su lugar en la serie y su existencia en medio de otras alternativas posibles. Esto es especialmente cierto cuando se aborda el análisis de una forma de gran tradición y prestigio cuya práctica en muchas series y épocas diferentes le ha otorgado una historia más allá de la propia y la ha almacenado, por así decirlo, en las existencias que están a mano para el *prêt à porter* literario. Cómo se usa esa forma, y en qué momento, dice siempre algo acerca de lo hablado y sobre lo callado en la serie: algo sobre lo que la serie quiere ser más allá de sus propias posibilidades concretas.

El *Bildungsroman*, novela de formación o de aprendizaje, es una de esas formas prestigiosas cuya definición ha experimentado varios ajustes desde las circunstancias históricas e intelectuales que le dieron origen en el siglo XVIII alemán, pasando desde la tradición idealista coloreada por la creencia en la perfectibilidad humana y en el progreso histórico a la visión del desarrollo individual como una épica de la desilusión y del conflicto con el medio inarmónico y enemigo. Es, en la serie alemana, lo que va desde el *Wilhelm Meisters* de Goethe, a *El tambor de hojalata*, de Gunter Grass; en la serie latinoamericana, lo que va desde *El periquillo sarniento*, de José Joaquín de Lizardi, a *Los ríos profundos*, de Arguedas; en la serie argentina, lo que va desde *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes a *El oscuro*, de Daniel Moyano.

Es importante, pues, analizar en cada caso cómo y por qué ha sido elegido y practicado un relato de formación o aprendizaje. La narrativa argentina contemporánea ofrece algunos puntos seguros para apoyar este análisis pues se

ha interesado en el subgénero desde sus comienzos, con algunas aperturas autobiográficas o semiautobiográficas como *Recuerdos de provincia* (1850) de Sarmiento o *Aguas abajo* (1914) de Eduardo Wilde; con la picaresca costumbrista de las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), de Roberto J. Payró; o con el pico que en 1926 señala un punto de inflexión en la serie: *Don Segundo Sombra* o el aprendizaje de la apropiación (de gaucho resero a patrón agauchado); *El juguete rabioso* de Roberto Arlt o el aprendizaje del despojo (de desesperado a traidor). No es casual tampoco que ciertos textos de aprendizaje aparezcan en la literatura argentina en momentos específicos de la serie tanto literaria como histórica, a modo de recuento, propuesta y construcción simbólica de lo que se calla en lo social. En 1910, por ejemplo, las *Divertidas aventuras* pueden ser leídas como un cáustico comentario a los fastos del Centenario; en 1926, *Don Segundo Sombra* y *El juguete rabioso* cierran y abren respectivamente el campo y la ciudad a la narrativa argentina en el momento exacto en que la pompa y el esplendor del país agrícola-ganadero comienzan a mostrar grietas en la superficie, como la piel de una fruta que empieza a descomponerse por dentro. Quince años más tarde, otra novela de aprendizaje, *Es difícil empezar a vivir* (1941) de Bernardo Verbitsky, retoma ese momento en plena “década infame” para ponerlo a las puertas de lo desconocido e incierto, a la manera del protagonista adolescente que aprende el terror del límite. De allí arranca *Los años despiadados* (1956) de David Viñas, cuyo protagonista empieza a vivir en otra etapa de cierre percibida como otro abismo: el final del primer peronismo.

En las tres décadas posteriores la Argentina atravesó dos etapas decisivas: los golpes militares de 1966-73 y de 1976-83. Ambas etapas se vinculan entre sí por su afiliación al tipo de régimen militar burocrático-autoritario desarrollado en el Cono Sur desde mediados de la década del setenta, y ambas se insertan en el marco del reajuste económico-político global establecido por los países centrales emergidos de la posguerra. Por encarnar el ejercicio sistemático de una idea de poder que invadió el entero territorio del trabajo social y cultural, la influencia de ambas etapas fue fundamental para la literatura elaborada tanto durante esos años como después del regreso a la democracia desde 1983 hasta la fecha. El primero de esos golpes quebró el optimismo de los sesenta y su modo de participación intelectual, basado en la confianza en el poder de la cultura para modificar o ayudar a modificar el curso nacional. Si a comienzos del setenta algunos datos de la década anterior parecieron cobrar nuevo vigor al deteriorarse el régimen castrense en medio de la lucha política que culmina con el segundo advenimiento del peronismo en 1973, poco después, desde 1974, la violencia ejercida desde adentro y desde afuera del poder se intensificó y la sociedad argentina entró en una etapa de horror que el golpe de 1976-83 llevó luego a extremos inimaginados.

Lo primero que llama la atención cuando se enfoca esos años con la cámara-ojo de la narrativa de aprendizaje, es la cantidad y la diversidad de los textos que se encuadran en el subgénero. Daniel Moyano, quien abre los sesenta

con un conjunto de cuentos relacionados casi totalmente con historias de formación, acaso sea el epítome de la práctica. A lo largo de cuatro volúmenes de relatos publicados entre 1960 y 1967 organiza una propuesta narrativa de aprendizaje que puede ser resumida así:

El encuentro de un personaje con otro (o con un animal, o una cosa) tiene cuatro desarrollos posibles. Por el primero (a), se regresa a la clase social de origen que se pensaba haber abandonado, y a una situación o estado que se creía haber superado. Por el segundo (b), se percibe que los proyectos individuales son frágiles. Por el tercero (c), se percibe la existencia de un límite. Por el cuarto (d), se percibe que existe una salida posible (o salvación) que consiste en el abandono del egoísmo individualista y en el rechazo de las conductas pequeño-burguesas.¹

El conflicto específico de los textos de aprendizaje escritos y publicados en la Argentina desde mediados de los sesenta se define en la zona del enfrentamiento con lo represivo del sistema, mentado en varios y diversos niveles: lo sexual, la clase, el grupo, el lugar geográfico, el dialecto, el parentesco, la orfandad, la pertenencia, la adscripción. A tono con la pulsión optimista y el modelo de literatura comprometida de los sesenta, el proceso de aprendizaje así definido desemboca muchas veces en la postulación de una salida o resolución humana que es precisamente fruto del arduo cercimiento y que estipula — como en el desarrollo (d) de la propuesta de Moyano —, un proceso de desindividualización y de solidaridad político-ideológica en definitiva. Pero no aparece lo represivo del sistema político-social, en estos textos de aprendizaje, con una cristalización política clara y concreta como en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes dentro de la serie literaria mexicana. Esta carencia, en un país donde la omnipotente represión política actuaba por lo menos desde 1930, dice mucho sobre las diferencias entre las distintas sociedades latinoamericanas y mucho más sobre la pesada mano represora de los regímenes militares y no militares argentinos de los últimos años. La especificidad de la situación histórico-cultural argentina sugiere que mucho de lo que calla la serie literaria se expresa por bocas indirectas como la del texto de aprendizaje.²

Entre todos estos textos de aprendizaje que hablan por lo callado durante esos años, hay uno, escrito por mujer, que ha quedado semioculto en la serie: *Nada que ver con otra historia* (1972) de Griselda Gambaro.³ Esta novela breve es una reescritura del *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley, que a su vez, como ha sido señalado varias veces, reescribe el *Paraíso perdido* de Milton. El texto de la argentina juega paródicamente con el de la inglesa: de allí el título juguetón, el “nada que ver” que, por cierto, tiene mucho que ver. Tiene que ver por el terreno común que transitan ambos textos; pero no tiene que ver por los desvíos que historia e Historia imprimen a la factura del *Frankenstein* argentino. Ante todo Gambaro hace un ajuste de perspectiva. Lo que en Mary

Shelley es la narración intercalada del monstruo, el largo monólogo que ha sido calificado de "*Bildungsroman* en miniatura", se convierte en Gambaro en el texto completo de su novela. El foco de la narración pasa entonces a la primera persona del monstruo-narrador, y su historia se hace centro de interés (con lo cual la historia de aprendizaje forma el cuerpo completo del texto). El otro cambio importante respecto del modelo consiste en la reducción paulatina del monstruo a escala humana, desde una altura imponente y temible lograda por recursos artificiales (los enormes zapatonos de suelas desmesuradamente gruesas creadas por el amo) a una altura moderada conseguida por el empeñoso esfuerzo del monstruo (quien lija pacientemente y a escondidas las suelas gigantescas hasta dejarlas — a ellas y a sí mismo — en el nivel de la normalidad).

Formación (aprendizaje) es pues disminución en esta novela, tanto en lo físico (la estatura) como en lo psicológico-social (el monstruo convertido en ser humano). En el texto de Gambaro el pasaje se efectúa así desde lo monstruoso a lo no monstruoso, desde lo otro y ajeno (que es horrible) a lo no otro y propio (en el cual el espanto reside precisamente en el aprendizaje que realiza el monstruo mismo). De esta manera, a lo que es horror en el texto de Mary Shelley (el espanto de ser otro, deforme y no reconocido) se añade en el texto de Gambaro lo que es horror en una dimensión estrictamente humana y social. El monstruo de Mary Shelley aprende en las alturas heladas del Monte Blanco y en la punta del témpano que se lo lleva lejos; el de Gambaro aprende en una ciudad concreta, enfrentado a la guardia de infantería que, para su asombro, le rompe a palos la cabeza cuando sale por primera vez a la calle y lo encierra y condena por subversivo cuando vuelve a hacerlo. La latinoamericanización del modelo no omite los datos originales. En la novela de Gambaro abundan las pistas del texto de Shelley: la orfandad; la falta de madre; el concepto de cosa-otra, de criatura hecha de retazos sucios sin alma ni historia; la traslación de la idea de monstruo a la de normalidad que encubre lo monstruoso de ser otro sin lugar ni descanso posibles. Pero el modelo se transforma bajo la presión de los significados históricos propios. El monstruo de Gambaro crece para aprender que lo asignado a los humanos, los de carne sin costurones, es una inmensa cuota de dolor y de absurdo; en el clímax de su aprendizaje, empero, ha de advertir que el único sentido posible para los humanos existe en la solidaridad:

Mi aprendizaje de la vida me había dado resultados más bien precarios. Aún no le había encontrado sentido a nada, o el sentido me había sido arrebatado absurdamente, y ahora sólo me quedaba el estar juntos, el compartir con otros la pena o la alegría, como el calor de un fuego que, en el fondo, no arderá nunca para nosotros (97).

En el aquellarre de la represión indiscriminada, donde la guardia de infantería pega como terapéutica, un viejo trata de compartir la tunda que está recibiendo el monstruo:

El viejo se metía entre los vigilantes, pero no tenía la suerte de ligar un golpe. Los empujaba para atrás, tirando de las chaquetillas, chistándolos, y ni lo advertían. En una de esas, uno levantó un garrote, que me estaba destinado, y el viejo, velocísimo, metió la cabeza. ¡Plac!, sonó el golpe sobre el cráneo, como si lo tuviera hueco, y el viejo se desplomó con un gemido. Capotó sobre los adoquines, los brazos en una cruz despareja (132).

La novela de Gambaro se encuadra así en una de las resoluciones posibles de la narrativa de aprendizaje escrita en los sesenta y setenta, ejemplificada en el desarrollo (d) de la propuesta de Moyano. Pero la elección del modelo, en esta escritora que emplea habitualmente el recurso de la reescritura, le otorga a su práctica del subgénero una especificidad de escritura de mujer.⁵ Si con los relatos de aprendizaje escritos por hombre en los mismos años comparte la versión ideológica, se distancia de esos relatos de aprendizaje escritos por hombre al elegir un modelo que implica rechazar la existencia del padre genético (y, por lo tanto, del linaje y la genealogía) en la búsqueda de sí mismo y de las fuentes de la identidad y del poder. En los relatos de aprendizaje escritos por hombres la orfandad y la bastardía suelen solucionarse en el desenlace, cuando el protagonista encuentra finalmente tanto su propia legitimidad como la del poder que ha adquirido gracias a su proceso de crecimiento (en la Argentina, este relato arquetípico es *Don Segundo Sombra*). En los relatos de aprendizaje escritos por mujer la orfandad no suele solucionarse; quedan así cuestionados tanto los principios de la autoridad patrilínea como la estructura tradicional de la familia. Son varios los caminos textuales de este tipo de relato.⁶ Dentro de su ya clásica pulsión intertextual que mezcla el grotesco con la alegoría, Gambaro, más que crear una protagonista que transmita contenidos prefirió para su relato el concepto mismo de orfandad y de rechazo del linaje legitimador encarnado en un arquetipo — el pionero de Mary Shelly — cuya vasta circulación, tanto como su apropiación por otros medios de comunicación, ha asegurado la recepción instantánea del mensaje.

Si yo muero primero (1991), de Susana Silvestre, se conecta con la novela de Gambaro por la época escogida para los hechos del presente de la narración: 1967-1970, un momento poco frecuentado en los recientes relatos escritos por hombres o por mujeres.⁷ Como la de Gambaro, la novela de Silvestre une lo político-social a un discurso narrativo feminista. Los veinte años transcurridos entre ambos textos imponen sin embargo dos importantes diferencias: lo político-ideológico rechaza la direccionalidad y el mensaje, ya sea éste de linaje alegórico-alusivo o de intención mimética; el discurso feminista es más refinado y no apela a la previsible decodificación que provee el modelo prestigioso de referencia. Lo político-social de esta novela se abre en el marco espacial y temporal de las acciones, ubicadas en una población de emergencia en la zona sur del Gran Buenos Aires entre 1967 y mayo de 1970 (los primeros años del golpe militar de 1966-73), con proyecciones a un pasado de hacia 1954-55 y a un futuro desde donde se narra que es aproximadamente contemporáneo a la

fecha de edición. El marco histórico aparece en breves y escasas referencias: una mención al golpe y otra al general que lo encabezó, Juan Carlos Onganía; alguna noticia oída en la radio o transmitida por los personajes (las muertes de Martin Luther King y de Ernesto Guevara); el borroso activismo de izquierda de un personaje; el anuncio del setenta como tiempos de cambio y “tiempo de los jóvenes” en boca de otro personaje. Lo político-ideológico, sin embargo, no aparece en el texto por vía de los grandes y elocuentes datos históricos, que tan poderosamente canalizaban el relato de Gambaro hacia afuera de la alegoría y el grotesco. En la novela de Silvestre lo político-ideológico está sugerido por una historia de vida de clase obrera, cuyo **aprendizaje** de caída socio-económica (que coincide, aunque el relato no lo subraya, con la caída del primer peronismo en 1955), está puntuado por la mudanza a un barrio de humildes viviendas prefabricadas de emergencia cuando se pierde la casa por remate judicial.

Para quien conozca la historia social argentina de los últimos treinta años será fácil descifrar la reflexión implícita en la historia de los esfuerzos agotadores, desesperados y finalmente exitosos que realizan las hijas de esa familia obrera por salir del lugar y del estrato; en la ambigua mezcla de pertenencia y rechazo simultáneos por ese lugar y ese estrato de donde se anhela escapar; en la situación final, contemporánea al hecho de lectura, desde donde se narra (véanse sobre esta situación final, las primeras páginas de la novela, sobre todo 11-13, 15-16, 17-20 y 27-29). La voz de la narración abre una lectura irónica desde ese recodo final o **resultado** de la historia contada: como si el costo de ese triunfo personal, gravoso en términos de vida y salud, opacaran o devaluaran el brillo de lo obtenido: “Mamá, nosotras no nos sentamos. Nosotras tenemos compromisos urgentes, una misión, mucho trabajo, poco tiempo; somos conscientes de la importancia de perseguir objetivos. De nuestras enfermedades jamás hablamos y a las visitas las recibimos de pie. Hacemos café, servimos torta, repetimos la ronda hasta que la epidermis de nuestras visitas luce ligeramente negruzca. Ellas se van y nosotras nos preguntamos: ¿Por qué carajo estoy tan cansada? Dormimos sin almohada para mejorar la desviación de la columna cervical. Pero nada de eso importa tanto. Mientras el cerebro esté intocado, Zule y yo seguiremos intentando ser-alguien-en-la-vida” (16). A pesar de este desvío irónico, que parece comprometer el nivel profundo del enunciado, éste sigue transmitiendo una historia de éxitos personales y de objetivos alcanzados en el seno de una familia de trabajadores no calificados entre mediados de los sesenta y de los setenta. Una historia que se siente distante e irrepetible, leída melancólicamente desde la Argentina de los noventa, achicada y empobrecida; con su antigua clase media herida de muerte; su clase obrera desempleada y desprovista de expectativas político-sociales; su exigua clase rica encabalgada en la “muerte de las ideologías” y dueña omnipotente del poder político y económico.⁸ La novela abre así, en este plano, una dimensión crítica que no es un réquiem por la pérdida utópica de los sesenta sino un subtexto de denuncia que se actualiza en el hecho mismo de la lectura

efectuada en los noventa. El discurso feminista de aprendizaje entabla una discusión paralela en la medida en que, al ocupar el centro de la historia contada, pone en funcionamiento la sub-versión de los enunciados políticos, ideológicos, culturales y narrativos. En un texto donde las convenciones y expectativas de lectura son violentadas y puestas de cabeza, el sentido global termina por ser contagiado de inestabilidad e incertidumbre: la posibilidad (d) en la propuesta sesentista de Moyano es así replanteada en términos de la Historia transcurrida desde entonces; la afirmación utópica es reenfocada cuidadosamente y su vigencia potencial es reintroducida como un interrogante retórico cuya respuesta afirmativa debe ser de/recodificada durante el hecho de lectura. Esta operación se realiza por medio de un relato feminista de aprendizaje que no marcha a contrapelo de las convenciones del subgénero aun cuando difiere de él en un aspecto importante. La novela, en efecto, se acomoda en líneas generales a la definición que acuñara Wilhelm Dilthey a principios de siglo: el relato de las diferentes etapas de crecimiento en la vida de una persona, cuyos conflictos se resuelven en un camino que conduce hacia la madurez y la armonía. La resolución "feliz" de adecuación, como se ha visto, está corregida en el texto de Silvestre por medio de la reflexión irónica encarnada en la voz de la narración. Pero su novela no rechaza totalmente el modelo de realización, como lo hacen otros relatos de aprendizaje escritos por mujer.⁹

La subversión del modelo tradicional del relato de aprendizaje efectuado por esta novela se realiza en dos niveles, uno de superficie y otro de profundidad. Por el primero de ellos, el más visible, se cuestiona la construcción patriarcal del poder, y, sobre todo, su adquisición y aprendizaje en el proceso de crecimiento. En el relato de Silvestre el universo de las mujeres es una zona donde predomina la fortaleza, la autosuficiencia y el éxito en la lucha por la vida: abuelas, madres y tías denodadas reponiéndose de sus fracasos y desesperaciones una y otra vez; organizando la subsistencia económica familiar con largas jornadas de trabajo informal; acarreado maridos distraídos, prescindentes o voluntariosos que permanecen desdibujados en la estrategia doméstica. En esta galería de mujeres fuertes se destacan las de la generación siguiente, las hijas prepúberes y adolescentes que aprenden de ellas, y sobre todo de su madre, una conducta de empecinada resistencia en la adversidad (Lili, la protagonista, y sus hermanas Zulema y Alina: al iniciarse la acción presente las edades de las dos primeras son 13 y 16 años respectivamente; Alina, la hermana menor, tiene entre 7 y 8 años).

Los hombres permanecen en una zona borrosa, apenas sombras furtivas dentro del agitado accionar de esas fuertes mujeres: mientras la magnífica abuela siciliana defiende tercamente su autoridad, el abuelo deambula sin rumbo ocupado en una inútil obsesión por la sazón de los tomates secados al sol; Hernán, el hermano menor y único hijo varón, es apenas una figura en el remoto fondo de los hechos narrados; si la tía Doble Ancho avasalla con su cuerpo y sus actos, el tío, una mera sombra, está dominado como el abuelo por una pequeña

y única obsesión (en su caso leer y recitar el *Martín Fierro*). Tres personajes masculinos son destacados por el relato: en orden de importancia creciente el adolescente Hamilton y el viejo Sandobal, vecinos de la población de emergencia; y Mauro Fondebrider, un hombre casado de 46 años que trabaja con Lili en la compañía de construcciones donde ella está empleada. Los tres dependen eróticamente de las adolescentes. Hamilton lucha con la independencia de Liliana mientras intenta acoplarla sin éxito a su proyecto masculino de crecimiento. El viejo Sandobal — dueño de los saberes eróticos, maestro en las tretas de seducción y en las técnicas dilatorias para dominar la voluntad del objeto de deseo —, cree haber arrastrado a su cama a la adolescente Celina para iniciarla sexualmente. Es ella, sin embargo, quien ha decidido usarlo para dejar de ser virgen y para pasar al “sitio destinado a los grandes” (62); es ella quien decide cuándo y cómo han de ocurrir los hechos, y quien sabe cómo ha de proceder después de que suceden: no regresando jamás a la casa de Sandobal, quien se enferma y muere poco después sumido en el amor y la nostalgia por Celina, zángano a quien la abeja reina ha concedido la gracia de la primera y definitiva penetración (45-62).

El episodio de Sandobal y Celina es un relato enmarcado en la extensa narración de las relaciones entre Liliana y Fondebrider.¹⁰ El primero, ubicado en el pórtico de la novela, prefigura y dispone el tono del segundo; y ambos episodios despliegan los núcleos básicos del significado total de esta construcción feminista del relato de aprendizaje. Como Celina, Liliana se relaciona con un hombre mayor que por fuerza de su madurez y experiencia parece asumir el control de la situación; como ella, es Liliana quien realmente decide llevar adelante esos amores y perder la virginidad (151-53). La educación sentimental y sexual de Celina es duplicada elaboradamente en la que Fondebrider imparte a Liliana; como le ocurre a Sandobal con Celina, Fondebrider termina abandonado por Liliana (pero, ahora, después de un largo proceso de tres años en que el empecinado, decidido amor de la muchacha es destruido poco a poco por la intemperancia y los celos obsesivos de Fondebrider). El desarrollo de estos hechos narrativos parece seguir la conocida y patética historia de amor entre el hombre maduro y la adolescente inexperta según la versión del relato escrito por hombre (*Lolita*, de Vladimir Nabokov, es el texto arquetípico). Pero en el nivel de superficie se empieza ya a producir una subversión feminista de este doble modelo (*Love Story Bildungsroman*), que es visible en el cambio de foco de la narración: desde la voz clara y predominantemente masculina que organiza un mundo narrativo exclusivamente marcado por lo masculino, a una voz que reequilibra el mundo contado. El texto de Silvestre — narrado por una tercera persona omnisciente con sectores de estilo indirecto libre —, evita la unidireccionalidad del relato transmitiendo tanto los sentimientos y pensamientos de la protagonista como los de Fondebrider. Lo subversivo de esta versión no reside, así, en la adopción de una perspectiva única (femenina) para el relato sino en el esfuerzo por mantener un equilibrio cultural y sexual (genérico)

en la información suministrada.¹¹

La subversión más fuerte del modelo se cumple en un nivel profundo del texto, a propósito del tema de la educación sentimental/sexual y respecto del monopolio de la interpretación y definición de los valores abstractos y simbólicos reclamados por el discurso de la cultura patriarcal. El mito de Pigmalión, de rancio linaje cultural masculino, es replanteado aquí por las Galateas mismas. Fondebrider menosprecia los “doce años de edad mental” (133) que a su juicio aún tiene Liliana a los dieciséis años, pero no se embarca en ningún esfuerzo serio de educación para transformar ese hecho. Sus observaciones abruptas, ocasionales y discontinuas, sin embargo, son rápidamente absorbidas por Liliana y puestas al servicio de su propia educación y de la de su hermana menor: “Alina, yo te voy a ir explicando cosas para que no te pase como a mí” (133). Iniciarse sexual, sentimental y culturalmente, **aprender**, es en esta novela un acto que las mujeres realizan autónomamente, quebrando la dependencia patriarcal (representada por los padres, los amantes maduros o los jóvenes de su misma edad); es, sobre todo, un medio de interconexión genérica, un modo de ayudar a crecer a otras mujeres. La red de mujeres fuertes solidarias entre sí en la lucha por la subsistencia se reproduce en la red de las hermanas y amigas. Regina, la compañera de Liliana en la escuela secundaria nocturna para adultas, le ayuda a entender su condición de mujeres que crecen por sí mismas y los límites reales de clase que enfrentan:

Ellas no son adolescentes, son mujeres jóvenes que trabajan y los profesores son considerados, o bien las creen retrasadas mentales, pero lo cierto es que es sencillo comparado con lo que han vivido. Están en un remanso, cuando salgan de él para ir a la universidad se van a dar cuenta que no son iguales a los demás... trabajan desde chicas, hicieron todo a los golpes, y eso se nota. Ya no hay manera de ser iguales, de ser un más entre el montón” (253-54).

Como Sandobal con Celina, Fondebrider va agotando poco a poco con Liliana sus reservas de dominio sexual y cultural a medida que ella se afianza en sí misma. Cuando eso ocurre Fondebrider comienza a desarrollar una visión misógina de la vida, según la cual todas las mujeres son prostitutas ávidas de hombre:

Pero el mundo está poblado por rameras. Caen del cielo, aladas y en metamorfosis, en estado latente en cada nena que cruza por la calle y en exuberante desarrollo en los ojos oblicuos de una adolescente cualquiera. En las mayores de treinta es posible gozar el apogeo de la arrastrada vulgar... (241).

El último recurso para mantener su poder es, así, discursivo; una construcción cultural del pene, proyectado en el enunciado: falogocentrismo. En el pico de esta pulsión Fondebrider trata de investirse como árbitro e intérprete supremo de los valores por medio de un discurso de intensa abstracción, según el cual

Liliana podrá acceder a la pureza y a la eternidad si acepta su dirección y su control:

El iba a explicarle lo que había que hacer para ser eterna, incorruptible, le inyectaría en el alma la búsqueda de lo absoluto. Ella podía, ella tenía fibra, estaba apenas modelada y por su mano, la mano de él que había sido cuidadosa. Ahora sabía que desde el primer momento la eligió para modelarla (255-56).

El discurso se adelgaza hasta tocar el centro del pensamiento misógino patriarcal, la ascesis del rechazo de la carne (en la tradición de Tertuliano):

Hay hombres y mujeres que van de la mano aunque los separe la mitad de la Tierra... Alivian con agua fresca los pies llagados y se preservan a sí mismos de la corrupción, porque lo que corrompe la carne es el amor a la carne. Ella aún estaba limpia porque había reconocido a un solo hombre, con eso lo había erigido en Dios y a él se había entregado. El amor único y eterno no corrompe... El le está diciendo que no vuelvan a acostarse juntos. Ella no conocerá a otro hombre y él no conocerá a otra mujer (256-57).

Por la exasperación y locura de ese discurso, Liliana ha de reconocer el límite final de la relación y el comienzo de su adultez.¹² La re(sub)versión del tema de la educación sexual-sentimental de la mujer se une así a la mostración del discurso misógino como *ultima ratio* del poder masculino racionalizado en la cultura patriarcal. En la novela de Silvestre, ambos recursos de dominio son anulados por un trabajo de reaprendizaje que la adolescente efectúa por medio de un empecinado esfuerzo para desconstruir la cultura patriarcal. El texto que narra este proceso de aprendizaje es, a su vez, un proceso de desconstrucción del relato de aprendizaje tal como está inscrito en el canon masculino.

NOTAS

1 Véase un análisis completo de esta primera etapa narrativa de Moyano en mi trabajo "Encuentro, pérdida, búsqueda, en los cuentos de Daniel Moyano".

2 Otra de estas bocas indirectas fue el relato policial, con su mención oblicua de un referente de violencia, frustración e impotencia, antihéroes desorientados e inermes, injusticias no castigadas, poderíos inalcanzables y debilidad de la sociedad que sufre o contempla el acto criminal, casi siempre revestido de valor simbólico en este subgénero. El efecto de este tipo de relato, así marcado por la experiencia de los años del terror militar de estado, continuó a lo largo de los ochenta una vez terminada la dictadura castrense. Las novelas *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1984), de Juan Pablo Feinmann, son relatos de chantaje, omnímodo ejercicio del poder y la violencia con un trasfondo de pasajes desde la ilusión al desengaño, desde la internidad a la muerte inevitable. En la novela *Siempre es difícil volver a casa* (1985) de Antonio Dal Masetto, el asalto a un banco de provincias por cuatro desesperados desata una

cacería en que participa todo el pueblo; el violento asesinato en castigo de un robo miserable se relaciona con el acto de matar impunemente para resguardar paradójicamente la seguridad y la vida. A mediados de los ochenta aparecen juegos paródicos con el subgénero, en las novelas *Verídico informe de la ciudad de Bree* (1985) de Leonardo Moledo, y *Flores de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985) de Angélica Gorodischer. El vigor del subgénero se mantiene en su elección como base para la estructura de muchas de las mejores novelas de los últimos años, que lo utilizan en diverso grado de intensidad: *Crónica de amor, de locura y de muerte* (1986), de Jorge Manzur; *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991), de Juan Carlos Martini.

3 Más conocida como dramaturga que como narradora, Gambaro (1928) fue con su teatro experimental de los sesenta la niña terrible del legendario Instituto Di Tella. Autora de una veintena de textos dramáticos y narrativos fue obligada a marchar al exilio en 1977, luego de la prohibición de varias de sus obras consideradas por los militares y sus apoyos civiles como amenaza cierta contra la civilización occidental y cristiana.

4 Es interesante comparar esta novela de aprendizaje de 1972 con *Sergio* (1976), de Manuel Mujica Láínez. En ese año, el del golpe que iba a coronar con horror la destrucción que emprendiera el anterior de 1966-73, la novela de Mujica Láínez no habla de lo callado sino de lo permitido. Es la historia de un cuasi escudero que en tierra argentina cambia de protectores y de geografía dentro de la tradición del pícaro adolescente. Sergio es poseedor de una belleza deslumbrante y sobrenatural; es el héroe que cautiva, que atrapa el deseo de quienes lo rodean, y que llega finalmente a una muerte violenta. La igualación de muerte y belleza, preñada de romanticismo decimonónico, tiene en este texto una segunda vertiente: el hermafroditismo. Sergio navega en la incertidumbre erótica hasta que se encuentra con los hermanos Juan y Soledad, quienes relacionados por un vago vínculo incestuoso simbolizan una bisexualidad que se afirma ritualmente y que lleva también ella a la muerte violenta. Ambos, Sergio y Juan, mueren víctimas de un atentado dirigido a otra persona. Soledad, embarazada, ha de abortar. El aprendizaje de estos adolescentes es vagamente escandaloso pero tiene la corrección final de la muerte por error, en el mejor estilo de la *hybris*, que demuestra que los dioses nunca se equivocan. En marzo de 1976, tres meses después de publicada *Sergio*, el Hades iba a corregir ejemplarmente la *hybris* argentina por medio del genocidio llevado a cabo por el estado militar terrorista.

5 Un ejemplo reciente de la técnica de reescritura en la narrativa de Gambaro es su novela *Lo impenetrable*, que puede leerse como una "remake" humorística de otras novelas eróticas famosas.

6 En "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia", Francine Masiello ha analizado brillantemente, en el contexto de la novela feminista latinoamericana de vanguardia de la década del veinte, varios elementos del relato de aprendizaje escrito por mujer.

7 Susana Silvestre nació en Buenos Aires en 1950. *El espectáculo del mundo* (1982), su primer libro de cuentos, obtuvo el primer premio en el Certamen Internacional de Cuentos Roberto Arlt. Los cuentos recogidos en el volumen *Un ángel en la galería del sol* (1988) fueron premiados con mención honorífica en el Concurso Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. En 1989 se estrenó su obra de teatro *Donde no crecen las rosas*

en el Centro Cultural General San Martín, de Buenos Aires. *Si yo muero primero* es su primera novela y fue premiada con Mención Única para editar por decisión unánime en el Concurso Emecé 1990. Silvestre ha compartido la dirección de la revista *Mascaró*, fue colaboradora permanente de la revista *El Periodista de Buenos Aires* y ejerce el periodismo en medios de la ciudad de Buenos Aires y del sur de la Argentina.

8 Acerca de la actual situación económica, política y social de la Argentina, especialmente en relación con el papel de los escritores e intelectuales, véase la entrevista de Alberto Pigino a Ricardo Piglia.

9 Véase sobre este "*Bildungsroman* fracasado" escrito por mujer, el excelente estudio de Edna Aizenberg sobre la novela *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra.

10 El breve relato de la indefinida relación amorosa entre Hamilton y Liliana es un minirrelato más dentro de esta estructura de cajas chinas y funciona de la misma manera, como ampliación y síntesis del relato central.

11 Además de Hamilton, Sandobal y Fondebrider, hay un cuarto personaje masculino subrayado en el relato: Cristóbal Rao, el padre de Liliana. Desdibujado al principio dentro del universo de mujeres fuertes, y caracterizado como figura ausente que dilapida los escasos ingresos familiares con su pasión por el juego, va adquiriendo poco a poco más peso e importancia durante el relato. Cristóbal se despega de su hija cuando ésta alcanza la pubertad: "A ella le costaría recordar la última vez que salió despreocupadamente con su padre. Probablemente eso no haya sucedido después que pasó la edad, el peso y la circunstancia en que estaba permitido que él la llevara en brazos o la guiara de la mano. Y la edad, el peso y la circunstancia se volvieron inadecuados cierta mañana en que la muchacha y el hombre descubrieron... ese proyecto ofensivo de mujer. Desde entonces fue... la aséptica distancia que habría de separarlos para siempre. O tal vez no" (169). Cristóbal empieza a ser respetado por su hija, paradójicamente, después que la separa violentamente de Fondebrider (151-76). Cuando Liliana comienza a desprenderse de Fondebrider por propia decisión, reencuentra definitivamente a su padre (hecho transmitido por los fuertes significados del encuentro de ambos en una escena de inundación: 229-32). La figura del padre es en este sentido otro de los puntos de equilibrio del relato en su modo de transmitir la información narrativa. En la economía interna del texto, Cristóbal es el personaje masculino fuerte que se contrapone a Fondebrider en una serie de oposiciones: obrero/empleo, inculto/culto, apolítico/activista; pero también: fuerte/débil, valiente/cobarde, seguro/inseguro, protector/prescindente. Los personajes masculinos, de este modo, no quedan elementalmente agrupados en una categoría negativa frente a otra positiva formada por las mujeres fuertes; de esa manera se rescata el equilibrio de la información transmitida y el texto no incurre en el universo preferentemente unidireccional, si no maniqueo, típico del relato de aprendizaje masculino escrito por hombre.

12 Es interesante verificar que Fondebrider, aunque borrosamente en el texto, es un militante de izquierda que le reprocha a Liliana tanto su escaso conocimiento e interés en los acontecimientos políticos de la hora, como su desorientación en materia de ideología (Liliana comenzará a reprocharle no haberla ayudado a entender todo ello precisamente en el momento en que empieza a desprenderse de la relación). La fractura entre ideología política progresista e ideología sexual reaccionaria es un tema recurrente en el pensamiento feminista latinoamericano. Si el texto que encarnó más claramente

esta fractura en la narrativa argentina contemporánea fue *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, la novela de Silvestre puede también leerse en este sector como una respuesta a la de Cortázar (reforzada por la ubicación de los hechos en los mismos tiempos en que se ubican los narrados por Cortázar).

OBRAS CITADAS

Aizenberg, Edna. "El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia* de Teresa de la Parra". *Revista Iberoamericana* 132-33 (1985): 539-46.

Avellaneda, Andrés. "Encuentro, pérdida, búsqueda, en los cuentos de Daniel Moyano". *Hispanamérica* 3 (1973): 25-38.

Gambaro, Griselda. *Lo impenetrable*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.

———. *Nada que ver con otra historia*. Buenos Aires: De la Flor, 1972.

Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 132-33 (1985): 807-822.

Pipino, Alberto. "Ricardo Piglia: La temática de la revolución ha desaparecido". *Utopías del Sur* 1 (1988): 3-5.

Silvestre, Susana. *Si yo muero primero*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1991.

**AN EYE FOR AN "T":
WOMEN WRITERS AND THE FANTASTIC
AS A CHALLENGE TO PATRIARCHAL AUTHORITY**

Cynthia Duncan
University of Tennessee, Knoxville

Whenever an author sits down to write a piece of narrative fiction, one of the first issues he or she must face is the question of who will tell the story, and from what perspective. More than a mere technical detail, the choice of narrative voice and the vision which gives rise to that voice implies an ideological stance on the part of the writer for, as Michel Foucault has taught us, no aspect of the enunciation process can be regarded as an innocent and neutral practice. When an author settles on a given way of seeing and speaking, he or she automatically privileges one set of ideas or one group of people over another. Whether the text seeks to uphold the status quo or subvert it, whether it works within the bounds of an empowered discourse or explores the creative possibilities of marginalized and/or unrecognized discourse, it will ultimately say something to us in favor of or against the "normal" way of seeing and voicing human experience. The notion that there is some kind of universal truth, some absolute knowledge, or some inherently correct way of perceiving the world has come under a good deal of attack in recent decades, both from Foucauldians and feminists, who have, each in their own way, attempted to show how Western society has been dominated by hierarchical modes that privilege a masculine elite. With increasing frequency, women writers have experimented with narrative strategies through which they might appropriate the male gaze and the male voice, transform them into something more authentically feminine in character, and employ them as tools in the creation of a female body of literature. One way in which women have attempted to accomplish this goal is to use the subversive capacity of the fantastic to undermine patriarchal authority and disempower male discourse. Through the fantastic, alternate ways of seeing,

thinking, feeling, and speaking are presented for consideration, and often subtly upheld as viable models for emulation. While these texts seldom address radical feminist concerns in a straightforward manner, they nevertheless can be considered feminist works, for they provide, at least temporarily, the marginalized and the muted members of patriarchal society a voice with which to speak. In this manner, they call attention to the limitations imposed by the rationalizing discourses that have characterized so many of the "Great Works" produced by male writers, and open our field of vision to encompass that which has previously been unspoken, unwritten, and unseen.

Obviously, the fantastic is not a literary mode that is limited to or dominated by women writers; nevertheless, as Rosemary Jackson has observed, women are especially attracted to the fantastic as a way of subverting patriarchal society and the norms of a male-dominated symbolic order. According to Jackson:

The dominant literary forms in Western culture from the eighteenth century onwards have been realistic and mimetic.... There has been no room in such fiction, nor in such a world view, for anything not immediately knowable, for anything invisible, unseen, inexplicable. These areas have been prohibited from mainstream literature just as they have been tabooed by culture at large; a rationalistic, materialistic, scientific, and secular culture has restricted its definition of the "real" to what is familiar and under rational control. This culture is also a patriarchal one, and many of its values and definitions are male-determined. Indeed, some feminist critics have gone so far as to argue that the very history of reason, or rationality, and the materialistic, atheistic philosophy that accompanies it, are inseparable from masculinity and phallogentric power. Literature has supported and reinforced this dominant position.... To challenge this history of writing by producing texts that are outside the frame of reason, that are anti-reason, unreasonable, unrealistic, is to simultaneously challenge the "reality" that frame contains and upholds — the "real" as defined by a materialistic, masculine, patriarchal culture (xvii)

In this sense, the fantastic, like feminism, can be regarded in Foucault's terms as a "reverse discourse," for both systems challenge the normalizing powers of society's "regime of truth," or the mechanisms through which truth and knowledge are produced and disseminated. Jackson believes that women writers use the fantastic "to provide serious explorations and dramatizations of issues at the heart of human existence. They raise profound questions about the nature of identity, about the limitations surrounding earthly experience, the restrictions of body, mind, space and time, the distinction between life and death — profound philosophical, metaphysical, psychological and spiritual questioning" (xvii). The expression of these concerns is by no means limited to fantastic texts written by women; nevertheless, what does set women's writing apart from similar texts produced by men is an insistence on viewing the events narrated from a distinctly feminine point of view, and on speaking (or writing)

in a way that addresses women's frustration with a system that has for so long worked to exclude them.

The stories to be examined here, "Su demonio privado" by Elvira Orphee, "El duende," "La semana de colores," and "El robo de Tizlla" by Elena Garro, and "El cuaderno," "El goce y la penitencia" and "El vestido de terciopelo" by Silvina Ocampo, employ a number of narrative strategies that lead us to question the authority normally attributed to first-person male narrators and the omniscient narrative voice which speaks from the perspective of a male. At the same time, they show us that for a woman "to speak — or try to speak — is to experience difficulties in finding an appropriate speaking-position in an androcentric mode of discourse which designates men as the enunciators and relegates women to the position of the enounced" (Ruthven, 60). By undermining the telling-power of the male speaker and authorizing that of the female, these women writers create a space for the feminine fantastic, where ambiguity in the text reflects the ambiguous position of women in patriarchal society and the ambiguous nature of language, itself. The question of who speaks and who sees is an essential one for these writers, for as Todorov and others have observed, it is the perception of events rather than the events, themselves, which brings the fantastic into being. John Berger posits that "The way we see things is affected by what we know or what we believe" (8). Furthermore, he claims, "We see only what we look at. To look is an act of choice" (8). If our gaze as readers is directed and manipulated by a gaze inside the text which focuses our eyes on certain images and away from others, we can scarcely call our perceptions our own; yet, as the stories we have set out to examine here show us, we seldom pause to reflect on the fact that we are looking through someone else's eyes rather than through our own once we are caught up in the thread of a narrative. Only by making us aware of how the process works to exclude marginalized discourses from mainstream literature can women writers of the fantastic call attention to the eye behind the "I" that speaks, and the power it exercises over us in the shaping of our worldview.

"Su demonio privado" and "El goce y la penitencia" provide interesting contrasts to one another, in the sense that both stories are narrated from the first-person point of view, yet the experience of narrating is entirely different for each of the speakers. The male narrator of "Su demonio privado" reveals himself to be incapable of penetrating what he perceives to be the essential "otherness" of the female; his inability to see her clearly, to capture her image visually or verbally, or to make sense of his relationship with her results in a narrative that is fragmented, incoherent, and full of puzzling gaps. It is through these gaps, of course, that the fantastic emerges, but whether it is a consequence of supernatural forces, a manifestation of madness, or a misreading/mistelling of information presented in the text is a question left open to the reader's imagination, since the narrator's confusion about the story he has set out to tell does not permit us to grasp it in any concrete way. "El goce y la penitencia," on

the other hand, is a relatively straightforward narrative; it is told in the first person by the story's female protagonist, who experiences the fantastic (and relates it to the reader) with ease. Tension is created in the text not by her own doubt and uncertainty about the nature of what she relates, but by her refusal to look for explanations or to offer logical conjectures to us as readers. The supernatural poses no threat to her, as it does to the narrator of "Su demonio privado," for it is linked, in her mind, to positive elements (sexual gratification, spiritual communion, motherhood, an escape from a tedious marriage) rather than to negative forces (sexual jealousy, fear, aggression, violence, death) as is the case with Orphee's tortured male speaker. Perhaps for this reason, Ocampo's protagonist sees no need to understand the fantastic or to explain it, but is content, instead, merely to acknowledge its presence in her life. We, as readers, may choose to believe her story or not; we may look for explanations and arrive at our own "logical" conclusion that could negate the fantastic in the tale, but the narrator does not lead us to these actions. The model she provides for us is one of quiet acceptance, flexibility, and openness to things that have no rational basis but which, nevertheless, touch our hearts and minds. By suggesting that there is more than one way to view "reality," and by granting power (albeit temporary) to a marginalized discourse, Ocampo calls attention to the ways in which we, as readers, have been conditioned to respond to male-dominated discursive practices as if they were "normal" and "natural" rather than see them as the ideological constructs they are. "Su demonio privado" carries a similar message, but conveys it in a different way; in Orphee's tale, it is through the breakdown of language and the fragmentation of the speaking subject that the authority of the male voice is decentered. It is the male narrator's inability to find an absolute truth and voice it, his inflexibility when confronted with anything that lies outside rational understanding, and his stubborn adherence to a discursive system that is inadequate for his needs as narrator that ultimately lead him to madness. His refusal to bend when confronted with the impossible demands of "normalcy" points to the rigidity of the system and to its imperfections, thereby undermining the notion that any discursive system can encompass all facets of human experience and speak for all people.

The title of "Su demonio privado" gives a clue as to the narrative strategy that will be used throughout the story, for it is intriguing and encourages us to read on, in hopes that its meaning will become clear, yet even as we read it, we realize that words are beings used and combined in a purposely ambiguous way that may represent an obstacle to us as readers. The possessive pronoun "su" could refer to any number of people, and the odd mixture of the adjective "privado" with the noun "demonio" suggests that we are not dealing with ordinary devils or demons but, perhaps, with something symbolic or metaphorical that plagues some individual in the story that we are about to read. It is not immediately clear, as we turn to the text, who the narrator is, from what perspective the story is going to be told, through whose eyes it will be focalized,

or who the main characters of the story will be. The first paragraph would lead us to believe that we have a third-person omniscient narrator, and that to some degree focalization will be through the eyes of the master painter, but the narrator's unexpected confession that he does not know what the painter is thinking, but can only conjecture about it, effectively undoes our initial impression of the narrative voice that is being used in the story, and presents us with an alternative theory that the narrator may be one of the characters in the story who is witnessing the events he describes. This impression is confirmed immediately when the "yo" reveals itself in the second paragraph, but we still do not have a clear notion of who the narrator is, or what his relationship is to the characters he describes. He appears to be directing himself to a listener or a reader outside the text, but he does little to clarify the story he has set out to tell. Characters are introduced only obliquely and without any indication of their role in the development of the narrative; fragments of their conversation are wedged in between the narrator's commentary about portrait painting, his observations about the scene he is witnessing, and strange non sequiturs that reveal his thoughts about life and art. Although his words are ordinary enough, they are combined in unexpected ways that produce ambiguous, jumbled meaning. For example, he explains that he is not able to paint the young female model who has appeared in the master's studio because she too closely resembles the painting of San Giovanni Battista by Leonardo DaVinci, "aunque esta vez fuera mujer y tuviera cabellos lisos en lugar de abultados" (61). What this young woman has in common with a male saint is never addressed in any direct way; instead, the narrator closes the subject to further speculation by emphatically stating, "Habilidad y reincidencia podrán dar combinaciones premiadas, pero el premio a la recaída en la misma sonrisa se viene prolongando demasiado" (61). While these kinds of enigmatic statements do little to advance the plot or develop characterization, they effectively show us that we are dealing with a story which foregrounds its own enunciation practice; the difficulty we have in grasping the meaning of the narrator's words, in identifying the object of his gaze, or in piecing together the narrative fragments which he appears to offer at random suggests that at least one valid reading of the story's title would permit us to see "su demonio privado" as the narrator's painful struggle to tell his story in a way that makes sense both to himself and to us, as readers. Rather than smooth over the troublesome process of molding language into meaning, Orphee's narrator calls our attention to the gaps that exist between what is perceived and what is said, between what is thought and what is put into words, between what we are told and what we understand those words to mean. By telling a story whose meaning seems to lie continually just beyond our grasp, the narrator of "Su demonio privado" makes us aware of how dependent we are on the voice and the vision that guides us through any text, and how strongly we rely on that voice and vision to help us make sense of what we read.

"El goce y la penitencia" tells a story that is very similar to the one

contained in "Su demonio privado," but it is told from a female point of view and in the words of the story's female protagonist. Here, a young woman visits a painter's studio to have a portrait made of her young son. Over time, the woman and the painter become attracted to one another, first as friends and then as lovers; they take advantage of the portrait sessions to consummate their relationship while the woman's young son is locked away in the attic, happily playing games of his own device. The painter, however, like the narrator of "Su demonio privado," does not seem to be able to capture his subject's image on canvas; he finally produces a painting of a child, but it is a child who in no way resembles the woman's son. As it turns out, this painting, like the photos in "Su demonio privado," reflects something that has not happened yet; it is a portrait of the child the woman is going to have in the future, and shows what he will look like when he is five years old. Not surprisingly, the father of the new child is the painter of the strange portrait; as he was committing the child's image to canvas, it seems, he was simultaneously impregnating the woman with his son-to-be. These "facts" are related by the female in the most open and direct way possible; at no point does she hesitate over the nature of the events she describes, nor does she stop to wonder at the apparent impossibility of what she tells us. She expresses a certain amount of amusement at the joke that has been played on her rather boring husband, and delight in the new child's resemblance to the portrait that was painted of him, but she does not seem to be concerned with the supernatural implications of her tale or feel it necessary to explain to us how the impossible took place. She treats it, instead, as if it were all a coincidence, one that is entertaining and pleasing, but not necessarily important enough to merit speculation or comment. She dismisses it by simply stating, "Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí" (215).

Neither explanation is possible in rational terms, yet both are acceptable to her. She does not insist on establishing hierarchies of truth in her story; for her, there are multiple truths, multiple ways of looking at things, and multiple ways of understanding. Her willingness to admit that there are certain things that she "will never know" opens a space in the text for that which lies outside of language, for that which cannot be spoken, seen, or understood, but which nevertheless forms a part of her life experience. Unlike the male narrator of "Su demonio privado," she does not allow herself to be bogged down by the desire to understand or to possess knowledge about things that are, in essence, unknowable. She tells us what she can, skips over what she cannot tell us, and openly admits the shortcomings of language when it fails her: "A veces quisiera reproducir esos diálogos que eran el fruto de mi aburrimiento; no puedo" (212). While the narrator of "Su demonio..." must undergo a rather lengthy and torturous process of mental gymnastics to arrive, finally, at the conclusion that he is dealing with the fantastic, the narrator of "El goce..." appears to accept this possibility at once, without hesitation or doubt. Both narrators ultimately

embrace the fantastic as a "reality," but once the narrator of "Su demonio..." becomes convinced that he is the victim of fantastic forces, he attempts to dominate those forces by giving them a name (el Desconocido), by humanizing them (el Desconocido = a rival for the wife's desire), and by creating a parallel system of topsy-turvy reason which will allow the fantastic to function as a substitute for and a mirror image of the "real" world of the narrator. The rules of el Desconocido's world may be different, but the narrator still understands the game: if only he can penetrate his rival's thoughts and second guess his motivations, then he has a chance of winning the contest. He learns to think like el Desconocido, and to see the world through el Desconocido's eyes, just as a soldier in battle learns to think like his enemy in order to survive. The narrator of "Su demonio..." sees the fantastic as a threat or a challenge which must be dealt with in a decisive, forceful way. In his view, it cannot be allowed to exist in peace, side by side with the "real" world, for patriarchal society has conditioned him to believe that two opposing systems cannot simultaneously occupy the same space: the weaker one must be relegated to a position of less importance, while the dominant one rises to the top. The narrator of "El goce...", on the other hand, appears to be free of such conditioning; in her story, the fantastic does not stand in for the "real" world but, instead, forms a part of it. She does not approach the fantastic with an antagonistic attitude, nor does she attempt to justify its existence. For her, it simply is.

Ocampo's "El vestido de terciopelo" is a more direct attack on patriarchal order, in the sense that it makes us aware of how our vision, as readers, is controlled by the coercive gaze of a narrator, and suggests that the act of seeing, like the act of telling, is never entirely free of bias. Here, the first-person narrator acts as a witness to events portrayed in the text rather than as the story's protagonist. It is through her eyes that the speaking "I" of the tale is focalized and, by stubbornly directing our gaze toward elements in the narrative that do not, to us, seem central to the telling of the tale, she frustrates our desire to see, to know, to understand what lies at the heart of the story. Like the narrator of "El goce y la penitencia," the narrator of "El vestido de terciopelo" is at ease with the art of narration. To her, the story she tells makes perfect sense; it is complete and coherent, and carries the message she has set out to convey. The problem for us, as readers, is that she does not tell us the story we expect to hear — How did the fantastic come about? What possible explanation can there be for the supernatural phenomenon she describes? And, perhaps more importantly, why does she not respond to the supernatural with fear, hesitation, or uncertainty? Her actions, as narrator, go against the grain of what we normally find in fantastic fiction, and it is through this inconsistency that the story achieves its full effect. It reminds us that the fantastic exists only when someone **perceives** that it exists; through the use of a narrator whose vision does not necessarily match our own, "El vestido de terciopelo" leads us to question how our perceptions are shaped, reinforced, or subverted by the "I" who controls our

gaze as the story unfolds before us.

The narrative voice used in "El vestido de terciopelo" is that of an eight year old girl, one which normally lacks authority in mainstream adult fiction. In Ocampo's story, however, it is somewhat more difficult to dismiss her child speaker, for it is apparent that the girl has already joined the ranks of the working class in Buenos Aires, and has seen enough of life to erase some of her childish innocence. She is the assistant to a seamstress named Casilda, whom she accompanies to the home of wealthy clients. Contact with the rich has made her aware of her own poverty; with a jaundiced eye for one so young, she notes the luxurious surroundings in which her clients live, and compares it to her own neighborhood where the streets are marred by "perros rabiosos y quema de basuras" (144). Despite the narrator's youth, she is keenly aware of irony, especially when it involves class differences, and the constant aside of "¡Qué risa!", which she addresses to us throughout the story, invites us to look through her eyes at "la señora" and her wealth, and to see how they appear to an eight-year old girl who is excluded from that kind of life. For example, when the señora asks her, "Cuándo seas grande... te gustará llevar un vestido de terciopelo, ¿no es cierto?," the narrator replies "Sí," but she thinks, "sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos enguantadas. ¡Qué risa!" (146). Apparently, it does not occur to the señora that a poor child will never be able to afford to wear the kind of clothes she makes for her clients. For the child, on the other hand, the weight of that reality is suffocating, as is the need to respond blandly to the señora, keep silent, and let her true feelings go unvoiced. By contrasting the child's thoughts and observations with the insipid commentary of the señora throughout the story, the child emerges as the one who has a better understanding of real life.

What is most disturbing about "El vestido de terciopelo" is the narrator's refusal to show us, or tell us, "what happened" in the story. What she gives us is a story about dressmaking, with the supernatural entering only in the most indirect and coincidental way. It seems strange to those of us who are used to reading fantastic tales that a narrator would not take advantage of the mysterious elements in the story to build tension and create doubt or hesitation in us. The narrator of "El vestido..." like the narrator of "El goce y la penitencia," does not appear to distinguish between the ordinary and the extraordinary; she mentions things that strike us as impossible in the same breath as she describes the most common daily occurrence. While we yearn to know more about this strange dress that may have the ability to kill people, she tells us about the way Casilda pins up the hem of the skirt or smoothes out a wrinkle under the arm. Her final dismissal of the woman's death with "¡Qué risa!" strikes us as inadequate; nevertheless, she apparently has no more to say on the subject, for she ends her story with these words. Like the narrator of "El goce y la penitencia," she leaves us to make of the story what we will. It does not appear to concern her that we may find her version of events lacking in detail, or insufficient in terms of

rational explanation. She has shown us, and told us, what she considers to be important and, she implies, if we are not satisfied with her story, it is our problem, rather than hers.

Underlying the lighthearted tone of Ocampo's stories, there is a serious message about power, and about the role it plays in the creation of a work of fiction. Whether we realize it or not, our vision and our perceptions are being guided (and shaped) by a narrator. At times, the narrator hides behind an assumed objectivity and appears to be neutral; but, as these stories show us, what a narrator chooses to see, to voice, and to communicate to us is never the result of a "natural" practice. What a narrator defines as "possible," "normal," or "real" influences the way s/he tells the tale. If the concepts expressed and described mirror the thinking of mainstream society, and if they are conveyed in a way that does not call undue attention to the enunciation process, the end result of the narrative will generally be considered "realistic" or "true." If, on the other hand, they describe an alternative vision of the world, and reflect a different way of perceiving or speaking, if they are communicated in a way that reveals the shortcomings of language or a breakdown in the narrative process, we tend to react to these works as "unrealistic," or "untrue." What we seldom stop to consider, however, is that our perceptions in fiction are not entirely our own; they have been shaped for us, to a large extent, by the culture in which we live, in which rational, patriarchal discourse is upheld as the "normal" or "natural" one, and marginal discursive systems are silenced, ignored, or treated with skepticism. A narrator may speak from within the mainstream, or from the margins, and while we may respond differently depending on the position from which the story is told, we must remember, as we read, that no fiction can be "truer" than another, since both are literary creations and, in this sense, both are equally "unreal."

In Garro's "El duende," "La semana de colores," and "El robo de Tiztla", we are led to believe that we are dealing with a traditional narrative voice that will, ultimately, untangle the supernatural elements in the story and restore logic and reason to a world that has been turned upside down. In contrast to the characters in these stories who, as young girls, appear to be gullible and naive, the omniscient narrator strikes us as mature and worldly. We are led to believe that this narrator, unlike the characters, can distinguish "reality" from "fantasy." The girls may believe in fairies, ghosts, people who speak with the tongue of an animal, and other extraordinary beings but, the narrator suggests, we are not to take them seriously. We who have left our childhood behind can see (like the narrator) that the children are misreading information and arriving at the wrong conclusions; we laugh, along with the narrator, at their childish assertions and beliefs. An air of complicity is thus created in the tale between the narrator and an adult reader, which encourages us to distance ourselves from the characters and view them as incapable of perceiving or understanding "truth." It is as if we were sharing a joke with the one telling the story at the expense of those about

whom the story is being told. We are made to feel superior to the child characters, simply on the basis of our maturity and their lack of it. The narrator speaks with authority, with a voice that inspires trust and confidence. Naturally, we expect it to provide the answers to questions it raises in the text, and that these answers will uphold our traditionally-held beliefs about what is "possible" and "real."

There is, however, a degree of duplicity at work in each of these tales for, all the while the narrator is establishing complicity with us and encouraging us to feel superior to the characters, we are being slowly drawn into their world. The narrator's omniscience allows for the penetration of the children's thoughts and feelings. But this penetration, in effect, causes the focalization to shift, gradually and subtly, so that we are not immediately aware that a change in perspective has taken place. It is only when the story ends that we realize we are no longer looking at the events described in the text through the eyes of an adult narrator, but through the eyes of a narrator who sees the world as a child does. Contrary to our expectations, it is not the mainstream view of reality put forth by patriarchal society that triumphs but, rather, the worldview of the marginalized and disempowered. By supporting the children's point of view rather than our own, and by asserting that the children's perception of events is the correct one, the narrator forces us to re-evaluate the qualities we had attributed initially to the voice guiding us through the tale. It seems possible, after all, to question the reliability of a third person narrator, for the narrators we confront in Garro's stories are not beyond doubt or credulity. We doubt what we are told because it does not conform to our pre-established notions about the nature of the universe we inhabit, and because an empowered discourse has been appropriated by those who normally lack power. In other words, the tale is told in a way which seems "inappropriate" to us and it is, therefore, troublesome, regardless of how we choose to deal with it. If we dismiss this narrator as one who is unreliable, then we can no longer assume that third person narrators always "posit beyond doubt or credulity the characters and situations they create" (Martin, 142). This posture threatens to deconstruct the authority of the omniscient narrator in general, or the foundation on which a large body of our literature rests. If, on the other hand, we respect the narrator's authority and accept without question the truth of the story we are told, we will have to embrace a worldview which, we have been conditioned to believe, is not a valid one in our culture. This stance threatens to decenter patriarchal authority in another way, for it opens the doors to marginalized discourses and grants power to those whom the system has sought to exclude.

On the surface, Garro's stories about children and their special vision of the world offer us a nostalgic, often humorous look at childhood and provide us with some insight into the workings of a child's mind. Beneath the surface, however, they transcend their subject matter and become complex, intricately woven studies of the conflicting ways in which human beings perceive reality.

Garro attempts to redeem and give substance to a vision of the world which stands in opposition to that of mainstream society in order to subvert the notion that there is only one correct way to view reality. In order to realize this goal, a certain degree of duplicity must be used, since we would most likely resist the attempt if it were carried out in a more straightforward way. Instead, we are misled time and time again in Garro's stories and, ultimately, we are left to find our own answers to the questions raised in the text. But, by putting us in a position in which we ask questions about the experience of reading and examine the processes through which we grant authority or deny it to narrators, Garro has taken a step toward turning mainstream, patriarchal discursive practices inside out and creating a reverse discourse which speaks for those who are normally denied a voice.

Ocampo accomplishes a similar feat in her story, "El cuaderno," and uses a similar strategy to call our attention to phallogocentric reading practices, but by casting an adult female in the role played by Garro's child characters, she dramatizes the way in which an omniscient narrative voice can marginalize women and make us turn a blind eye to the ways in which a woman's conception of reality might differ from a man's. Here, as in Garro's tales, tension is created through the juxtaposition of opposing ideas about what is real and possible. The protagonist, a simple, working-class pregnant woman named Ermelina, believes that she can determine the way her baby will look if she stares long enough at a given image. She borrows a notebook from her neighbor's child which contains a picture of a blue-eyed, blond cherub, commits the picture to memory and, then, takes a bus to the hospital, where she promptly gives birth to the child. We are left behind in the apartment to chuckle at the note she leaves her husband, which reads:

El niño está por nacer, me voy a Maternidad, la sopa está lista, no hay más que calentarla para la hora de la comida, la figura que está en la hoja abierta de este cuaderno es igual a nuestro hijo, en cuanto la mires llévale a la señora Lucía que me lo ha prestado (74-75).

Up to this point in the narrative, the pregnant woman has been presented as a childlike, irrational being, and nothing has prepared us to think that the narrator might actually share her point of view. As in Garro's stories, the narrator has maintained a careful distance from the characters and, without clearly stating an opinion, has suggested that the women's ideas have no basis in reality. We imagine her husband's reaction to the note she has left, and we laugh, believing that is impossible for a woman to shape the physical image of her child by looking at a picture. But, the story ends with the narrator confirming that this is, indeed, what happened:

Entre envoltorios de llantos y pañales, Ermelina reconoció la cara rosada pegada contra las lilas del cuaderno. La cara era quizá demasiado colorada, pero ella pensó que tenía el mismo color chillón que tienen los juguetes nuevos, para que no se decoloren de mano en mano (76).

As was the case with Garro's stories, focalization in "El cuaderno" has gradually shifted from the eyes of an outside observer to those of Ermelina, thus making us see "reality" from her perspective and denying us access to any point of view that would contradict her impressions. It has been accomplished by duplicitous means, however, for if the narrator had begun the tale by establishing an obvious solidarity with the marginalized characters, our willingness to trust in the reliability of that narrator would have, no doubt, been diminished. With very little effort, the narrator manages to convince us in the early paragraphs of the text that Ermelina (and the other females in the story) are not to be taken seriously, because the foundation on which their "knowledge" rests is faulty. We, in turn, are quick to dismiss the women's ideas as "female nonsense" simply because their thinking is not based on masculine reason and logic. To reverse this tendency, or to make a space in the text in which Ermelina's perspective can be presented with any degree of authority, can only be done through subversive means. We must first be shown what we want to see, so that we can identify the narrator as one who is reliable and trustworthy. Once we believe that the narrator is going to tell us the truth, we no longer ask questions about the basis of the authority on which the narrative rests. We can, in this way, be led almost anywhere s/he wants to lead us. Only when our expectations are thwarted do we stop to examine how we have been taken in the wrong direction. We look more carefully at the narrator's words and try to see where s/he first began to trick us. If we continue to unravel the story all the way back to its beginning, we will ultimately end up with the question of why we were reluctant to see through Ermelina's eyes from the start. If her version of reality is the one which ultimately triumphs in the tale, why did we automatically suppose that a different vision of reality was more legitimate than hers? This question, and others like it, make us aware of why women must often struggle to be heard, and why so much literature written by women deals, in one way or another, with the need to deconstruct, decenter or subvert the narrative process, itself.

Jackson believes that fantastic fiction written by women has historically "constituted as much of a treat, in its own implicit way, to masculine culture as any explicit militancy against patriarchy's silencing and disempowering of women that these authors may have enacted on a social level. They are intimating a world, a consciousness, a reality, **larger** than the one that man has controlled" (xviii). She also notes that they are "attempting to find a language, a different literature, other than the one forged by men, to articulate senses and experiences which are frequently **beyond** words, beyond social definitions

altogether" (xviii). These observations, while true, cannot be limited exclusively to works written by women; obviously, the fantastic is cultivated by both male and female writers and, regardless of the gender of the author, it is a subversive type of literature that calls attention to the indeterminacy of man's relationship to a universe which he has so systematically attempted to order and bring under control. Whether the fantastic is more threatening when it issues from the pen of a woman is a question open to debate and merits further study. What is clear, however, is that women feel a strong attraction to the fantastic as a mode of expression precisely because it allows them to voice concerns about the way mainstream, patriarchal culture has traditionally limited their access to discursive power.

According to Kathleen B. Jones, "the dominant discourse on authority silences those forms of expression linked metaphorically and symbolically to 'female' speech," since "this discourse is constructed on the basis of a conceptual myopia that normalizes authority as a disciplinary, commanding gaze. Such a discourse secures authority by opposing it to emotive connectedness or compassion. Authority orders existence through rules. Actions and actors are defined by these rules" (120-121). It is perhaps not coincidental, then, that women writers turn to the fantastic in literature as a means of breaking those rules which not only define the basis of authority in our culture but also limit concepts such as "possible," "real," and "true" to that which has traditionally been visualized by men. Jones believes that "Female" hesitancy and other-oriented language patterns, considered as the marks of uncertainty or confusion, are derogated" in our patriarchal society (122), yet it is worth noting that the fantastic as a literary form validates language which gives rise to uncertainty, confusion, and hesitation as the very element which brings the genre into being. As feminists have shown us, "reason has been constructed as a masculine domain that is divorced from and deemed superior to the senses, emotion, and imagination" (Diamond and Quinby, xvi). The fantastic deconstructs this domain and interrogates the limits which have been imposed, not only on the way we think, but on the way we see, the way we use language, and the way we respond to literary texts. Clearly, the bonds between the fantastic, the questioning of patriarchal authority and the process by which it is granted to a speaker, the resistance to imposed order, rules, and limits, as well as the use of language to undermine the illusion that this imposed order is "natural" and "normal," are visible in the works we have examined here. This is not to suggest that women writers of the fantastic literally believe in the fantastic events they describe in their stories, nor should we assume that women, in general, accept the supernatural with the same ease as some of the characters in the narratives we have studied here. There is, in this kind of fiction, a notable desire to challenge the normalizing powers of patriarchal, mainstream literature, but to replace one system with another is merely to reinforce and promote the hierarchical thinking of the discursive system they wish to subvert. As Jackson has observed, the

fantastic is a "fiction dealing with an **extension** of the idea of what is possible or 'true'" (xvi) [emphasis mine]. Women writers who attempt to extend the definitions to include experiences that have traditionally been ignored or overlooked by rational discursive systems do not promote one way of looking at the world over another; instead, like some of the characters and narrators presented here, they explore the possibility that there may be multiple realities, multiple truths, and multiple interpretations of a single event, depending on the position from which one is looking and speaking

WORKS CITED

- Berger, John. *Ways of Seeing*. Harmondsworth, England. Penguin, 1972.
- Diamond, Irene and Lee Quinby, "Introduction." In *Feminism & Foucault. Reflections of Resistance*. Ed. Irene Diamond and Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press, 1988. ix-xx.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.
- Garro, Elena. "El duende," "La semana de colores," and "El robo de Tiztla," from *La semana de colores*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964: 145-157; 77-96; 123-141.
- Jackson, Rosemary. "Introduction." *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*. Ed. Jessica Amanda Salmonson. The Feminist Press at the City University of New York, 1989. xv-xxxv.
- Jones, Kathleen B. "On Authority: Or, Why Women Are Not Entitled to Speak." In *Feminism & Foucault. Reflections of Resistance*. Ed. Irene Diamond and Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press, 1988. pp. 119-133.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.
- Ocampo, "El cuaderno," "El goce y la penitencia," and "El vestido de terciopelo," in *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. 71-76; 211-216; 143-148.
- Orphee, Elvira, "Su demonio privado," in *Su demonio preferido*. Buenos Aires; Emecé, 1973. 61-87.
- Ruthven, K. K. *Feminist Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press, 1975.

FEMINIZATION AS AN EXPERIENCE OF LIMITS: SHIFTING GENDER ROLES IN THE FANTASTIC NARRATIVE OF SILVINA OCAMPO AND CRISTINA PERI ROSSI

Maria B. Clark
Carson-Newman College, Tennessee

In her study entitled, "Coming out of the Labyrinth: Women Writers in Contemporary Latin America," Susan Bassnett illustrates a turning point in women's literary production and its reception with the metaphor of Ariadne's thread: "The new Ariadnes use the thread themselves, go into the labyrinth, prepared to kill if necessary and come out independent" (266). It is characteristic of myth to rewrite itself endlessly, and upon retracing the steps of the mythological Ariadne, J. Hillis Miller finds her conflated with Arachne, the devouring spider in the mid-web (66-67). Feminist theorists and philosophers have spun the yarn further, associating the weaving/writing of the labyrinthine text with a female creativity that spins a circular, impenetrable web in which the thread, rather than a means, becomes its own end, the specificity of an "*écriture féminine*" which creates a space for feminine "*jouissance*" outside or in the interstices of phallogentric discourse.¹ Myth can provide powerful images both for the articulation and the suppression of feminist concerns, but it seems appropriate to raise the question to what degree the emphasis on feminine difference and a specificity of feminine writing does not also replicate myths of binary oppositions and hierarchical terminologies.² Returning to the mythological Ariadne who inhabits one of the two narratives examined here, and whose figurative thread functions as a principal of femininity in the other, it is safe to say that she arms the writer with a strategic narrative thread to trace her way out of the network of patriarchal power. In "Los juegos," Cristina Peri Rossi contests and subverts the by now stereotyped metaphor of the phallic pen writing in the space of an absent feminine subject or over the fetishized female

body, while Silvina Ocampo's story "Hombres Animales Enredaderas" plays on the same theme by adding a surprising twist to the strategic but problematic notion of a feminine writing of the body.

The controlling strategy for what could be called the feminist enterprise of the two texts is the use of a gender-coded discourse and its subversion, either through a fantastic gender reversal or metamorphosis, or as the consequence of an experience of limits in which gender difference takes on the full meaning of what it amounts to in patriarchy, namely the fantastic absence of the woman, and a masculine subject in crisis.³ As an additional narrative strategy, the use of the first-person male narrator effects in both stories, so to speak, a subversion of the system from within. The masculine point of view is the norm in the traditional fantastic narrative where it serves to deconstruct the habitual reader position of identification with the worldview of realism which, as Rosemary Jackson brings to attention, also happens to be defined by a "materialistic, masculine, patriarchal culture" (*What Did Miss Darrington See?*, xvii). The utilization of the male narrator by the female writer may imply an accommodation to the average reader as Peri Rossi suggests: "Cuando uno va a escribir un cuento y el tema del mismo son los problemas metafísicos, psicológicos o políticos de un personaje, inconscientemente elige un protagonista masculino, sabe que el lector está preparado para eso..." (*Deredita*, 137); however, more importantly, the use of the masculine point of view in Peri Rossi's work often performs a meta-critical function by foregrounding a host of interrelated problems dealing with woman's access to language and literary discourse. This becomes especially apparent when the male-centered text superficially seems to imply an adjustment to male dominated discourse, such as the traditional fantastic narrative but, on another level, denaturalizes and exposes the implied reader position as one constructed by ideological processes.

The following analysis of the two stories relies on the concept of gender difference as an effect of discursive practices which may be reproduced or undermined in literary production. In the literary texts under discussion, gender difference is deconstructed through strategies characteristic of the fantastic narrative. They interrogate gender difference through a structure of hesitation, that is, the interplay between a discourse of reason and presence, and the enunciation of an unresolved enigma or absence in the first-person narrative. In the analysis of the relationship between the language of the fantastic and the issue of gender, the figure of the thread serves as a point of departure for the study of narrative line which, as Miller points out, even in realistic fiction "subverts itself by becoming 'complex' — knotted, repetitive, doubled, broken, phantasmal" (69). In its metonymical association with the labyrinth, lure, and net, the figurative thread implies a strategic use in the creation of the fantastic effect and its function as a principal agent in the subversion of a masculine or gender coded discourse. The subversion is therefore one of structure, the destabilization of the binary set of masculine/feminine identification, and the

rewriting of the active and passive positions associated with gender identity. In "Hombres Animales Enredaderas" this process culminates in the seeming take-over of the masculine consciousness by a feminine agency. As its title suggests, Ocampo's story explores thematically the thin line separating human, animal, and plant life, and, as is characteristic for the fantastic, follows this theme to its limits with the liquidation of such difference. According to Todorov, themes dealing with mind/matter, subject/object polarities can be grouped together as pertaining to the "perception-consciousness system," a term he borrows from Freud to indicate the relation between these fantastic themes and certain psychological states linked to the decomposition of consciousness (120). While Ocampo's story addresses the subject of decomposition with the classic fantastic theme of metamorphosis, it is foremost concerned with the interrelatedness of language and identity, and the material aspect of language which allows the obliteration of the very mind/matter dialectic. As a result, hierarchical dualities such as culture and nature, gender and sex, are also deconstructed and shown to belong to those "strategies of domination" which support the naturalization of this ideological distinction (Butler, 37). Ironically, the male narrator seems to become the victim of his disregard for distinguishing between women, animals, and plants, a confusion dictated by language but no less dramatic in its effect which successfully liquidates gender per se as a denominator of difference. Throughout the story, the culture/nature duality functions as a framework for a male-coded discourse in which, as it is characteristic for discourses based on binary oppositions, nature figures as feminine, while culture associates with mind, reason, and the masculine.⁴ Simultaneously, the first person narrative which, in a continuous soliloquy, records the sense perceptions and rationalizations, memories and hopes of a completely isolated self, indicates the fragility of a subjectivity based on a linguistic sign system and its culturally constructed categories of difference. Thus, the narrative, in what turns out to be the description of the dramatic moments of a plane crash, begins with the "fall" into un-differentiation which compares with the pre-mirror stage existence of the newly born:

Al caer perdí sin duda el conocimiento. Sólo recuerdo dos ojos que me miraban y el último vaivén del avión, como si una enorme nodriza me acunara en sus brazos. Así agrada a un niño que lo acunen. Después un ruido ensordecedor y luego un golpe seco me devolvieron a la realidad: el encuentro duro de la tierra. (7)

The consequent "birth" into consciousness is accompanied by the realization of a two-fold loss: the narrator notes the absence of his fellow-passengers, the crashed plane, or any remnants of it, and, what will become an obsessively recurring theme of self-inquiry, the absence of the eyes that had been looking at him at the moment of losing consciousness. While patches of flashback memories allow him to conjecture the fate of the plane, "Después nada me

comunicaba con esa tierra, salvo la sensación de una hoguera que se apaga y deja la ceniza gris parecida al silencio" (7), the eyes turn into the signifiers of a lost object of separation as the narrative becomes coded as enigmatic with the quasi formulaic repetition of interrogations that disrupt a discourse aiming at coherence. Calculations about the amount of provisions and other possible food resources are interrupted with the disquieting memory traces of an absence: "Pero aquellos ojos, ¿dónde estarán?" "Pero aquellos ojos que me miraban, ¿qué beberán?" ¿De qué color eran aquellos ojos? Del color de las bolitas de vidrio que yo elegía cuando era chico en la juguetería" (8, 9).

In their function of introducing otherness into a self-directed monologue, the eyes, although registered as an absence, achieve a certain tangibility and take on the characteristics of the gaze which structures the narrative account into a dialectic of looking and being looked at. In Lacanian terminology, the gaze, like the voice, functions as a building block of the self, and, though introjected prior to the mirror stage, it is as a consequence of this event, that the gaze becomes attached as a part-object to the image of particular persons (Ragland-Sullivan, 44). Further, as Ellie Ragland-Sullivan explains:

In the mirror stage the gaze is the dialectical bridge to self-recognition; perceptually speaking, the prespecular objects of Desire become permanently enmeshed in a network of inner vision.... Because of its Ur-character, the specular gaze is separable from its unifying role in the moi [self] composite and, as such, reappears as a fragment in hallucinations, dreams, or memories. (94-95)

In the tropical jungle environment which encloses the narrator and single survivor, leaving him the only human to relate to, the gaze, as externalized symbol of a lost object, becomes the catalyst for the unraveling of the cultural construct of identity. The process, however, is a slow and barely noticeable one, since the narrator's attention is focused on his survival needs and the formulation of ground rules for the ordering of unknown surroundings:

De noche hay luciérnagos y grillos ensordecedores. Un perfume suave y penetrante me seduce, ¿de dónde proviene? Aún no lo sé. Creo que me hace bien. Se desprende de flores o de árboles o de hierbas o de raíces o de todo a la vez (¿no será de un fantasma?);.... Husmeando como un perro ¿me volveré perro? estrujo las hojas, las hierbas, las flores silvestres que encuentro.... Finalmente he descubierto lo que perfuma el aire con tanta vehemencia: es una enredadera, tal vez de flores insignificantes.... Mientras la miro me parece que crece. (10)

The problematization of sense perception is a predilict theme of fantastic stories dealing with the self and its subversion. The jungle seems to hold fantastic potential for the narrator who, nonetheless, has to rely on this alien environment for a minimum of orientation and reality testing. Once his watch has stopped,

the fantastic growth of the climbing vines indicates for him the time intervals of a sleep pattern which has become disconcertingly unbalanced:

¿Duermo más de lo que es habitual para un ser humano, o creo que duermo más?
 ¿Es el perfume que me da sueño?.... El progreso que hace la enredadera sobre
 el árbol fue durante unos días mi reloj. Como una tejedora iba tejiendo sus
 puntos alrededor de cada rama. Al despertar, por los nudos que había hecho yo
 podía calcular el tiempo de mi sueño, pero ahora, últimamente, se apresura.
 ¿Soy yo o el tiempo? (13)

A need for differentiation, for establishing firm boundaries between self and an encroaching landscape, dominates his waking hours, "Cuando me despierto, saco fotografías de los árboles, de mi mano, de mi pie, del follaje, pues ¿qué otras fotografías podría sacar?" (10), while sleep invariably brings nightmares of entrapment: "Ya van varias noches que sueño lo mismo: la madre selva me confunde con un árbol y comienza a tejer alrededor de mis piernas una red que me aprisiona" (12). The possible violation of the limits separating selfhood from otherness provokes the use of his voice and name to mark his presence: "En algunos momentos pronuncio mi nombre varias veces, dando a mi voz tonalidades diferentes. ¿Tendré miedo de olvidarlo?" (11). The voice however takes on a life of its own in an echo which, rather than confirming the narrator's status as a speaking subject, projects a dreaded alterity: "Nada me da tanto miedo" (11). The narrator's fear is not unfounded since survival seems to have become linked to the strict separation between a subjective and objective experience of reality, two realms whose boundaries collapse on the level of language once the authority of the speaking subject has been foregrounded as illusory: "Dentro de mi oreja un millón de voces discuten, se enemistan, se dedican a destruirme" (14). Language, however, remains the only recourse to maintain an illusive subjectivity, while, at the same time, admitting the surfacing of an unconscious discourse primarily concerned with the self's relation to the primordial other of the mirror stage as it appears in a dream recounted by the narrator:

Soñé que decía: Dónde estarán aquellos ojos que tanto me miraban? ¿Qué beberán? Hay personas que son manos, otras bocas, otras cabellera, otras pecho donde uno se recuesta, otras cuello, otras ojos, nada más que ojos. Como ella. Trataba de explicárselo cuando íbamos en el avión, pero ella no entendía. Entendía sólo con los ojos y preguntaba: "¿Cómo? ¿Cómo dice?" (13)

Although the narrator never clarifies the identity of this mysterious, inaccessible female companion, her characterization as only eyes, associates her with other part-objects of desire which structure intersubjective relations as well as the subject's relation to its own unconscious. Part-objects, such as the gaze and the voice, according to Ragland-Sullivan, can reappear "as disembodied

fragments" and become "silent witnesses to a solipsistic discourse" (44).

As mentioned earlier, the internalization of the gaze as the founding moment of the split subject guarantees an identity grounded on specularity which marks all intersubjective relations with the search for a lost object. Discourse as a form of intersubjectivity thus also carries the signs of this search for reciprocity and, in the narrator's self-directed discourse, expresses a demand for confirmation from the enigmatic eyes as positive bearers of the gaze: "Dios mío, que me sea dado no olvidarme de aquellos ojos. Que el iris viva en mi corazón como si mi corazón fuese de tierra y el iris una planta" (14). While figurative language establishes a symbiotic relation between heart and earth, eye and plant, this linguistic play of wishful thinking opens up a literal dimension of language where plants can cross their natural boundaries and, as in the case of the climbing vine, return the gaze: "Nunca observé una enredadera tan de cerca.... Es como un forro, como una cascada, como una serpiente. Sediente de agua, busca mis ojos, se aproxima" (12). Far from cherishing this surprising digression of biological boundaries, the narrator dreads the plant's animation and, to a degree, the humanization which puts his own identity in question. Thus, increasingly stronger than his own will power, the vine infringes on his corporeal borders each time he falls asleep or lapses into a trancelike state induced by the strong perfume the plant emits:

Me dormí al atardecer, me desperté con una luz de atardecer. ¿Habría dormido cinco minutos? Pero tengo una prueba contundente de que no fue así: la enredadera tuvo tiempo de tejer su tranza alrededor de mi pierna izquierda y de llegar hasta el muslo;.... Esta vez la arranqué con mayor dificultad pero con menos urgencia que la vez anterior, diciéndole animal, como a una de mis amigas que siempre me embroma. (16-17)

Officially raised to the status of a cunning and female friend, the vine has come to impersonate a gender identity implied already in the grammatical gender of her species, one of femininity. It is an identity best suited to designate an ambiguous genus, as well as to neutralize its uncanny effect in the familiar gender opposition where otherness is but a position of contrast in relation to the norm. While it seems a natural outcome of continued isolation to direct one's speech at an externalized otherness which may be projected on any object, the narrator seems to have a propensity for disregarding gender and species distinctions in addressing females. Thus he recollects an incident when, after confusing the difference between "tipa," designating a type of tree, and its use as a derogatory term for a woman, his mother had warned him: "Ya no sabés ni hablar. Tendrías que irte a la selva para hablar con los monos" (16). The recurring memory of this episode as well as the remembrance of his mother trigger identity questions which are ostensibly linked to the gaze and its effect of being seen:

A veces me desvela ese recuerdo pero no puedo evitarlo. Miro en la oscuridad las tipas. Tenían flores amarillas: el vestido de mamá parecía más celeste. ¿Y yo tendré siempre mi cara gris de Buenos Aires? ¿Qué mirarán aquellos ojos? (16).

The recurring motif of the gaze as marker of a proposed enigma in the text also points at the specific structure of the human self which constitutes itself in the seeing/being seen opposition. It is therefore no coincidence that the narrator's preoccupation with the eyes as surveyors of his self-image lessens to the degree with which he succumbs to the progressive engulfment by the climbing vine: "Hay que preocuparse sólo por lo que tiene solución.... Ayer no más, se trepó a mi cuello. Me fastidió un poco. No es que me diera miedo, ni siquiera cuando se me enroscó alrededor de la lengua" (17). At this stage the narrator not only seems engrossed in a dialogue with the vine, he has also begun to imitate her in her astonishing weaving skills, "es un experimento bastante interesante, pero difícil" (17). In addition to this new focus of interests, he evaluates his situation with regard to its narrative value and the effect his story will have on his friends: "No me creerán. Tampoco creerán que no puedo estar ociosa.... Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban; con mayor razón me olvido hasta de beber y de comer" (17). That the story is no longer his but bears the signature of a feminine speaking subject is indicated with the change of adjective endings, a barely noticeable transition, acknowledged with the remark "¡Variable género humano!" (17).

Although the change in grammatical form is accompanied by the blotting out of the former consciousness as controlling agent of a first-person masculine discourse, the alteration in grammatical gender does not eliminate subjectivity but rather shows it to be variable and its identity assumed, illustrating W. R. Irwin's point that "whatever the accompanying effects [of metamorphosis], the basic fact is total alteration in form, which gains its power from the widespread assumption that form is a determinant of identity, even being" (101). The concluding sentence of the story leaves no doubt that the transformation in form is complete; however, it creates uncertainty about the controlling agency in the writing/weaving of the story as a whole: "Envolví la lapicera en mis tallos verdes, como las lapiceras tejidas con seda y lana por los presos" (17). If the masculine activity of writing has been replaced by the feminine project of weaving, who has written the final sentence? Or, if "Envolví la lapicera en mis tallos verdes" indicates, in retrospect, that the vine is really responsible for the whole text, that she has been writing/weaving all along, and that weaving and writing designate the same activity but are superficially associated with differing gender and species identities, why does the final comparison "como las lapiceras tejidas con seda y lana por los presos" reintroduce the idea of entrapment? No doubt, renewed readings of the text will raise more questions without ever unraveling the knot where masculine and feminine positions have

become hopelessly intertwined. Thus, any assumption about a definite textual authority based on gender difference is proven to be guesswork and only anticipatory, mirroring the narrator's situation who at one point, early in the story, realizes that "Hay personas que tardan mucho en saber quiénes son" (10).

While the fantastic narrative as a language of the impossible excels in the subversion of the antithetical structures underlying Western thought such as mind/matter, language/essence, culture/nature polarities, Ocampo's use of the fantastic in "Hombres Animales Enredaderas" appropriates the fantastic for a self-conscious treatment of language as the site where these oppositions are created and, therefore, can be contested. By effacing the difference between grammatical and natural gender, thus foregrounding the fictive aspect of both categories, the fantastic narrative serves the ironic gesture of undermining the concept of a gendered agency as the source of the text, and in extension, addresses the problematic inherent in the concept of feminine writing as the expression of an essential difference. What the text does not undermine and what therefore also marks its enterprise as a feminine appropriation of the fantastic, is the activity of writing/weaving itself as the ground for the construction or subversion of gendered subjectivity. In agreement with Judith Butler's argument that "there need not be a 'doer behind the deed,' but that the 'doer' is variably constructed in and through the deed" (142), Ocampo's narrative, independently of female authorship and unrestrained by its initially masculine speaking subject, effects a form of feminization of language in the sense of a process of decentering the gendered subject as locus of truth and meaning.

In the following discussion of "Los juegos," the concept of femininity functions as a catalyst for the problematization of its own difficult position both in literary and theoretical discourse. The preceding analysis has established a parallel between the feminization of the narrative discourse and the fantastic take-over of a masculine gender identity by a feminine agency which is defined by activity rather than essence. The analysis of "Los juegos" further explores femininity and its relation to narrativity and relies on a concept of the text as "'feminine' symptom" as developed by Jerry Aline Flieger who traces a metonymic chain of textual phenomena in Lacan's writings on the narrative process, namely, the relation between equivalences such as "subjectivity as intersubjectivity; intersubjectivity as narrative/text; text as 'feminine' symptom; femininity as (form of) subjectivity" (942). The understanding of intersubjectivity as gendered results from the linguistic ground of gender difference in Lacanian theory which implies positionality rather than biology, and applied to a theory of narrative, introduces the notion of exchange, of "femininity as a transmissible stigma" in the desiring circuit of the narrative (956). While the stigma of femininity associates with passivity and a position of the negative pole of oppositions, Flieger traces in Lacan's "Seminar on 'The Purloined Letter'"⁵ a rewriting of the active and passive gender positions in a structure where they are not only "exchangeable" but "superimposed," with the consequence that

"the notions of 'active' and 'passive' lose their specificity, as do the corollary notions of 'male' and 'female' gender" (958). Flieger further explores the concept of the feminine as stigma or symptom in Freud's joking paradigm and his analysis of the play situation, two examples in which "to be it" is associated with the traditional feminine position of passivity. The idea of the game as a playing at gender roles serves as entry into Peri Rossi's narrative where gender identities become fluid and open to subversion. The feminization of the narrative results from the phantasmal contamination of the masculine point of view with the ambiguous characteristics of the feminine position, not so much through the replacement of one gender identity by the other but through the activity of writing as a dissolving of the binary positionalities and their respective defining properties.

"Los juegos" is one of four stories included in *Los museos abandonados* (1969), a book which, in the words of the author, features protagonists who live an experience of limits: "la destrucción del mundo, de una civilización, de un orden social, de una estructura, de un tipo especial de cultura, de una manera de concebir el amor, el arte, la sociedad" (Verani, 309).⁶ The game, or the games, as the title implies, takes place in the closed space of an abandoned museum where a man and a woman, as most likely only survivors of a cataclysm, pass a time without future. As the male first-person narrator explains, "El juego lo habíamos inventado Ariadna y yo en una noche de hastío" (81). In the dystopian context of this fictional background, the play activity becomes a manner of existing in and for the moment while its obsessive character reflects and anticipates the total extinction of a spent society. In its destructive aspect, the game also functions as a ritualized form of rebellion against the order and rules of a dead world, its dead languages, artifacts and myths. Finally, in its treatment of an experience of limits, the game explores the transgressive potential of sexual and narrative desire. Desire takes on superlative proportions in the fantastic narrative which, according to Todorov, "is concerned to describe desire in its excessive forms as well as its various transformations or... its perversions" (138). "Los juegos" does not qualify as a fantastic tale in the sense of describing forms of excessive desire that "surpass the limits of the possible" (139), rather, it uses the discursive strategies of the fantastic narrative in order to release the transgressive force of desire in language. The preoccupation with language is reflected in what the narrator describes as "nuestro primer juego" which "consistía en la delicada operación de transcribir las diversas leyendas de los muertos en los variados caracteres de las lenguas" (81). For a restricted time period the immersion in the cultural remnants of dead civilizations offers the couple an escape from the reality of their own situation as last living samples of an extinct race. The task of rewriting and thus of restoring evidence of a history of humankind however fails to hold lasting attraction:

Ariadna cesó de traducir leyendas y yo no hollé sinuosos catafalcos donde la muerte ya no sonaba más... ni hundí mis manos en rumorosos cajones, donde descubrir antiguas referencias, archivos de palabras y de formas que socorrieran la ardiente curiosidad de Ariadna, donde saciar su ávida frente. (83)

While the narrator refers to Ariadna's curious thirst for the linguistic sign and the secrets it holds to be deciphered, his own style suggests a cultivated taste for the sensuous aspect of the spoken word and its evocative power, reflecting the author's own awareness of sounds and their connotations during the creative process. Referring to *Los museos abandonados*, Peri Rossi notes that "en alguna de las historias del libro un personaje dice que conoce bien la seducción de las palabras (se refiere al tono, a la voz, a la cadencia, a la melodía de los significantes) y que eso puede ser más seductor que el significado en sí" (Deredita, 139).⁷ Thus, the narrator comes to inhabit the museum with the mythological Ariadna rather than a female stranger, as he explains:

(Quizás ese nombre estuviera escrito en uno de esos papeles frecuentes que se hallaban al costado de las momias, sujetos por hilos de seda o pequeños clavos de acero; Ariadna escrito en gótico o en persa en un triángulo de papel al costado de un maniquí de yeso, y yo hubiera recogido su secreta sonoridad en mi oído, para lanzársela a ella durante las noches del museo...). (81)

The product of a poetic sensibility, Ariadna appears in numerous manifestations, as "Ariadna sinuosa locamente enajenada," as "Ariadna reflejada en los espejos azogados de las vitrinas," as "Ariadna desnuda, céltica, transparente," and finally, also "delirante, abrazando una estatua: por los brazos blancos le corría una vena verde, alargada; Ariadna infeliz, recorriendo delirante las galerías de espejos y deteniéndose delante del azul, a mirarse los hilos de las venas" (82). In the confines of the textual web of an overtly modernist narrative, Ariadna's image seems on the verge of being absorbed by the world of artifice displayed in the museum. The fact that Ariadna's body is marbleized by veins and therefore differentiated from a statue, is neutralized with the description of an architecture endowed with the anatomical features of a live organism, such as "la filigrana de los palios adosados a las columnas al húmero saliente, un poco prominente, ceñido a su soporte por una tibia red de hilos musculares" (82). Although the text plays on and subverts the usual connotations of the signifiers and thus suggests a poetic or figurative reading,⁸ this process does not empty its language from the fantastic potential of a sudden assault on the limits set up by the textual space of the museum as foreshadowed in the narrator's retroactively ironic remark, that in the museum "los maniqués y las estatuas tenían la puntual inmovilidad de los muebles y de la cera: se podía perfectamente circular entre ellos, entre ellas, sin que nada se moviera, ninguna cosa nos sorprendiera con un rápido gesto o un grito desgarrador" (81).

While the sterile atmosphere of the museum seems to hold no danger that

its art objects might imitate life or encroach on it, the opposite process of life imitating art, is reflected in the enormous mirrors, "ellos nos contaban los pasos, las referencias físicas de nuestros gestos, nos reflejaban con lucidez y esmero, con dedicación y delicadeza, mezclados a veces con muslos de divinidades celtas o con tersos brazos de púberes efebos" (84). As the narrator readily admits this oscillation between live and artifice to his discourse and self-representation, he also submits to the surveillance by the mirrors which "a cada paso transcribían la peregrina historia de nuestros cuerpos blancos, tan blancos como su propio humor cristalino" (83). The text, too, comes to function as a mirror of an unwritten history of a human couple amidst the debris of a defunct order of language and culture. In its role of documenting an experiment with unknown denominators, the text becomes a play of possibilities, though limited by a preestablished symbolic order as origin of the speaking subject. It will have to be seen if the play of the text remains within the confines of the labyrinth, or if there is a way out of a system of conventions which are intrinsically linked to the positioning of the speaking subject.

In Lacan's narrative of subjectivity, visibility is "presented as being at the origin of the characteristics that establish human beings as speaking subjects, as sexual beings, and that determines the nature of their sexual relations..." (Mykyta, 49). Visibility, in its dual aspect of seeing and being seen, is foregrounded by the function of the mirrors in the narrator's account and introduces the element of intersubjectivity into his narrative with the acknowledgement of sexual difference between the couple. Thus, when he states, "Yo ya había mirado el cuerpo desnudo de Ariadna, reflejado en la galería de espejos, y ella había detenidamente contemplado el mío en el ala occidental del museo" (84), he marks a turning-point when visibility becomes the catalyst for the Oedipal experience which assigns gender characteristics to the so far unmarked bodies of the couple. It is a process which develops in the frame of a game, as the enacting of gender identities according to the rules set up by the two participants:

El juego consistía en que uno de los dos... Ariadna o yo mismo, cubriera su desnudez con vestiduras robadas al azar de los solemnes, vanos monumentos... se ocultara en un rincón del museo a oscuras, mientras el otro, desnudo y sin noticias, comenzara su búsqueda.... El juego tenía un desenlace: una vez descubierto el escondido, el perseguidor podría someter a su víctima a cualquier castigo, por infamante que éste fuera. (48-85).

With the symbolic enactment of desire through the play situation, the couple moves to the construction of a new narrative which, based on Foucault's hypothesis of the deployment of sexuality in discourse, describes the "implantation of pleasures in the body, which sustains the social network of power-relations" (De Lauretis, 82). Described by Paul Sosnowski as "un juego de escondidas: juego de niño en ribetes eróticos" (151), the game also contains the

elements with which child play dramatizes the positionalities of desire as intrinsically related to control, not only over reality, but also over the object of desire which is in the passive position.⁹ However, although the basic rule of the game implies an active/passive polarity, it does not reproduce the corresponding sexual masculine/feminine positions, at least not in the sense of being linked to respective biological configurations. Instead, any of the two players can assume femininity in its Oedipal positioning as passivity by assuming the role of hiding and masquerade. The game thus has all the potential to defamiliarize conventional gender traits and to problematize what is generally understood as "intelligible" genders which, in Butler's terms, "in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire" (17).

Role reversal characterizes the first round of the game. Ariadna chooses to be the pursuer while her male partner finds himself in the following position: "Protegido por un grotesco y enorme mármol de Sileno, cubiertas mis carnes con unos viejos trapos raptados a un endémico rey sajón, me escondí por vez primera en uno de los salones centrales del museo..." (85). The demise of the "strong sex" and its need for protection contrasts with the belligerent stance of Ariadna "que marchaba con el rostro en alto, oliendo en la atmósfera cenicienta del museo mi olor a vivo" (85). Turned warrior or animal of prey, Ariadna assaults and disembowels statues, water jugs, and armors: "Los terribles espejos de las paredes iluminaron una Ariadna febril, engarzada en la persecución con una tenacidad que le recorría el sólido cuerpo desnudo, los muslos azules y los senos delirantes..." (86). The game ends with the orgiastic celebration of Ariadna's victory, "arrancó mis viejas vestiduras con los filos de su boca, y, debajo de los trapos confundidos... nos amamos furiosamente, por primera vez desde que nos conocimos, ella y yo..." (87). Although the climax of tension is resolved through violence inflicted on the victim, it does not expel desire which is expressed and enacted the following night, this time with the narrator in pursuit of Ariadna: "No me importó, excitado por el vértigo y la ansiedad de la incógnita, curar las heridas que sus dientes, como vidrios, me habían abierto por el cuerpo, la noche anterior: habíamos recuperado la pasión de buscar y sólo anhelábamos el final" (87). A comparison between the two nights not only shows role reversal and the fact that the game does away with sexual differences as markers of gender positions, but it further reveals a problematization of the stigma of "to be it" and its function in the play situation. While the narrator's account of the first night associates "to be it" with the vulnerable party that is forced into hiding, covering up, and waiting, the description of the second night foregrounds the stigmas as attached to the position of the pursuer who is confronted with the absence of the desired object and, as described by Flieger in the joking-paradigm, is "galvanized into action by this stigma, compelled to act" while "the feminine 'object' is the holder of a certain power over the desiring subject" (957). The fact that the narrator in

both versions of the game ends up in a stigmatized position dissolves the very notion of femininity as linked to passivity, and instead foregrounds feminization as a stigma that is related to point of view and the undermining of the supposed authority of the seeing subject. The following episode should clarify what it means to be on the seeing and desiring pole of the seeing/being seen opposition.

The narrator describes his advance into the interior of the museum where he hopes to find Ariadna behind one of the statues impersonating the essence of feminine power:

El salón de las matronas romanas tenía luz artificial y yo la encendí... Primero les miré los pies, calzados con sandalias, después fui ascendiendo por las túnicas de leves tonos como un lento caracol que recorre una planta; el color amarillento de las moles me repugnaba un poco, pese a tener cierto matiz de la carne que no podía ignorarse; llegado al cuello de la primera, me asaltó el deseo: ella me miraba impasible, quizás con un poco de tristeza... un poco digna, un poco estática: brutalmente me lancé sobre ella, derrotándola sobre el suelo.... La dama apenas se agitó... pero debajo de su túnica plegada, mis manos la registraron hábilmente: desgarróse la tela como el cuerpo, y por los intersticios de los ojos nadie me miraba. (88-89)

As a replay of the Freudian castration complex and one of several examples which show the masculinity of the narrator questioned and undermined by the absence of, to use Luce Irigaray's pun, "Ce sexe que n'en est pas un" [This sex which is not one],¹⁰ the scene also parodically foregrounds the Lacanian paradox of "having" (the masculine subject) or "being" the Phallus (the feminine object) which, as a signifier of difference in language, is confounded with the physical presence or absence of the penis as the visible sign of this symbolic distinction. As Butler explains, "For women to "be" the Phallus means... to reflect the power of the Phallus... and to signify the Phallus through "being" its Other, its absence, its lack, the dialectical confirmation of its identity" (44). What is hidden behind the masquerade of the feminine object and consequently revealed, is not only the lack of the Phallus but also the effect of veiling as a play with false appearances which deconstructs the masculine authority associated with visibility and the phallic gaze.

The dismantling of phallic power in the narrator's discourse becomes apparent in the gradual contamination of his account with an atmosphere of paranoia and the lurking possibilities of what he had prematurely considered to be a dead but safe world of artifice and decay. What had appeared as strange yet fascinating in the eye of the beholder, now glares back at him with the threat of total annihilation: "Una serie de esqueletos incompletos desde la profundidad de su armazón parecían esconder el vacío..." (89). In the hall of dissected birds, the narrator hopes to discover Ariadna but "ojos centellantes me conducían de un pico a otro... era impulsado de un costado a otro, ora evitando un pico

desgarrador que avanzaba por el aire... ora agitado por un negro batimiento de alas profundas que oscurecía los ojos" (90). The dreaded attack on the eyes not only threatens masculine power in its relation to the desired feminine object but, as a theme of the fantastic, has a subversive function on "knowledge, comprehension, reason" which, as Jackson points out, "are established through the power of the **look**, through the 'eye' and the 'I' of the human subject whose relation to objects is structured through his field of vision" (*Fantasy*, 45). Thus, in contradiction to his faculties as a reasoning subject, the narrator can conceptualize the impossible event of Ariadna's definite disappearance, "pude pensar, en la noche terrible del museo abandonado, que ella misma había huido, transfigurada, a través de los vitrales, atravesándolos sin herirlos, hecha escarcha o hielo, a depositarse fríamente sobre la mansa superficie del parque quemado" (90). The imagined supernatural event clearly is a product of the narrator's poetic disposition which, in absence of the woman he calls Ariadna, returns her to the mythological realm where she is transformed into an aspect of nature similar to a Daphne or Aphrodite. But, as the reader will remember, it was Ariadna who had tired of transcribing old legends and myth. As a different kind of myth decipherer she now appears to be taking the lead in the narrative space of the labyrinth, not by adopting a subject position in the discourse but by circulating among active and passive positions. Surprised the narrator will find her when least expected, "pude ver a Ariadna, que disfrazada de vestal, se deslizaba por la balustrada" (92). Controlling her exits and entrances, Ariadna stages her appearances on a playground which has become a battlefield of misdirected desire:

Los diferentes salones del museo iban poblándose de las ruinas que dejábamos a nuestro paso, durante las prolongadas peregrinaciones nocturnales.... Tirados por el suelo, descansábamos, mirándonos los cuerpos cubiertos de heridas, flacos y sin embargo ardientes, los únicos completos entre el polvo y la desolación. (92-93).

As the labyrinthine space of the museum becomes littered with the dismembered parts of statues, "Rostros desfigurados de mujeres por el suelo inauguraban nuestra furia... las manos sueltas de alguna doncella desflorada, la pierna musculosa de algún guerrero sepultado ayer" (92-93), the narrator's discourse reflects what Deborah Harter identifies in the fantastic text as the fetishistic preoccupation with pre-mirror stage fantasies of the body in bits and pieces. However, while Harter maintains that, "this promotion of the part reflects a quest for unity in a world whose wholeness has been lost to view" (29), the textual universe of the abandoned museum radically subverts the concept of an intrinsic wholeness or the possible fusion of parts to create a whole. Instead, its language reproduces graphically the psychic division of the perceiving and speaking subject and, in this gesture, achieves the uncanny effect of defamiliarization which reaches its climax when the narrator, during a nightly pursuit of

Ariadna, becomes the object of his own gaze, reflected, distorted, and dismembered in a reversed passage through the mirror phase.

This specific night which is also the sixteenth after the invention of the game, brings a variation to its hide-and-seek routine: "Ariadna juró esconderse y no ser hallada: me desafió desde la escalinata con sus dulces movimientos de alga o de pez, y prometió una recompensa fabulosa y secreta a mi audacia, si yo, otra vez, conseguía vulnerarla..." (94). After strategically assuming a position of inactivity for most of the night, "Esperé, pues, paciente... desde mi improvisado mirador en la escalera, desnudo y tenaz, perro solitario y vigilante" (96), the narrator abandons this vantage point of control to begin his search, tempted by Ariadna's promise of yet unreachable heights of pleasure:

Hasta que al final, convencido de mi felicidad, decidí buscar otra vez a Ariadna, esta noche hallarla para siempre, hundir en la lujuria y en el placer, en el abandono y en sueño vedado hasta ese día, toda la ansiedad y el descontento, la oscura geometría del deseo y la satisfacción. (97)

The anticipated recuperation of a state of non-differentiation in the union with Ariadna marks the narrator's desire as caught up in a pre-mirror stage fantasy which directs his steps to the hall of mirrors, "el lugar elegido para los tormentos" (98). Aware of the specular lures of the continuous mirrors which reflect an objectified version of the perceiving subject, the narrator experiences the function of the internalized gaze as a means of surveillance:

En lo doble azul me temí: hombres cenicientos, sombríos, a mis espaldas, fabricaban mi sombra, mi otro....

Nunca tuve tantos testigos que, en una noche frenética y brutal, testimoniaran mi desnudez, mis escalofríos... ni animal alguno fue acechado tan estrechamente por tantos ojos voraces, dispuestos a devorarlo. (98-99)

Experiencing himself as other, supporting a gaze normally directed at an object of desire, the male figure takes a passive stance which, however, is immediately deflected and superimposed by the fantasy of Ariadna: "Tuve por un instante, la impresión de que Ariadna atravesaba vertiginosa.... Fue como si un velo delicado, traslúcido, sonrosara tibiamente la cornea iluminada del espejo" (99). The fleeting image leaves the trace of an absence, the "vanishing point" of the desiring subject's fiction of itself (De Lauretis, 5): "yo sólo abracé mi figura, mi ansiedad en los espejos, el pozo azul de un gesto estéril" (100).

What the mirrors anticipate metaphorically as the impossibility of traversing the space of division between self and other through the sexual relation, receives a literal interpretation in the text which opens in a rift created by the fact of Ariadna's disappearance acknowledged by the narrator at dawn, and confirmed by days of unsuccessful searching:

... triunfante navegaba, esta vez, por sus propios periplos elegidos, conduciendo su nave y su timón con independencia de mis deseos y mis mapas, circunnavegando solitaria y todopoderosa, por aguas que abiría, como abre un vestido la mano ardiente, rasgando la tela, rápida bisectriz lanzada hacia la carne. (102)

In a rewriting of the classical myth, as pointed out by Mavel Velasco, "Ariadna ya no es la mujer que lleva a cabo su papel pasivo ayudando a Teseo a salir del labirinto del museo y la que abandona un Teseo que quiere hacerla caer en sus trampas" (211). Velasco's reading of "Los juegos" concentrates on Peri Rossi's presentation of woman as capable of "la búsqueda metafísica" (211), however, an analysis of the role of femininity in the male-coded narrative requires the raising of different questions, such as "can 'she' assume subjectivity? Can the 'shifter' I shift genders? Can 'she' become the agent of desire, the active pole, the joker?" (Flieger, 960).

In the binary system of the text, the seeing/being seen opposition is radically subverted by invisibility and, from the narrator's point of view, by Ariadna's desire not to be seen. As turning point in the narrative project of playing at gender roles, Ariadna's absence subverts the rules of the game, the play within the limits of a closed space, and introduces an impossible escape from the textual universe: "Revisé puertas y cerraduras, ventanas y pasajes: nada había sido forzado. Ariadna no había podido huir por puertas intachables... allí estaban, invioladas, quietas" (105). While tormented by doubt about the nature of Ariadna's vanishing, the narrator oscillates between a rational and fantastic interpretation. Thus Ariadna becomes a scheming woman, "A veces las mujeres son así: y su castigo consiste precisamente en abusar del tiempo" (102), only to take on mythical qualities again after each new desperate effort to find her: "Había desaparecido, fugada, desvanecida, etilizada, entre los vidrios y las columnas, por las paredes y las puertas...; desvanecida detrás de múltiples espejos... deslizada de la cortina por el aire al espacio grávido de muertos" (101). But even in her supernatural shape, Ariadna withholds her magic attributes and capacity to reunite with her lover: "No cruzó, voladora, el aire y el espacio abiertos. No aherrojó los techos, para descender. No se deslizó por entre las cortinas brumas..." (103-104). In stark contrast to a supernatural explanation, the possibility of Ariadna's death is also suggested. Though not voiced explicitly, the starving rats that are populating the museum, may pose a threat to Ariadna's body: "La rata husmeando, siguiendo el olor a Ariadna por los zócalos y los pasillos. La rata lamiéndole los pies, como a una estatua" (103). Or, imitating the narrator's desire, one of the animals might find Ariadna for him, "oliendo a Ariadna, como solía yo, en las noches, mientras la amaba, oliendo su olor en el aire, siguiendo la pista de su matirio..." (103).

Among the different interpretations offered by the narrative space of the museum, only indecision is maintained and pursued as adequate response to

Ariadna's impossible absence and as a strategy to prevent the neutralization of its transgressive effect. The uncanny control of Ariadna's absence over the masculine gaze effects the symptomatic infiltration of the narrator's discourse with a paranoid obsession: the fear of being looked at, to become the object of a gaze which, as externalization of his own searching eye, attests to the split and alienation of the desiring subject from itself:

yo había visto el perfil equívoco de dos estatuas de mármol.... Alguien había cambiado de sitio a las estatuas, si la oscuridad y el ansia no me habían confundido....

En sombras... me dirigí, a tientas, hacia la estatua muda que resistía oscuramente mis intentos de identificación.... dos ojos luminosos me acechaban; una sonrisa equívoca, maligna, helada y fija en su inmovilidad me amenazaba, con su mensaje indescifrable;.... (105-106)

In the threat that its enigma poses, femininity seems finally arrested in the shape of the static while the narrator preserves his capacity of movement and persecution. The final scene, however reverses once more this opposition:

la estatua se me escapó de las manos... cayó pesadamente sobre mí, derrumbándome en el suelo.... Desde el suelo... creí ver los agudos rasgos de Ariadna brillando con luz maligna entre las telas del vestido y las gasas del rostro; la estatua se balanceó un momento... la sonrisa viborante cruzándole la boca, y con un largo larguísimo alarido, se desintegró en el suelo, sobre la confusa pirámide de cosas. (107)

"Los juegos" thus ends as what could be called a fragment in the tradition of the Gothic tale, suspending in distress, not the heroine but the male narrator, amidst the ruins of a textual artifice created for the pleasure of playing at gender identities. In its open-ended structure, the text fails to resolve the enigma of Ariadna's absence and, as such, the question of feminine subjectivity, if "she" can become the agent of desire. In its refusal to settle this problematic, the text negates the possibility of feminine subjectivity through simple role reversal. Instead, as a metaphor for the text's empty center, Ariadna's function in the textual labyrinth shows femininity to be "a symptom of the male system which her myth sustains" (Flieger, 960). The attack on the cultural signifiers that shape subjectivity and gender identity constitutes a self-conscious foregrounding of the text's signifying activity as a playing, not at the imaginary, but at the symbolic level and throws new light on the concept of the phallic pen writing the female body as absent. It is no longer an activity of mastery over a passive objectified other but a position described by the desire for, and of, the other, and describes a situation in which activity and passivity, unveiling and masquerade, seeing and being seen, are interchangeable positions which are not consistent with sexual difference. However, as Butler infers,

If gender is not tied to sex, either causally or expressively, then gender is a kind of action that can potentially proliferate beyond the binary limits imposed by the apparent binary of sex. Indeed, gender would be a kind of cultural/corporeal action that requires a new vocabulary that... resist both the binary and substantializing grammatical restrictions on gender. (112)

Butler's hypothesis finds ample ground for experimentation in the fantastic narratives examined in this study which reflect a preoccupation shared by feminist and psychoanalytic theories, and, more importantly, complicate their shared or often rivaling views of femininity. Both stories undermine the discourse of a fixed gender identity with the vocabulary of the fantastic as a language which creates identities that are no longer "intelligible" according to the binary oppositions underlying the language of reason and dominant hierarchical systems of signification. In "Hombres Animales Enredaderas," the restrictions of grammatical gender are dismantled through the fantastic encroachment of the narrative space by a feminine agency, while "Los juegos" inscribes femininity as transferable stigma, and as such intimately linked to the undermining of an authority of seeing. Both texts dramatize an experience of gender limits where gender exceeds the body and challenges the expectations and myths the reader brings to the text.

NOTES

1 In her introduction to Jacques Lacan's article "God and the Jouissance of Woman. A Love Letter," Jacqueline Rose describes the Lacanian concept of jouissance as "that moment in sexuality which is always in excess, something over and above the phallic term which is the mark of sexual identity." *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. (New York: W. W. Norton and Company, 1983), 137.

2 For an exposition and critique of New French Feminism and its return to the female body as source of the text, see Ann Rosalind Jones's "Writing the Body: l'Ecriture feminine," *Essays on Women Writers, Literature, Theory*, Ed. Elaine Showalter, (New York: Pantheon Books, 1985), 361-377.

3 This concept is taken from Janet Todd's introduction to *Women and Film*, Ed. Janet Todd, (New York: Holmes and Meier, 1988), 3-21. Referring to a "masculinity in crisis," Todd states: "It coincides with Western patriarchy's own troubled awakening, in the second part of the twentieth century, to the insolvency of its traditional ideologies. Historical feminism surveys the aetiology of that bankruptcy from the vantage point of the present, throwing into stark relief the historical instability of patriarchy at all levels of its institutionalization" (9).

4 Judith Butler analyzes sex/gender and nature/culture dualism and its implications on sexual politics in her book entitled *Gender Trouble*, pp. 37-38.

5 Translated in *Yale French Studies* 48 (1976), pp. 39-72. Also refer to Barbara Johnson's "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida," *Yale French Studies* 55/56 (1977), p. 457.

6 For a brief discussion of the themes linking the stories in this collection see pp. 155-66 in Gustavo San Román's "Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi," *Bulletin of Hispanic Studies* 67.2 (April 1990), 151-164.

7 Kathleen Lignell refers to Peri Rossi's concept of language as echoing Lacan's and that of many structuralist theorists: "'Language' is not to inform but to evoke..." or, "Peri Rossi conceives of the universe... as a language, a script which is continually changing" (p. 26) in "The Mirror as Metaphor in Peri Rossi's Poem 'Applications of Lewis Carroll's Logic'," *Latin American Literary Review* 26.31 (January-June 1988), 24-33.

8 According to Todorov, the poetic reading of a text constitutes a danger for the fantastic since each phrase is only considered as a semantic combination and not as a description of an evoked world, while, in turn, the effect of the fantastic often relies on the literal reading of a figurative phrase. The distinction between fiction and poetry is necessary for a literal reading of a phrase to have its startling effect on the reader. The analysis of "Los juegos" focuses on the text's self-conscious foregrounding of narrative strategies, including those of the fantastic, which become instrumental in the unsettling of traditional reading habits and reader-positions.

9 See Flieger's "The Purloined Punchline" for a discussion of Freud's "Fort-Da" game and his hypothesis of the play situation ("boy meets girl anecdote") as paradigm for the joking triangle as a "master plot of human desire" (pp. 947-49).

10 Irigaray's essay "That Sex Which Is Not One," was reprinted in *Language, Sexuality and Subversion*, Eds. P. Foss and M. Morris, (Sydney: Feral, 1978).

WORKS CITED

Bassnett, Susan. "Coming out of the Labyrinth: Women Writers in Contemporary Latin America." *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Ed. John King. London: Faber and Faber, 1987. 247-267.

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

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

Deredita, John F. "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi." *Texto crítico* 4.9 (enero - abril 1978): 131-142.

Flieger, Jerry Aline. "The Purloined Punchline: Joke as Textual Paradigm." *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*. Ed. Robert Con Davis. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983. 941-967.

Freud, Sigmund. "The 'Uncanny' (1919)." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Rev. ed. Trans. Ed. James Strachey. London:

Hogarth Press, 1971. Rept. in *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 7.3 (Spring 1976): 619-645.

Harter, Deborah. "From Represented to Literal Space: Fantastic Text and the Body in Pieces." *l'Esprit Créateur* 28.3 (Fall 1988): 23-35.

Irwin, W. R. *The Fame of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

Jackson, Rosemary. Introduction. *What Did Miss Darrington See?: An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*. Ed. Jessica Amanda Salmonson. New York: The Feminist Press at The City University of New York, 1989. xv-xxxv.

———. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.

Miller, J. Hillis. "Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line." *Critical Inquiry* 3.1 (Autumn 1976): 57-77.

Mykita, Larysa. "Lacan, Literature and the Look: Woman in the Eye of Psychoanalysis." *Sub-Stance* 39 12.2 (1983): 49-57.

Ocampo, Silvina. "Hombres Animales Enredaderas." *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 7-25.

Peri Rossi, Cristina. "Los juegos." *Los museos abandonados*. Barcelona: Lumen, 1974. 81-107.

Ragland-Sullivan, Elli. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Sosnowski, Saul. "Los Museos Abandonados." *Sur* 349 (Julio-Diciembre 1981): 147-155.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland, Ohio: The Press of Case Western Reserve University, 1973.

Velasco, Mavel. "Cristina Peri Rossi y la ansiedad de la influencia" *Monographic Review Revista Monográfica* 4 (1988): 207-220.

Verani, Hugo J. "Una experiencia de límites: La narrativa de Cristina Peri Rossi." *Revista iberoamericana* 48.118-19 (enero-junio 1982): 303-16.

SILVINA OCAMPO FRENTE AL ESPEJO

Patricia N. Klingenberg
Illinois Wesleyan University

En el contexto de la literatura latinoamericana, especialmente de la rioplatense, cualquier mención del espejo como motivo literario nos hace pensar desde un principio en la obra de Borges. A pesar de la larga asociación personal y profesional con él, Silvina Ocampo desarrolla un juego especular en sus cuentos algo diferente al concepto borgiano de lo infinito laberíntico: los espejos de Borges forman parte de sus especulaciones filosóficas; los de Ocampo expresan preocupaciones más psicológicas. El estudio reciente de los espejos literarios elaborado por Jenijoy La Belle observa unas diferencias entre los modos de utilizar este recurso en la obra de autores masculinos y las femeninas. Según La Belle, las autoras presentan el espejo como algo esencial a la formación del ser. El espejo representa en las obras escritas por mujeres más que el topos de *vanitas* y más que un momento definitivo (al modo de Lacan) en la formación de la personalidad.¹ Las escritoras modernas crean personajes femeninos que se contemplan en el espejo en busca de su propio ser; es un acto repetido a lo largo de la vida de los personajes (y de muchas mujeres) esencial a la creación de una identidad. La Belle afirma que la meditación delante del espejo representa un modo de comprender el cuerpo y la identidad de una manera radicalmente diferente al modo masculino, y que llega a ser un sistema diferente, hasta ahora no reconocido, de organizar la realidad: "When women look at themselves in mirrors, they participate in a largely ignored panoply of body/self interactions programmatically excluded from the metaphysics of masculine self-presence" (172). Ni Borges ni Ocampo caben fácilmente dentro de generalizaciones de cualquier tipo pero las observaciones de La Belle ayudan a comprender mejor la diferencia entre la obra de Ocampo y la de Borges más allá de los espejos. No es mi propósito examinar en detalle la obra conocida

de Borges. Aún La Belle, partiendo de una tradición esencialmente de lengua inglesa, se siente obligada a referirse por lo menos brevemente a él. Aquí utilizo la obra de Borges como punto de referencia para señalar el papel de Silvina Ocampo en el desarrollo de la problemática especular y para destacar su diferencia femenina.

Los cuentos de Silvina Ocampo revelan un interés en el espejo que llega casi a la obsesión. En contraste con muchas de las obras mencionadas por La Belle, sin embargo, la obra de Ocampo nunca ha confirmado la idea, esencial a la ficción realista, de la personalidad unida y única. Sus cuentos deliberadamente ponen en evidencia la construcción del sujeto como unidad falsa/ficcional y esencialmente múltiple. La obra de Ocampo carece, entonces, de las actividades contemplativas delante de los espejos que producen, según La Belle, una sujetividad aceptable y funcional en la sociedad para muchos personajes femeninos; al contrario, desde sus primeros cuentos, Ocampo presenta lo que Labelle denomina una rebelión en contra de la identidad definida por el espejo. "El mar" (*Viaje olvidado*, 1937), por ejemplo, describe una familia pobre, una mujer que vive con su esposo, su hermano y su hijo recién nacido. Los dos hombres salen de su casa humilde de noche evidentemente con el intento de robar. Desde el techo de una casa grande, los dos ladrones presencian una escena que cambia la vida de todos: una mujer se mira delante de un espejo vestida de traje de baño. Después de que se acueste, en vez de robarle algo de valor, los hombres *voyeux* toman el traje de baño. A la mañana siguiente insisten en que su esposa/hermana se ponga el traje y salga a bañarse en el mar. La mujer reacciona de una manera inesperada: mientras los hombres se asombran de su cuerpo descubierto, ella, sin darse cuenta de lo que está pasando con ellos, conquista un viejo temor al mar:

Llegaron a la playa, la mujer tras una larga consideración se desvistió junto a un bote. A esos hombres que nunca la llevaban con ellos, que nunca se ocupaban de ella sino para pedirle comida o alguna otra cosa, ¿qué les pasaba?

La mujer se olvidó de la vergüenza del traje de baño y, el miedo de las olas: una irresistible alegría la llevaba hacia el mar. Se humedeció primero los pies despacito, los hombres le tendieron la mano para que no se cayera. A esa mujer tan fuerte la crecían piernas de algodón en el agua; la miraron asombrados. Esa mujer que nunca se había puesto un traje de baño se asemejaba bastante a la bañista del espejo. Sintió el mar por primera vez sobre sus pechos, saltaba sobre esa agua que de lejos la había atormentado con sus olas grandes, con sus olas chicas, con su mar de fondo, saltando las escolleras, haciendo naufragar barcos; sentía que ya nunca tendría miedo, ya que no le tenía miedo al mar. (160)

La mujer pobre, en contraste con la dueña del traje de baño, es totalmente ajena a cualquier identidad especular. Parece ignorar por completo el efecto que produce la visión de su cuerpo expuesto. El único indicio de que sí tiene conciencia de su apariencia física, es la palabra "vergüenza," y ésta se menciona

sólo para decir que la olvidó en el placer sensual del mar. En contraste con casi todos los otros personajes femeninos de los cuentos de Silvina Ocampo, no se define a sí misma como objeto de deseo del hombre/sujeto. No se ve en ningún espejo ni en los ojos de sus compañeros sino que se encuentra a sí misma en una *jouissance* solitaria.

Este episodio produce una crisis en las relaciones familiares. Los dos hombres llegan a odiarse: "un odio obscuró empezó a envolverlos; subía, subía como la marea alta." En la conclusión los vecinos oyen una pelea y piensan ver a la mujer escaparse de noche con su hijo. Parece que conquistar el miedo al mar le ha impulsado a cambiar su situación personal. Es curioso notar que aquí los hombres funcionan como un doble: todas sus acciones y pensamientos se expresan juntos y la voz narrativa opone "la mujer" a "los hombres". La descripción física crea el contraste entre "el hombre oscuro" vs. "el hombre rubio" pero no se sabe cuál es el hermano ni cuál el marido. Respeto a la mujer no pueden ser indistinguibles porque uno es el marido con derecho a sentimientos eróticos hacia ella que para el otro, el hermano, son tabú. La tensión sexual, incestuosa, nunca expresada directamente produce un fuego lento siempre pronto a explotar a lo largo del cuento. El fetichismo del cuerpo femenino creado por el traje de baño crea una división intolerable entre los hombres doblados, una tensión reproducida más directamente en los cuentos posteriores de Silvina Ocampo.² Aquí tenemos el único ejemplo, sin embargo, en que la mujer se construye a sí misma aparte del triángulo. No es el amor hacia/de ninguno de los hombres lo que la define; el momento en el mar no tiene nada que ver con ellos. No se ve a sí misma y no le importa como ellos la vean.

La Belle explica que muchas veces el espejo representa la visión del hombre, y más ampliamente, de la sociedad. "El mar" comunica las consecuencias positivas de la ausencia del espejo que por extensión implica la posibilidad de un escape del patriarcado. Otros cuentos de la misma colección, *Viaje olvidado*, expresan el peligro para la mujer de la imagen en el espejo: la aprobación social y la misma cordura se asocian íntimamente con la imagen reflejada. "El vestido verde aceituna" y "La cabeza pegada al vidrio" describen las consecuencias del desacuerdo entre la imagen reflejada y el autoconcepto de la mujer. En el primer cuento, la primera frase, "Las vidrieras venían a su encuentro," destaca la imagen reflejada, en este caso, en las vidrieras de las tiendas. Esta mujer, la maestra Miss Hilton, se ve pero sólo parcialmente, y esta imagen incompleta le lleva al desastre: "se había dejado peinar por las manos de catorce años de su discípula, y desde ese día había adoptado ese peinado de trenzas que le hacía, vista de adelante y con sus propios ojos, una cabeza griega; pero, vista de espalda y con los ojos de los demás, un barullo de pelos sueltos que llovían sobre la nuca arrugada (25). El desorden y la sensualidad del pelo le crean una sexualidad inadvertida por ella. Cuando un pintor copia el peinado para uno de sus cuadros, de una mujer desnuda, la madre de la discípula la despide con una nota que dice, "No queremos maestras que tengan tan poco

pudor" (27). El título del cuento es irónico porque el vestido verde aceituna que Miss Hilton lleva durante sus sesiones con el pintor no aparecen en el cuadro con el peinado magnífico. La pobre maestra es inocente de todo menos de perder el control de su propia imagen.³

Un caso más extremo de la disociación entre la imagen y el sujeto se lee en "La cabeza pegada al vidrio." Aquí el personaje principal, una maestra de escuela, ve la imagen del título, la cabeza de un hombre en llamas, en una ventana de su dormitorio. Al principio, la imagen parece formar parte del vidrio mismo, "pegada al vidrio como las pinturas de los *vitraux*..." Sin embargo la cabeza le sigue por todas partes de la casa en cualquier lugar donde decide dormir. Al final se le aparece en el espejo. La descubre allí en el momento en que el narrador nos dice, "después de apoyar su melancolía sobre la balaustrada, que fue como una despedida a la belleza, subió corriendo hasta el espejo de su cuarto" (énfasis mío, 101). Una vez en su dormitorio, la cabeza sale del espejo en el lugar donde debe aparecer su propia cara. Labelle observa que ver una cara irreconocible en un espejo es una forma literaria de la locura cuidadosamente elaborada por muchas escritoras: "to look in [a mirror] and see something bestial or fragmented is to fail both a social and a psychic examination" (127). La maestra de Ocampo ve algo ajeno a sí misma, algo deformado y torturado en el espejo, pero según el cuento, esta apariencia implica una despedida a la belleza, confirmando la relación entre la belleza y la salud mental.

Labelle declara que no podía encontrar ejemplos en que un personaje masculino se contemplara en un espejo en busca de su propia identidad. Si los hombres se miran es para un fin práctico e inmediato (21). Sin embargo la obra de Silvina Ocampo propone esta misma versión de la locura a un personaje masculino. "La vida clandestina" (*Las invitadas*, 1961), un cuento fantástico, es una narración experimental que rechaza la estructura tradicional del argumento además de la idea de la personalidad integrada. El personaje principal declara que ni su voz en los ecos ni su imagen en los espejos corresponde con su verdadero ser: "Cuando grito, no es con mis palabras, ni con mi voz, que el eco responde. No sólo eso me da miedo; me dan miedo los espejos, donde no me veo a mí mismo reflejado, sino a otro muchacho diferente, totalmente diferente" (99). Se sugiere que tampoco los ecos y los espejos formen un ser alternativo consistente entre sí porque el ser del espejo es masculino pero la voz del eco parece ser femenina. Su amigo, el narrador, le dice:

- No te preocupes — le dije —. El eco tiene una voz impersonal.
- Pero cuando una voz de hombre grita, contesta con voz de hombre". (99)

A pesar del desacuerdo total entre su autoconcepto y sus varias reflexiones, teme que su imagen falsa sea más vital y más humana que él mismo. Huye al desierto para vivir libre de reflejos, pero aún allí encuentra una impresión de su cuerpo en la arena que no corresponde con el suyo: "Rendido, se acostó a dormir.

Luego vio su impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo; le dibujó ojos y boca, y le modeló una oreja, donde susurró el final de esta historia, que nadie sabrá" (100). "La vida clandestina" ofrece una visión extrema de la disociación entre cuerpo e imagen, y a pesar del personaje masculino, la ha logrado en términos particularmente femeninos.

The Devil's Dictionary de Ambrose Bierce lo dice sin rodeos: "To men a man is but a mind. Who cares / What Face he carries or what form he wears? / But a woman's body is the woman" (citado en La Belle 14). El acto de imaginar "La vida clandestina", esta pesadilla tan femenina con personaje masculino es tratar de distanciar el problema del campo exclusivo de la mujer. El cuento de Ocampo rechaza el poder del espejo de construir una personalidad unida y también problematiza los recursos de la narrativa misma. La negación del personaje como centro adecuado del argumento significa la negación de la plenitud de una conclusión absoluta al cuento y amenaza el mismo significado literario.⁴ Silvina Ocampo interrumpe y subvierte las tradiciones aceptadas de la narración en su esfuerzo de demostrar lo precario que es nuestro concepto más precioso, el ser.

El ejemplo más intensamente personal del intento de negar la identidad especular es el poema que Ocampo escribió para una colección titulada *Retratos y autorretratos* (1973). Cada contribuidor incluye un poema junto con una fotografía del autor y una copia de su firma. El poema de Silvina Ocampo, "La cara," se ocupa de todos los elementos del tema de la identidad/espejo mencionados por La Belle. El yo lírico del poema describe la cara como una parte esencial y a la vez ajena del ser. En la infancia el deseo intenso de verse en la cuchara la empuja a un sacrificio: "Para mirarla me sacrifiqué: dejé de comer el dulce que la empañaba." Más tarde la adolescente prueba identificaciones como si fueran sombreros: "como una actriz de cine en boga / o la heroína de una novela... / cambiaba mis subterfugios pasando de la belleza perdida / a la inteligencia subrepticamente hallada, / de la imagen fría de mármol que inspira amor / a la imagen sensible que da amor, / de la reina coronada de papel plateado / a la esclava rebelde con tintineo de pulseras de cortina" (116). Antepone no sólo la reina a la esclava, lo frío a lo sensible sino la belleza a la inteligencia. Es decir que la adolescente repite los estereotipos de la figura femenina producidos por la cultura. Más tarde como adulta se describe en términos menos antagónicos hasta llegar al término "hermafrodita," una idea interesantísima a la que volveremos más tarde.

En otra parte, Ocampo utiliza palabras como "máscara" y "tatuaje" para describir la cara como algo añadido, algo falso. El poema comienza: "Me sigue, sombra / o latido del corazón, / sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás / como una máscara / que jamás me quita" (115). Hablando de la imagen, intercambia los verbos de primera y tercera persona: "en un verdadero espejito la arrinconé / o más bien ella me arrinconó con su mirada aviesa." Aunque La Belle considera en detalle (36, 41-42) el uso del pronombre "tú": para referirse

a la imagen, no habla del pronombre de tercera persona. Referirse a la imagen de uno mismo como “ella” es otra forma de distanciar la imagen del “yo”. La última sección del poema deja por un rato el espejo y pone atención a una serie enumerada de fotografías en que la figura representada crece de niña a adulta. Después de la onceava pierde el cuento y describe “otra” y “otra” hasta concluir, “No quiero más fotografías de esa cara / que no es la misma cara que estaba adentro de una cuchara / ni en el vidrio, ni en el cuchillo, ni en el aljibe, / ni siquiera en el espejo.” El poema rechaza el espejo, y más ampliamente la cara misma (y sus fotografías) como un modo adecuado de definirse, de identificar a la persona y aún menos a la autora.

La foto de Silvina Ocampo que acompaña al poema revela una mujer elegante sentada en el piso con las piernas dobladas decorosamente, los pies descalzos. Una mano, formada en puño y con varias pulseras por la muñeca, descansa sobre el regazo. El otro brazo se extiende directamente hacia la cámara con dedos estirados, escondiendo por completo la cara. Esta negación agresiva del poder de la cara repite un tema importante en su obra cuentística. Para Ocampo, la identidad personal es sólo una cáscara temporal, expuesta a los cambios de lugar, de ropa, de pequeños objetos y capaz de hacerse pedazos (“La vida clandestina”) y de destruirse por completo en la locura (“La cabeza pegada al vidrio”). Los cuentos de Silvina Ocampo han destacado la multiplicidad de la personalidad, y han tratado de cuestionar la identidad limitada por la imagen física del espejo. El poema confirma lo que leemos en los cuentos, que el espejo miente, que no tiene el poder de forjar una unidad, una personalidad consistente. El poema declara que la persona no se identifica ni por su propia cara.

Los cuentos de Ocampo exploran las cuestiones del ser y de la identidad por medio de muchos sustitutos del espejo: con la figura del doble, con fotografías, retratos pintados, estatuas, sombras, y descripciones físicas que mantienen viva la conciencia especular. Varios personajes utilizan el proceso de escribir como alternativa al espejo en el proceso de construir una identidad,⁵ pero La Belle nos recuerda que la asociación entre la escritura y el cuerpo produce otro enlace entre los espejos y el acto de escribir. La imagen especular y la escritura son ambas una forma de la semiótica, de representación (La Belle 152), así que las muchas cartas, autobiografías y diarios de sus cuentos forman otra serie de espejos. Con toda la evidencia de una conciencia del espejo, hay muy pocos momentos en la obra de Silvina Ocampo en que “women look into mirrors searching for what they really are” (La Belle 2). Los pocos que hay — en dos cuentos de *La furia y otros cuentos*, 1959 — son brevísimos y ocurren en los instantes precedentes a la muerte del personaje. En “La continuación” la autora ficticia se mira rápidamente en el espejo “para asegurar mi presencia” (15); la mujer de “El sótano” se contempla largamente en el espejo momentos antes de morir en un edificio ya preparado para la demolición (61). El momento de la muerte ha sido tradicionalmente el definitivo de la vida, el momento en que el significado de la vida se puede deducir.⁶ El suicidio es una

forma especialmente fuerte de esforzar una "lectura" de la vida de uno.⁷ El ejemplo más extenso de la coincidencia de estos dos temas tradicionalmente asociados con lo femenino es el cuento titular de *Cornelia frente al espejo* (1988), la obra más reciente de Ocampo, que sitúa al personaje delante de un gran espejo en el momento del suicidio. Este cuento llega a ser un largo estudio de la imagen especular, de la identidad y del fracaso de la personalidad (y, por consiguiente, de la narrativa). Repite o hace referencia a gran número de los cuentos precedentes de Silvina Ocampo. El cuento entonces nos impone una lectura de la vida de Cornelia y también de la obra de Ocampo.

Como en una obra de teatro, no hay narrador. Cornelia se dirige al espejo, que contesta, transformándose en uno de los personajes. El cuento tiene lugar en una tienda que fabrica y vende sombreros de noche cuando no hay nadie. Sin embargo, el largo diálogo con el espejo es interrumpido por tres figuras por turno: una niña de diez años, un ladrón que intenta robar y después matar a Cornelia, y un joven arquitecto que entra al oír los gritos de ella al ladrón. La primera nos recuerda de otras muchas niñas de su edad en la obra de Ocampo y desde los primeros momentos Cornelia la reconoce como un fantasma. El segundo resulta ser, no un ladrón común, sino un asesino profesional, que tuvo que matar a otro y pensaba practicar con Cornelia primero. Ella lo engaña con su vaso de veneno. Después de beberlo pensando que es agua, se escapa a la entrada del arquitecto y muere, según la idea de Cornelia, fuera de escena. El arquitecto, Daniel, invita a Cornelia a contar su vida, narración de la cual llega a ser una especie de cuento intercalado. En la conclusión, Cornelia se despide de Daniel y dice, "Voy a beber algo mejor que la vida. Por suerte ya se fue todo lo que no soy yo" (52). Esta frase permite una visión de los otros personajes del cuento como parte de un pequeño teatro delante del espejo, parecido a las representaciones de la adolescente del poema, en que todos son invenciones de Cornelia.

El cuento intercalado repite un argumento conocido a los lectores de Silvina Ocampo y produce una serie de dobles. Emplieza con un episodio que ocurrió cuando Cornelia tenía once años. La niña Cornelia se cree gran amiga de una mujer algo mayor, Elena Schleider, y de un hombre, Pablo. Al descubrir la relación amorosa entre éstos se siente traicionada y busca una venganza: les dice que un hombre la violó en el bosque. Elena y Pablo no se la creen y Cornelia entonces roba una cigarrera de oro de Elena y la vende para comprar un anillo de compromiso para Pablo; cuando él se niega a aceptarlo, anuncia que está embarazada. Sus padres la botan de la casa y es recogida por una tía, la dueña de la fábrica. Como en otros cuentos de Ocampo, hay una serie de dobles entre el cuento de "afuera" y el de "dentro" (o, en la terminología de Genette, entre el cuento de la "diegesis" y de la "metadiegesis," Genette 228). La chica de diez años se asocia con la joven Cornelia; Daniel, el arquitecto, se asocia con Pablo; Cornelia en el presente es el doble de Elena Schleider como ya tiene más o menos la edad que tenía Elena durante los momentos claves de su vida. Las

figuras de su pasado, aparecen algo transformadas para después desaparecerse dejándola sola de nuevo con el espejo. Cornelia estará de acuerdo con Lacan, que la imagen única del espejo es falsa. Ella ve en el espejo una multitud de identidades potenciales. En la conclusión el espejo se rompe: "Me buscaré a mi misma en todos tus pedazos," declara Cornelia delante del cristal despedazado. Se destruye definitivamente la imagen de unidad, de integridad. Cornelia concluye, "La muerte de una persona no es igual a la muerte de un espejo." Según todos los cuentos de Ocampo, el ser humano, tan complejo, consiste en una colección de identidades diferentes, imposibles de reflejar adecuadamente. La muerte tampoco es un momento definitivo que asegura una interpretación firme de la persona. La muerte, como identidad absoluta, es tan falsa como el espejo.

Cualquier lector familiarizado con los cuentos de Silvina Ocampo reconoce las muchas referencias aquí a otros cuentos suyos. Casi como la apertura a una ópera, este cuento empieza con pedazos de la obra completa de esta autora. Tal vez por eso el cuento es mucho más largo que de costumbre: recordemos que Silvina Ocampo es autora de siete colecciones de cuentos, más de doscientas narraciones en total. En primer lugar, el nombre Cornelia nos recuerda un personaje ínfimo de "Los amigos" (*La furia*), y la niña de diez años que entra en la escena, Cristina Ladvina, es una referencia humorosamente obvia a otras niñas de su edad que también predicen el futuro en muchas obras de Ocampo. El cuento produce un doble juego de palabras con su nombre: **la adivina** y **la divina**. Una sugerencia que aparece sutilmente en otros cuentos ("Los sueños de Leopoldina", por ejemplo) aquí se propone directamente, que ser divina es ser adivina. Hablando de una de las estatuas de santas que destruyó en una iglesia, el ladrón dice, "Como si fuera una adivina, sigue mirándome." Cornelia contesta "Era una adivina. Las santas son todas adivinas" (27). Los títulos de otras obras o palabras claves de ellas también aparecen: en un momento Cornelia repite los siete pecados capitales (12) ya conocidos de "Las invitadas", y hace referencia a un pecado mortal ("El pecado mortal," *Las invitadas*), pero durante su diálogo con el espejo éste la describe a Cornelia como "una santa" ("Las vestiduras peligrosas," *Los días de la noche*). Nos hace una historia del espejo durante la edad clásica, una referencia humorística a muchas obras anteriores.⁸ La escena del cuento, una fábrica de sombreros, es conocida de "La cara en la palma" (*Las invitadas*), "El cuaderno" (*La furia*) y otros. Varios episodios también se repiten: el robo de algo valioso de una amiga ("La pluma mágica," *Las invitadas*), la amistad entre una niña precoz y otra mayor ("La boda," "El vestido de terciopelo," *La furia*), la historia de una violación que nadie cree ("El pecado mortal," *Las invitadas*). Y esto es suspender una lista de cuentos con temas de la traición, la violación, el suicidio y el asesinato. En efecto, este cuento produce un espejo para toda la obra de Silvina Ocampo así como refleja las identidades alternativas de Cornelia. Sin duda, el espejo que más le interesa a la autora es el espejo que refleja y recuerda, no su cara física,

sino su obra escrita.

Los otros cuentos de *Cornelia frente al espejo* insisten también en los problemas de la apariencia física y la identidad. Aunque Ocampo siempre ha prestado atención al orden en que aparecen los cuentos,⁹ jamás he notado tanto juego con los títulos y temas como aquí. Dos de los varios cuentos que se corresponden de una manera interesante son "La máscara" y el que sigue, "Con pasión." Los dos tienen lugar durante la noche de carnaval en que una joven se viste de holandesa y sufre un calor terrible. "La máscara" casi es un cuento sin argumento porque después de dos páginas en que la chica se contempla delante de un espejo vestida con el disfraz, el cuento termina ambiguamente:

"Me miré en un espejo. No me reconocí.... Debajo del cartón, el sudor cayó de mi frente a mis ojos, prorrumpiendo casi en llanto, pero nadie veía lo que pasaba detrás de ese cartón, duro e interminable como la máscara de hierro. Poco a poco la careta embelleció un poco; la miré de nuevo en el espejo, creyendo que el cambio se debía a que entonces me miraba en un espejo diferente.... Nunca fui tan linda, salvo algún día de extraordinaria felicidad en que tuve una cara idéntica a otra cara que me gustaba." (94)

Dentro del mismo párrafo la máscara carnavalesca, reflejada en el espejo, se ve como instrumento de tortura que oscurece el sufrimiento detrás y como una extensión del ser en su aceptación más positiva. La Belle apunta que el reflejo especular simultáneamente es y no es equivalente al ser; esta imposible dualidad la describe en términos de oximoron. Aquí esta dualidad se rompe con la presencia de la máscara. ¿Qué significa que este personaje se refiera a la máscara como equivalente a su propia cara? Otros cuentos de la colección ayudan a comprender esta problemática del espejo, la máscara y la identidad femenina.

El cuento siguiente, "Con pasión," parece una continuación de "La máscara", pero el narrador ahora es el novio de la chica vestida de holandesa. El baile de carnaval, que aquí se limita a un episodio en un cuento más largo, inicia el amor entre los dos. El narrador describe a su amada como una persona cuya pasión es inspirar compasión, y desde allí el juego con el título, "con pasión/compasión." Se sugiere que la chica se desmaya del calor con el propósito de ganar el amor por medio de la compasión: "Le dije que la amaba entrañablemente, cosa que nunca le había dicho ni sentido la necesidad de decirle" (97). Así que aquí las acciones mismas forman otro engaño, otra máscara, y los cuentos se reflejan, participan en un juego de espejos.

Los temas de disfraz, identidad y deseo funcionan también en "Los celos" en que una esposa, con nombre de Irma Peinate (!), se embellece con varios trucos femeninos para complacer a su esposo, y por extensión, engañarlo, en el sentido de que su belleza es falsa, postiza. Desgraciadamente, su belleza le inspira en él no solo el amor sino los celos. Un día decide seguirla y logra escuchar una conversación coqueta entre su esposa y su dentista. En el momento

en que ella sale de la clínica el hombre le golpea en la cabeza sacando los nuevos dientes, los lentes de contacto, las pestañas y "los postizos de su peinado". Y sin todo eso, no la reconoce: "— Disculpeme, señora. La confundí. Creía que era mi esposa — dijo perturbado —. Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo. — Apresurado se alejó, sintiéndose culpable por haber dudado de la integridad de su mujer" (128). Las muchas ironías de este cuento dramatizan humorísticamente las teorías de Lacan en que el deseo del hombre obedece las leyes de metonimia, una parte por el todo o **en vez del todo**, mientras que la sexualidad femenina se concentra en una preocupación narcisista.¹⁰ Aquí, como en otras partes, Ocampo demuestra los peligros de los mecanismos. Insiste en la inestabilidad de la apariencia física, lo ilusorio de la belleza, y la imposibilidad de una identidad segura basada en estas ideas. Sus personajes se contemplan en los espejos y fracasan en el intento de verse enteros. Si resulta imposible que el marido reconozca a su esposa sin sus adornos, sin su máscara ¿hay algo "esencial" de reconocer? La chica de "La máscara" percibe una máscara como parte de su cara; entre los dos cuentos se vislumbra la idea de que el proceso mismo de reconocerse es igualmente ilusorio. Ocampo sugiere que somos nuestras máscaras, que éstas son esenciales, no accesorias. O para decirlo de otro forma, que las caras son tan accesorias como las máscaras.¹¹

Esta percepción facilita la lectura de otro cuento, esta vez situada en una sociedad imaginaria. En "El banquete" un grupo de jóvenes han logrado protestar una ley, que si impuesta, hubiera prohibido a los menores de cincuenta años el uso de las máscaras:

Pero la ley fue rechazada gracias a las manifestaciones y los actos de violencia que se produjeron. Había gavillas de adolescentes que las usaban a escondidas. Descubrieron un arsenal de máscaras impúdicas: los menores de edad las almacenaban. El escándalo se propagó hasta en los colegios donde los alumnos las consiguieron para los exámenes, de modo que casi todos resultaban impostores. Saber cómo se preparaban esas máscaras y de qué material estaban hechas resultaría macabro y prefiero referirme ahora al banquete que iba a tener lugar en esas próximas horas. (112)

El vocabulario de opresión y violencia no puede más que recordar al lector de la **guerra sucia** de los años 70 en Argentina.¹² El uso fantástico de las máscaras alcanza más significado en el contexto de otros cuentos de la colección. Ya sabemos que para Ocampo no son meramente triviales ni absurdas. Las palabras de René Girard cobran gran resonancia con este cuento:

Masks stand at the equivocal frontier between the human and the "divine," between a differentiated order in the process of disintegration and its final undifferentiated state — the point where all differences, all monstrosities are concentrated, and from which a new order will emerge. (168)

Las máscaras llegan a ser una metáfora para la subjetividad que nos permite formar parte de lo simbólico. Negar la máscara a un grupo de jóvenes es negarles la capacidad de existir plenamente; además, en la medida en que representan un vínculo con el cambio, que niegan la diferencia, son subversivas al orden establecido. Es decir, son peligrosas.

El banquete del título se organiza para celebrar un desastre natural que está matando a miles de habitantes de la tierra, el número crítico, según los científicos (del cuento, claro), necesario para evitar una crisis de aire y de comida para el resto de la población mundial. El conferenciante principal del banquete dice: “— En este día de emociones y de esperanzas nos hemos reunido para llorar, deplorar y festejar la desaparición de mil millones de habitantes de la tierra. Sin duda la muerte es resurrección para nosotros y esto es lo dramático del asunto. A partir de este momento respiraremos mejor, nosotros, los desventurados que vivimos” (112). Sin embargo, durante el banquete mismo los invitados reciben noticia de que un virus está matando a otra gran parte de la población, un virus causado por los cuerpos muertos del primer desastre. La narradora, preparándose a morir, piensa, “Ya ves, la eternidad no es distinta” (114). Aquí Ocampo elabora su negación de lo trascendente. El significado obviamente político de este cuento, fuera de lo común en su obra, indica que la salvación de la humanidad depende de nosotros, como individuos y como sociedades. Morir no es la solución. También explica por qué Ocampo sólo puede enfrentar las cuestiones políticas con ironía: no cree en el cambio por medio de caminos públicos, sólo por medio del individuo al nivel personal.

De allí la importancia de modificar nuestro concepto del individuo. Jenijoy La Belle declara que la imagen especular no se considera la esencia del ser masculino y por eso tanto los autores como los personajes masculinos no necesitan rebelarse en contra de sus límites. La conciencia masculina percibe la esencia del ser “dentro” de la persona, en una región inalcanzable e invisible. Labelle concluye que el uso femenino del espejo representa una identidad social formada de modo diferente a la de los hombres y además una versión diferente de la trascendencia. Los hombres definen la dicotomía “yo”/“no yo” como el “yo” corporal y algo mágico/trascendente, es decir, un alma. Las mujeres definen esa misma dicotomía como puramente visible, parte del mundo físico (170). La Belle cita de *Hester Lilly*, una novela de Elizabeth Taylor, un diálogo entre una vieja y un cura en que la mujer le dice: “‘I believe in personality,’ I said. ‘You believe in souls. That’s the difference between us.’” La Belle continúa:

Personalities are constructed through human interaction, human conversations, not the creative Word of an absent God. To get out of one’s self means to join with others in a communal pursuit of transformed identity, not the Vicar’s heavenly notion of the same old ego levitated to some other world. The old woman’s theory of identity is less isolated, less alienated from the physical world, and more open to change than the Vicar’s...

Seneca said, "No one is free who is a slave to the body." To a very large degree, Western religion and philosophy have depended upon this basic idea of the autonomous self, one that tends to exclude women who form identities in other ways. Perhaps the paucity of female contributions to transcendentalizing traditions has some basis in a woman's unwillingness to define self through its alienation from the body. (172)

Dos cuentos, para nombrar sólo dos de las muchas posibilidades, parecen confirmar su conclusión. Tanto "Las ruinas circulares" de Borges como "La continuación" de Silvina Ocampo, tratan los temas de la creatividad y la autocreación como proceso de doblarse o de reflejarse. Mientras el cuento de Borges concibe el problema en un mundo de pura ilusión y de misticismo, el cuento de Ocampo se sitúa en el mundo de la familia, común y vulgar. Este contraste caracteriza la diferencia general entre las preocupaciones literarias de estos grandes autores. Los dos buscan una renovación de la narrativa por medio de una expansión de la aceptación de la realidad: pero Borges escribe del ser humano en términos de lo universal y trascendente mientras Silvina Ocampo no puede prescindir de lo particular, de lo corporal.

La problemática de la identidad en "La continuación" y en "Cornelia frente al espejo" traza dos tentaciones identificadas con lo femenino, el espejo (sólo mencionado en el primero) y el suicidio. El último cuento de *Cornelia frente al espejo* se titula "Anotaciones" y es una meditación sobre la muerte. Comienza con el espejo como límite entre la vida y la muerte: "El día en que me muera... [I]ré corriendo por la plaza San Marco, por todas las edades, y no me reconoceré en ningún espejo" (223). La última frase del mismo cuento, y por consiguiente, de la colección es: "Quisiera escribir un libro sobre nada." Ocampo desea eliminar el espejo como signo del ser y propone prescindir de todo referente en la literatura. Aunque desea empujar los límites del lenguaje para jugar libremente con los significantes, Ocampo sabe muy bien que no puede ser, y el tiempo de su verbo, "quisiera", indica en el acto su imposibilidad. Es más, prescindir del significado, existir sin espejo, es su imagen de la muerte. Genette, en su estudio del autor predilecto de Ocampo, Proust, concluye que el significado es inevitable: "We do not escape the pressure of the signified: the semiotic universe abhors a vacuum, and to name contingency is already to assign it a function, to give it a meaning" (Genette, 268). La contingencia que nombra Borges está en el orden simbólico, el nombre; la que nombra Silvina Ocampo está también en lo imaginario, el cuerpo.

Sus cuentos nos enseñan que la personalidad no se limita ni se define ni por el espejo ni por la muerte, sino por el arte, por más sencillo que éste sea. Con Kristeva cree que el arte no es un objeto tanto como un proceso: "A life, a work of art: are these not 'works in progress' only in as much as capable of self depreciation and of resubmitting themselves to the flames which are, without distinction, the flames of language and of love?" (de *Histoires d'amour* — *Love Stories* citado por Lecthe 25). Para Ocampo (y diría que para Kristeva también)

no importa que el resultado del proceso creativo sea un sombrero, un peinado, los adornos de la casa o un cuento fantástico. La creatividad como proceso es la esencia del ser. Kristeva asocia el arte con el amor, como actividades siempre abiertas al otro y “en progreso”; la melancolía, en contraste, tiende hacia lo Real, es decir, hacia la muerte. En presentar el espejo como una metáfora — sumamente femenina — de lo inevitable y lo intolerable de la muerte, Ocampo ha logrado expansionar nuestra imaginación. “Anotaciones,” hablando de la muerte, dice: “Y para siempre soñaré con vos en las largas noches de mi exilio. Y aquí en el agua me muero sin esperanzas de encontrar algo mejor que el agua, soy una exiliada. *The only thing I love, A.B.C., << the rest is lies>>*” (énfasis original, 226). “A.B.C.”, en las obras de Ocampo, es Adolfo Bioy Casares, su marido. John Lecthe termina su artículo sobre Kristeva con sus palabras indicando una necesidad de “to have a new loving world surface from the eternal return of historical and mental cycles” (40). En estas palabras de Kristeva que recuerdan los grandes temas de Borges, vemos la diferencia entre sus obras y las de Ocampo; es decir, para Ocampo lo inevitable del cuerpo y del amor en la naturaleza humana.

Tanto Borges como Ocampo ven la trascendencia como un sacrificio de la singularidad del individuo. Para Borges, lo interesante de este concepto es renunciar a la fama, dejar de ser autor. En muchas de sus obras más conocidas — “El inmortal,” “Pierre Menard,” “El aleph,” “Borges y yo” — la obra creada resulta ser el producto de todos, de nadie. El artista, sea Homero, Cervantes o Borges mismo, entonces desaparece. Para Ocampo, cuya visión de la obra creativa siempre ha sido más comunal y más humilde, lo interesante es más privado y más personal. Renunciar lo individual es sacrificar el nombre, por supuesto, pero eso lo hace fácilmente por lo visto: pensemos en sus muchos personajes sin nombre — la mujer de “El mar,” por ejemplo — y en las palabras de Cornelia. La primera página del libro presenta a Cornelia tratando de borrar su nombre como signifiante de ella misma, “¡Cornelia! Mi nombre me hace refr.... Podría llamarme Cornisa, sería lo mismo.” Dice aquí también que ha escrito su nombre en muchos lugares, en las paredes, en una glorieta del jardín, en su propio brazo. A pesar de haber escrito el nombre en su propio cuerpo dice que ya no tiene el poder de d(en)ominarla. La tapa del libro reproduce un cuadro curioso: es una mujer que escribe algo en un árbol. ¿Su nombre acaso? Todos los juegos aquí con el orden simbólico ponen en tensión sus límites. El problema para Ocampo es prescindir de la imagen en el espejo, dejar que el cuerpo nos identifique.

Cornelia se ha rendido, por lo visto, a las dos tentaciones femeninas, la identidad del espejo y del suicidio. Silvina Ocampo escribió hace más de cincuenta años el cuento “El mar” que anuncia una vida, libre de espejos y de la dominación masculina. Si todavía no podemos imaginar una destinación, un destino, para la mujer de “El mar,” esto nos dice más de nosotros que de

Ocampo, de la inesperada dificultad de cambiar un sistema, el patriarcado, arraigado no sólo en nuestras costumbres sociales y familiares sino en el mismo lenguaje, en los modos de pensar más básicos. Crear un personaje, Cornelia, que sucumbe a la melancolía le permite a Silvina Ocampo — y a nosotros, sus lectores — vivir con amor, en el sentido que lo da Kristeva, y de reconocer las ilusiones falsas de los dos órdenes en que vivimos, lo simbólico y lo imaginario.

Tanto Borges como Ocampo se han esforzado en cambiar los modos de pensar que nos engañan y tientan, en empujar la imaginación humana hacia los límites antes desconocidos. Los dos autores nos enseñan que los seres humanos tenemos que abrazar y celebrar la multiplicidad para aprender a reconocernos en las varias máscaras. Volviendo al poema, “La cara,” encontramos su palabra “hermafrodita.” Indica que ella — el yo lírico — se considera simultáneamente hombre y mujer / ni hombre ni mujer. El cuerpo esconde multitudes no reveladas en su superficie, en su imagen especular. Eso es la palabra que mejor define lo ideal para Silvina Ocampo porque existir como hermafrodita no es identificarse sin cuerpo, pero sí es insistir en la contingencia, lo accidental y lo inesperado del cuerpo.¹³

Las obras tempranas de Ocampo parten de un concepto de la disociación entre la cara y la imagen especular como una especie de pesadilla o cuento de horror. Más tarde desarrollan una serie de estudios de la identidad constituida por medio del desdoblamiento más allá del espejo. Su obra más reciente vuelve al espejo reconociendo la imposibilidad de prescindir por completo de él. La imagen reflejada es una metáfora de la represión de la subjetividad: es una imagen falsa pero necesaria. La cara es una máscara que nos ponemos para existir para nosotros mismos y para los demás, en la misma medida en que utilizamos el pronombre “yo” para expresar nuestro deseo y creamos por medio del deseo. Tenemos que asumir una identidad siempre dispuestos a modificarla. El cambio, entonces, tanto personal como político, se logra cuando reconocemos lo provisional de todas nuestras identidades.

NOTAS

1 Aunque este artículo no lo cita directamente mi comprensión y revaluación de la obra de Jacques Lacan se debe mucho al libro de Kaja Silverman mencionado en las “Obras Citadas.”

2 Para un análisis más extenso del doble literario en la obra de Ocampo véase mi artículo “The Mad Double.”

3 Una interpretación algo diferente de este cuento se lee en mi “Portrait of the Writer...”

4 Aquí cito indirectamente de las conclusiones de Peter Brooks 314.

5 Para mayor elaboración de esta idea, véase mi “The Feminine I’.”

6 El artículo de Margaret Higgonet declara que muchas escritoras del siglo veinte presentan el suicidio, no como un momento narrativo de clausura y de certitud, sino como algo más ambiguo: "The decisive moment is no longer decisive" (81).

7 Tanto Higgonet como Kauffman, en su magnífico estudio de la forma epistolar, hablan del suicidio como una estrategia retórica para imponer una lectura de la obra femenina.

8 Referirse a la historia clásica es un recurso típico de su poesía, especialmente *Enumeración de la patria*, pero también de los cuentos de *Autobiografía de Irene*, y su drama en verso, *Los traidores*.

9 En una entrevista, de marzo de 1980, Silvina Ocampo me contó que se puede destacar o hasta esconder un cuento según su orden en la colección.

10 Véase Gallop, especialmente 28-30.

11 Esta colección de cuentos, publicada en el momento en que la autora había cumplido más de ochenta años, no tiene mujeres viejas, pero sí tiene personajes que ven unas máscaras terribles que forman parte de la cara misma. Una de las posibilidades que presenta la obra de La Belle, que el espacio no me permite explorar aquí, es la interpretación de las máscaras de *Cornelia* como imagen de la vejez.

12 Otra referencia política muy obvia en esta colección es un comentario en la conversación entre Cornelia y el arquitecto Daniel. El le dice:

— ¿Por qué no sigue?

— No sé. Me parece que hablo en vano.

— ¡Por favor! Me hace olvidar el mundo horrible en que vivimos, las torturas.

— Las torturas?

— Sí, las torturas. Siga. (41)

13 Jane Gallop termina su libro con una contemplación del idea de la bisexualidad propuesta por Hélène Cixous y Catherine Clément como un modo nuevo de dirigir el deseo: "Neither the fantasmatic resolution of difference in the imaginary, nor the fleshless, joyless assumption of the fact of one's lack of unity in the symbolic, but an other bisexuality, one that pursues, loves and accepts both the imaginary and the symbolic, both theory and flesh" (150). Sería interesante explorar en otra ocasión la relación entre lo que Gallop dice aquí al nivel del deseo con lo que estoy presentando al nivel de la identidad. Yo veo la imagen del hermafrodita de Silvina Ocampo como un intento parecido de resolver la misma problemática.

OBRAS CITADAS

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Random House, 1984.

Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.

Girard, René. *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1977.

Higonnet, Margaret, "Speaking Silences: Women's Suicide," *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Susan Rubin Suleiman, ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Kauffman, Linda. *Discourse of Desire: Gender, Genre, and Episolar Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

Klingenberg, Patricia. "The Feminine 'I': Silvina Ocampo's Fantasies of the Subject," *Romance Languages Annual* 1 (1989): 488-94.

———. "The Mad Double in the Short Stories of Silvina Ocampo," *Latin American Literary Review* 16 (July-December 1988): 29-40.

———. "Portrait of the Writer as Artist," *Perspectives in Contemporary Literature: Literature and the Other Arts* 13 (Spring 1987): 58-64.

La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.

Lacan, Jacques. "The Mirror-Stage as Formative of the Function of the I...", *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977: 1-7.

Lechte, John. "Art, Love and Melancholy in the Work of Julia Kristeva," *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, ed. John Fletcher and Andrew Benjamin. London and New York: Routledge, 1990: 24-41.

Ocampo, Silvina. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1948.

———. "La cara," *Retratos y autorretratos*, Sara Faci y Alicia D'Amico, eds. Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1973: 114-18.

———. *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets, 1988.

———. *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

———. *Enumeración de la patria y otros poemas*. Buenos Aires: Sur, 1942.

———. *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959.

———. *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada, 1961.

———. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937.

——— y J. R. Wilcock. *Los traidores*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.

MUJERES EN BUSCA DE UN NUEVO HUMANISMO

L. Teresa Valdivieso
Arizona State University

Hace algunos años, concretamente en 1981, la Editorial Salvat de Barcelona publicó un fascículo original de la desaparecida escritora catalana Montserrat Roig que llevaba el título de este estudio. En esta ocasión, como tributo a esa escritora y en la seguridad de que la letra impresa es perdurable, me dispongo a reflexionar sobre el mismo tema en el que ella con tanto acierto lo hizo. No es mi intención insistir en los parámetros del feminismo propiamente dicho, ya que muchos antes que yo lo han hecho, lo que me interesa del tema es que el feminismo no implica una ruptura con el hombre como ser humano, más bien es un "análisis riguroso y exhaustivo del porqué de la opresión secular de una parte de la Humanidad" (Roig, *Mujeres* 5).¹ Y es con la misma Montserrat Roig con quien nos preguntamos si ha llegado de verdad el tiempo de mujer (Tremosa 11). Lo cierto es que tampoco ha llegado el tiempo de hombre porque no existe una transparencia en la comunicación entre todas las personas; el hombre y la mujer no existen realmente, sólo existe un mundo de falsas apariencias. Desde esta perspectiva, el fascículo de Montserrat Roig antes mencionado se presenta con visos de profecía. Muchos escritores se han preocupado del análisis de la literatura femenina y han llegado a la conclusión de que el feminismo no es más que una conciencia que duda y reflexiona y que avanza con tanta profundidad porque, en realidad, presenta una nueva visión humanista del mundo actual.² Es, pues, el feminismo una nueva concepción del mundo visto a través del prisma de las mujeres al mismo tiempo que significa la recuperación de la palabra de la mujer, del tiempo de mujer, tiempo perdido y disperso, que no es otro que el tiempo del descubrimiento de que el mundo sólo puede ser visto desde una óptica de autenticidad personal que ayude al ser humano contemporáneo, educado desafortunadamente dentro de una maraña de mentiras, a comprender a una sociedad que a fuerza de negar toda verdad, se le escapa de las manos.

En esta encrucijada social, Carmen Riera, otra escritora catalana, ha construido una novela singular — *Por persona interpuesta* — cuyo sentido es poner en el banquillo a la misma literatura al decir que “interesa tanto la literatura porque precisamente no es la vida, sino un espacio ambiguo que se le parece, sin tener la fuerza destructora de ésta” (59). Esta novela de Carmen Riera, que se ha seleccionado para ilustrar este estudio, se perfila como un reto para que se elabore una respuesta colectiva a la disgregación en que ha entrado la humanidad y que amenaza su autodestrucción.

Sería meterse en demasiados dibujos si empezáramos a hablar de la crítica femenina en general, citar ciertos documentos oscuros o divagar sobre todo y sobre nada; por eso, prefiero empezar por cuestionar la novelística femenina, ¿por qué este texto es expresivo? ¿por qué esta autora escribe así? Naturalmente una respuesta científica a ambas interrogaciones supondría toda una teoría de la literatura que no podré expresar más que con carácter esquemático.

Quisiera empezar mis reflexiones críticas con una cita que relativiza y abre mi pensamiento en una tan apasionante como incansable búsqueda del sentido de una obra literaria y sus modos de manifestarse. La cita es de Ortega y Gasset cuando dice: “Las metáforas son lógicas y cuando se toman literalmente absurdas” (202). Lo que sin querer nos lleva a aquello de que “la metáfora es el auténtico nombre de las cosas, y no el término técnico de la terminología [...] palabra cadáver, esterilizada, aseptizada [...] que ha dejado de ser viviente nombrar.” Esta cita no tiene otro motivo que servir de llamada a la reflexión en cuanto a problemas y principios de una semiótica textual. En realidad, y como es sabido, se trata de una disciplina en irrenunciable búsqueda de la génesis del sentido especialmente cuando los textos plantean diversas cuestiones de niveles de lectura. En efecto, según Greimas, “el texto se presenta como un signo del cual el discurso, articulado en isotopías múltiples,³ no sería más que el significante que invita a descifrar su significado” (*Semiótica* 273). A este propósito, se plantea la ineludible no ingenuidad absoluta del lector que encuentra su especial modo de comunicación con el texto; problema que en cierto modo apoya la aseveración de que todo texto propicia una multiplicidad dialéctica de lecturas.

En realidad, leer, en cierto sentido, es identificar una cierta comunidad o comprensión con un texto valiéndose para ello de un código noemático-isotópico.

Ahora bien, ¿cómo explicar la presencia de las isotopías en el discurso? A propósito de la isotopificación, dice Greimas, que las isotopías representan un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme (*En torno* 222); es decir, los sistemas semiolingüísticos que intervienen en la manifestación textual producen redundancias que la convierten en discurso (Greimas, *Ensayos* 110). De donde se deduce que el concepto de redundancia es el que permite esa posible o posibles lecturas uniformes del texto.

Tomando, de nuevo, en consideración aquella primera cita con la que al principio a este trabajo, veremos que no se puede olvidar que el texto es un producto de factura linealmente articulada, pero de génesis estructuralmente planificada o subyacente. En este sentido, inevitablemente, no podemos lanzarnos a una lectura cualquiera desconociendo los mecanismos que se operan sobre una palabra desde que sale del lexicon o diccionario hasta que se cierra o limita mediante su puesta, en forma de sintagma dominado por una isotopía subyacente, en una microsecuencia intratextual que orienta el sentido verbal del término.

La lectura, en este contexto, se distingue de la mera captación lineal hipotético-inductiva anticipatoria que, aunque quizá inevitable, no es suficiente, sino que reclama su pertenencia a una tipología de la que inexorablemente depende. De forma que leer un texto viene a ser, en cierto modo, identificarlo como perteneciente a una tipología textual, desde la cual el texto se configura y se identifica como tal.

Sirva de ejemplo para identificar estos conceptos teóricos la novela de Carmen Riera, *Por persona interpuesta*, que alcanzó el premio de novela "Ramón Llull 1989", publicada por Editorial Planeta en ese mismo año.

El hilo argumental nos presenta a una estudiante de literatura, Teresa Mascaró, que quiere conocer y entrevistar a un famoso escritor sudamericano llamado Pablo Corbalán sobre el que ella escribe su tesis. Aunque considera que la empresa es difícil le sirve de modelo, acicate y correlato las andanzas de Bettina Brentano por acudir a una cita con Goethe. Pero, en la vida de Pablo Corbalán parece agitarse un misterio. La acción se desarrolla en un país imaginario de la América del Sur en donde una dictadura militar ha creado situaciones trágicas que enmascaran la verdad de los hechos y que lentamente, a través de un laberíntico proceso, acaban por sorprender al lector. La reflexión sobre el mundo del escritor y del estudiante, ese exponente del mundo de las letras, parece contener en germen la teoría o una de las teorías de la escritora Carmen Riera. Teoría que surge envuelta en lo lúdico y que despierta en el lector la mordida de la curiosidad. En realidad, el texto es una interrogación. Si la vida humana, según Marías, consiste en preguntarse cada uno por sí mismo, *Por persona interpuesta* es la reflexión de una mujer — Carmen Riera — que se pregunta por sí misma.

Estructuralmente la obra está formada por unas hojas del diario de Teresa Mascaró fechado desde el día 13 de septiembre de 1978 al 20 de noviembre del mismo año; cinco cartas de Teresa a Celia Bestard quien ostenta el cargo de relaciones públicas en la editorial en la cual Corbalán publica sus libros y una última carta de Teresa a Celia fechada el 12 de enero de 1979 en la que le comunica que por valija diplomática le envía un manuscrito sobre Corbalán para que lo publique. En un epílogo final, firmado por Celia Bestard, se nos dice que Teresa murió en un incendio provocado y que dada su desaparición, ella — Celia — se siente en libertad de publicar el manuscrito, parte del diario de Teresa y

las cartas que ésta le había escrito a Celia. Lo que se pretende con la publicación es que la policía tome en serio el caso Corbalán. Un epígrafe que aparece en la portada de la novela *Por persona interpuesta* reza así: “Un mundo extraño y complejo de falsas apariencias”.

Establecida la base argumental y configurado el concepto de isotopía como perteniente al orden sintagmático, se podría situar nuestro análisis a cuatro niveles: fonológico, morfológico, sintáctico y semántico. Estos niveles isotópicos nos permiten postular dos tipos básicos de isotopías: 1) la isotopía de la expresión y 2) la isotopía del contenido. La isotopía de la expresión es asemántica, aunque no cabe duda de que todo el texto se va construyendo a partir de ese nivel fonemático. Una lectura a este nivel fónico nos lleva a una Carmen Riera a la búsqueda de un lenguaje que se hace de preguntas, conjeturas e hipotéticas respuestas todo ello reflejando el oscurecimiento de una verdad que una dictadura militar trata de falsear. Escuchemos el diálogo sobre el firmante de la nota editorial del periódico *El Día*:

- Y ¿cómo se llama el que firma? ¿Conalán? ¿Cornalán?
- No, Corbalán, Pablo Corbalán.
- ¿Está segura de que es Corbalán?
- Creo que sí. Además me dio una tarjeta con sus señas impresas. (84)

Si pasamos ahora a considerar las isotopías del contenido, veremos que éstas se sitúan en el nivel del significado textual; de ahí, que su análisis pueda presentarse a nivel denotativo y a nivel connotativo. En cuanto al primero, lo podemos entender como la relación que se establece entre el signo — como significado lingüístico — y el referente. Teniendo en cuenta el carácter iterativo de la isotopía, el análisis isotópico a este nivel hay que situarlo a partir de una interrelación entre núcleos sémicos, semantemas y clasemas de los términos redundantes o pertenecientes a la redundancia. Se trata, pues, de la interpretación semántica en el primer plano de la significación en donde expresión y contenido entran en relación estrecha con una referencialidad denotativa. Esta isotopía es el punto de arranque de toda comunicación lingüística ya que todo texto puede ofrecerse, y de hecho se ofrece, a una primera lectura isotópica denotativa.

Primeramente tenemos una topologización de lugar a dos niveles: a nivel de Teresa Mascaró en busca del escritor Pablo Corbalán para entrevistarle y a nivel de su correlato Bettina Brentano en busca de Goethe. Bettina ha viajado por “camino helados, a pesar de que ya es primavera”; Teresa “no ha tenido necesidad de recorrer los kilómetros que separan Cassel de Weimar”. A partir de esta descripción, y siempre a nivel denotativo, nos encontramos como en un rito iniciático con la descripción de los oponentes a su tarea: para Bettina el principal obstáculo radica dentro de ella misma: “Cuando la puerta se abre siento una mano de nieve oprimiéndome la garganta y, en las mejillas, un incendio” (11). Teresa Mascaró, en pleno dominio de sus facultades

intelectuales, para conocer a Corbalán: “no tiene que disparar a los fantasmas en la noche del bosque, ni dominar el raso, al pie de las murallas de Magdeburgo, tampoco tiene que resolver enigmas ni superar trampas mortales” (12).

A continuación y en una lógica cadena denotativa se presenta el enfrentamiento de los dos campos semánticos, el de Bettina y el de Teresa, y en tanto que recorrido temático, Teresa nos explica su relación con Bettina, qué representa para ella esa tal Bettina: “Como si fuera un lastre que debiera sufrir indefectiblemente, o acaso, ¿un puro recurso metonímico que me facilita la escritura? (12) Bettina y Goethe me sirven de correlato” (33).

En un segundo movimiento del texto a partir del actante “yo” y una vez más dentro de esa primera isotopía denotativa surge la reflexión de ese “yo” durante la entrevista:

— ¿Qué es para usted la seducción? — pregunta Teresa a Corbalán — ¿le gusta seducir?

Pablo Corbalán, mejor dicho el presunto Pablo Corbalán, responde:

— Lo que seduce es precisamente la cobertura, el envoltorio, el signo mucho más que el sentido al que conduce éste. (22-23)

En el desarrollo de esta secuencia inicial, el “yo” enunciativo se desdobra en el “no-yo” conectando necesariamente con una nueva lectura que se operará semánticamente en tres momentos refiriéndose a actos y/o modos de acción:

Momento 1: abstracción de una ficción

Momento 2: transgresión de la realidad

Momento 3: apropiación de la ficción

Arrancando del Momento 1 se desprende la isotopía que se pudiera demonimar del “yo escritor”, Pablo Corbalán, y a partir de ahí se puede ir construyendo una red de asociaciones semánticas que nos llevaría al segundo momento de tensión. Estas asociaciones se podrían expresar como sigue: Pablo Corbalán, el escritor a quien Teresa Mascaró está entrevistando. A nivel oficial la muerte de Pablo Corbalán en una habitación de un hotel de Barcelona durante el curso de las entrevistas. Pablo Corbalán autor de la novela *El relevo*. Pablo Corbalán muerto en la cárcel por falta de atención médica, pero Corbalán tiene que vivir porque, “¿cómo justificar su muerte si incluso se habían comprometido ante los organismos internacionales a ponerlo, sano y salvo, en libertad?” (180).

Este planteamiento de base nos lleva a una lectura plurisotópica ya que, como es sabido, un mismo texto puede presentar varias isotopías semémicas. Cuando un texto ofrece esa riqueza interpretativa, el análisis isotópico debe partir de una distribución de ejes semémicos en los que se van situando las posibles isotopías.

En el Momento 2, el sema nuclear “transgresión de la realidad” invade todo el texto y toda la lectura o lecturas isotópicas. Habrá necesidad de establecer una relación conjuntiva que una esas distintas unidades sémicas que podría configurarse en la plurisotopía intertextual siguiente: “el yo a través del otro”.

Dentro de este marco se pone de manifiesto una isotopía de carácter político y por ser ésta de tipo arborescente dará lugar a otras isotopías originadas por sememas presentes en el texto. En primer lugar debemos considerar la isotopía **cárcel**: integrada por semas tales como muros, ningún horizonte; sin salida; nunca, nunca, nunca; el potro; la picana; la hora de la condena; la hora de la muerte; horror; asco infinito; tormento infinito. Encadenados con esta isotopía no faltan ejemplos de la tortura a los presos políticos en el corpus de Carmen Riera: carne podrida por las torturas que ya no siente dolor; estertor de los moribundos; labios tumefactos; lenguas arrancadas para que no puedan dar nombres; ojos velados por la muerte, espasmos de agonía; la hora del paseo hasta el patio del que nunca se vuelve. En segundo lugar, los isotopía **máscara**: esta isotopía funciona como un conector polisotópico ya que participa de todas las otras isotopías subrayando “el yo a través del otro” y se manifiesta a todos los niveles, por ejemplo:

1) a **nivel de Teresa**: cuando ésta quiere oír la cinta que ha grabado en la entrevista con quien ella cree que es Corbalán, se encuentra con la sorpresa de que en la cinta que le ha sido entregada no está la entrevista, sino una grabación de la cantante Susana Rinaldi.

2) a **nivel de Corbalán**: éste firma editoriales que él no escribe; se celebran entrevistas en su nombre, cosa que Teresa descubre por la dedicatoria de un libro que el mismo Corbalán le ha dado en donde en forma de acróstico se lee: “No Oséis Soñar: Oídme y, Cuando Otros Resplandores Brillen, Avanzad, Libres, Alados, Nuevos”. Leído el acróstico dice: No soy Corbalán. Lo cierto es que Corbalán ha muerto en la cárcel; pero tiene que vivir, alguien tiene que darle vida.

3) a **nivel político**: con respecto a Antonio Gallego, el amigo de infancia de Pablo Corbalán, pero su enemigo literario. El hilo circunstancial nos explica la relación de Antonio Gallego con Pablo Corbalán. Antonio Gallego, quien está preso después de haber sido hábilmente involucrado en un chantaje político, tiene que dejar de ser Antonio Gallego y transformarse en Corbalán, es decir, desempeñar el papel de Corbalán en el escenario político, y de esa manera alcanzar su libertad: “Debía aprender sus costumbres, calcar sus gestos, copiarle el carácter, seguir punto por punto su comportamiento” (178).

A este punto el lector ya no se sorprende, más bien se diría que acompaña a Gallego en sus torturadas reflexiones:

Nunca hubiera podido imaginarlo [...] nunca hubiera pensado en aquella posibilidad que le brindaba también recuperar la palabra [...] Sin dejar de ser

él, tenía que hacerse pasar por otro. Transformarse. Tomar, como Goethe, un disfraz. (175)

Y luego, más tarde:

Avanzan los años. Avanzan y se llevan un rostro. Un rostro transformado por los bisturís [...] Por fin podrán mostrar al mundo el preso que casi todos los gobiernos reclaman, cuyo nombre repiten los telegramas y que las pancartas escriben con mayúsculas: CORBALAN. Corbalán vive. (177)

Más tarde, Corbalán tendría que desaparecer misteriosamente para que Antonio Gallego pudiera volver a la vida. Es la hora de su obra *El relevo*:

Tiene un bloc entre las manos [...] Cien hojas para continuar *El relevo*, cuyas primeras palabras habían sido ya petrificadas, esculpidas sobre aquel cuaderno. Palabras a las que sólo él puede poner alas, hacerlas volar, si es capaz de desencantarlas, de liberarlas. [...] Sacarlas de todas las cárceles. (176)

Un relevo que nunca llegó. Es decir, considerada la novela a nivel político, se hace desaparecer a Corbalán y se busca luego un sustituto para quedar bien ante Europa. Se disimula la tortura diciendo que las máquinas se desplazan solas. Los establos de los animales no son tales establos, sino que a nivel subterráneo, debajo de la paja se abren las compuertas que llevan a las cámaras interrogatorias. Se siega la vida de Antonio Gallego antes de que termine la farsa que accedió a representar aquel día en el que todavía en la cárcel “con los párpados apuntalados por el miedo, vela en un insomnio picoteado por agujas venenosas, [y] lucha contra el hombrecillo acobardado, atado de pies y manos, que lloriquea en el fondo de su alma” (185).

La segunda operación metodológica consistiría en seleccionar aquellos rasgos pertinentes del texto que engarcen las isotopías que hemos analizado y que vienen marcadas en el tercer momento bajo **apropiación de la ficción**. Es decir, el plano semántico sólo se podría comprender tras la reconversión de su nivel profundo al plano discursivo del texto. A este punto, una isotopía se organiza en torno al semema: **escritor**. En esta isotopía, Corbalán asume el rol temático de escritor, con lo cual se establece una analogía entre la creación en la novela — Corbalán escritor — y la creación de la novela, creación literaria — Carmen Riera. La implicación es una relación lógica entre dos enunciados, de tal modo que el primero supone al segundo como consecuencia necesaria.

Imbricadas en esta macrosecuencia de **apropiación de la ficción** se van sucediendo las siguientes isotopías, tomando en cuenta que la imbricación de la escritora Carmen Riera arroja una dimensión de análisis muy distinta a las que tradicionalmente se vienen haciendo.

La primera de esas isotopías sería la que aparece introducida por un elemento distópico: **la búsqueda de la verdad**. Como bien dice el comisario

que investiga el suicidio/asesinato de Corbalán y según se lee en una de las páginas del diario de Teresa fechada el 17 de noviembre de 1975, el caso Corbalán “es mucho más complicado de lo que la gente cree y mucho más oscuro. No es la primera vez que las dictaduras militares latinoamericanas mandan asesinar a molestos [...] políticos” (44). Este elemento que rompe el flujo isotópico anterior caracterizado por el enmascaramiento de los hechos, instaure una nueva isotopía: **la del artista como creador**:

Es un artista. Un creador. Puede levantar un mundo nuevo, dar vida a otros seres o eliminarlos si le viene en gana, llegar a mover ejércitos sobre la llanura, desafiar los peligros del mar en una frágil piragua o hacer avanzar un trasatlántico [...] Puede mover al llanto o a la risa, detenerse en el tiempo hasta comprimir el instante o hacerlo infinito. (178)

Nos acercamos al final de la obra. Lo sabemos gracias al elemento distópico que nos ha abierto la novela a una polisotopía: la escritura encuadrada en el marco de las isotopías intertextuales. La **creación** como isotopía de la secuencia terminal a la que denominaremos “búsqueda”. Aquí se presenta al escritor, en este caso a la escritora, que va en busca de la palabra:

¿Dónde se encontrará la palabra? Pueblo mío, ¿qué te he hecho? ¿en qué lugar? ¿hacia qué lado? ¿dónde podrá ser escuchada? [...] Rumor de olas en mi oreja, de las olas muertas de un mar muerto porque nada dice en el silencio de la arena caliente, el silencio de la noche del desierto. (174)

Es la escritora la que habla, ella que conoce “las horas tristes interminables junto a la mesa de trabajo, el blanco que atrae y rechaza a la vez, una página en blanco que ha intentado llenar con la afilada punta de su plumín o con las mínimas lenguas mecánicas de la máquina de escribir, a caricias o a golpes, arañando el vacío” (178).

Instalada esta secuencia y como prueba epistémica de lo dicho anteriormente se deja oír fuerte y tajante la voz de la escritora que nos confiesa a gritos que escribe “porque sólo representando al escritor tendrá la posibilidad de denunciar tantos horrores, tantos crímenes como ha sufrido su pueblo” (185).

Finalmente, se podría adelantar, a modo de conclusión, que la novela de Carmen Riera, *Por persona interpuesta* se erige como rastro y memoria de los discursos que se encarnaron en ella y que un juego de isotopías nos ayudó a descifrar aprehendiendo un mensaje que nos llega como razón última inmediata de los distintos momentos intersecuenciales del texto. El mantenimiento de la memoria como recuperación de la historia de la humanidad y de los individuos que la componen. Una humanidad solidaria en el dolor, la injusticia, como también en la belleza y en la alegría de vivir. Valdría la pena cerrar este estudio con la misma cita con la que lo abrimos: “Interesa tanto la literatura porque precisamente no es la vida, sino un espacio ambiguo que se le parece, sin tener la fuerza destructora de ésta” (59).

Quedaría por precisar si en efecto la escritura de Carmen Riera se halla lastrada por lo histórico; es decir, de qué modo ese juego literario es la expresión de la realidad, a este fin sólo podemos decir que en la frontera del mundo de la ficción y el de la historia, Riera, armada de una fina ironía — a modo de lámpara — ha salido cual si fuera un nuevo Diógenes, en búsqueda del verdadero hombre, un hombre que no esté dominado por falsas apariencias. En efecto, es notoria la preocupación de la autora por la humanidad, el hombre como individuo acechado por las colectividades de cualquier signo y por las instituciones, el oficio de escritor y la literatura en general. Y es esta actitud la que hace que Carmen Riera se erija como una mujer en busca de un nuevo humanismo.

NOTAS

- 1 Para una mayor reflexión sobre el feminismo de Montserrat Roig, véase su obra *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*.
- 2 Fácilmente se puede deducir que el verdadero feminismo va mucho más allá de la idea mítica de la mujer reducida a un simple simulacro erótico; desafortunadamente todavía hoy, a través del celestinaje aparentemente despersonalizado de los medios de difusión colectiva, la élite que tiene el poder económico [...] envía contenidos estereotipados y mecanizados a una gran masa de mujeres que siguen los estrictos lineamientos ideológicos del grupo dominante convertido en transmisor (Colomina 13).
- 3 Según François Rastier, se llama isotopía a toda iteración de una unidad lingüística. Una isotopía tiene definición sintagmática, pero no sintáctica: no está estructurada; no obstante, las isotopías, procedan de un mismo nivel o de niveles diferentes del texto, pueden articularse entre sí mediante relaciones que definen una estructura retórica / estilística (citado por Greimas, *Ensayos* 110).

OBRAS CITADAS

- Colomina de Riviera, Marta. *La Celestina mecánica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1976.
- Greimas, J. A. *En torno al sentido*. Madrid: Editorial Fragua, 1973.
- . *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta, 1976.
- . *Semántica estructural*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- . *Semiótica del texto*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- Marías, Julián. *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Vol. 8. Madrid: Revista de Occidente, 1955.

Riera, Carmen. *Por persona interpuesta*. Barcelona: Planeta, 1989.

Roig, Montserrat. *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*. Barcelona: Editorial Salvat, 1981.

———. *Tiempo de mujer*. Barcelona: Plaza y Janés, 1980.

Tremosa, Laura. Introducción. *Tiempo de mujer*. Barcelona: Plaza & Janés, 1980.

NUBOSIDAD VARIABLE: CARMEN MARTIN GAITE AND WOMEN'S WORDS

Janet Pérez
Texas Tech University

Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925), one of Spain's most respected women writers, has won the "Café Gijón" prize for *El balneario* (1954), the Nadal for *Entre visillos* (1957), and the Premio Nacional de Literatura for *El cuarto de atrás* (1978). *Ritmo lento* (1962) was the runner-up for the international Biblioteca Breve Prize, won that year by Vargas Llosa. *Retahílas* (1974) was recognized by the Premio de la Crítica. Her historical works, *El proceso de Macanaz* (1970) and *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972; an expanded, popularized version of her doctoral dissertation) were praised by critics, and *Usos amorosos de la postguerra española* received the Premio Anagrama de Ensayo as well as being named "Libro de Oro 1987" by the Spanish Booksellers Guild because of its enormous popular success (seven editions in less than six months). Martín Gaité participated in an international conference at Yale in 1979, spent a semester (Fall 1980) at Barnard College in New York, another at Vassar (Fall 1983), and in 1987, became the first Spanish woman elected as an honorary fellow of the Modern Language Association, one of only four Spaniards so distinguished (honorary fellows include approximately seventy world authors, considered by literary scholars of the MLA to be the most significant).¹

Throughout her career, Martín Gaité voices women's concerns and the vast majority of her works concern women: only *Ritmo lento* has a male protagonist, and he — perhaps significantly — is unable to function in normal society, ending in a mental institution. So prevalent are women in her short fiction that her authorial "Prólogo" noted that the *Cuentos completos* might have been more appropriately entitled "Cuentos de mujeres" (9). Plot is minimal,

tenuous in her works; action is less important than presentation and characterization, usually accomplished via women's words redolent of orality. Women's words as speaker, writer and interlocutor-respondent are rarely displaced from center stage.

Nubosidad variable (1992) is Martín Gaité's first long novel in fourteen years. Like *El cuarto de atrás* (the initial result of her reactions to the death of Franco late in 1975), evoking the social, economic and cultural ambient of the Franco years from a specifically feminine viewpoint, her latest novel is situated in the present (the moment of writing, circa 1990). Martín Gaité's focus privileges recollections of the educational ambient for girls, their readings, and the restrictive patriarchal values governing feminine socialization. Complementing the twin retrospective narratives of the two feminine protagonists is *Usos amorosos de la postguerra española*, a social history of the 1940s and 1950s from a female perspective, emphasizing the double standard, de facto relegation of women to home or convent, the phallogentric values dominating education, the workplace, and other aspects of public life.² As in *Usos amorosos del dieciocho*, the study of male-female relationships, courtship and erotic rituals, and the theme of heterosexual love receive preferential emphasis. The essay collection, *Desde la ventana* (1987), characterizes the situation of Spanish women as "ventanera," i.e., confined to prison-like enclosures from which they contemplate life largely as spectators. The title implies views from a specifically feminine space (window, balcony). Inspired by Martín Gaité's reading of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929), as explained in the authorial introduction (9-12), the essays question "si las mujeres tienen un modo particular de escribir" (9 and passim). Martín Gaité relates how her encounter with Woolf as interlocutor (reader) led her to "preguntarme por las posibles peculiaridades del discurso femenino" (12). The fruits of that meditation are patent in *Nubosidad variable* with its specific textual representations of various peculiar, intimate or "domestic" and usually feminine registers of discourse, several of these involving the special, private meanings attached to words and phrases by persons in close relationships (lovers, parent-child, friends). Just such a private discourse characterized the adolescent friendship of the two protagonists of *Nubosidad variable*, a mutual knowledge and comprehension wherein "bastaba con simples alusiones, con echar mano de un lenguaje común que reflejaba gustos, bromas y emociones comunes" (57). Sofía begins rebuilding that common discourse of shared tastes and emotions by repeating Mariana's ironic, metafictional uses of "comparsas" (cf. 80, 81), referring to certain "code words" used with her daughter Encarna as "otro de nuestras trabalenguas surrealistas" (84).

During the fourteen-year interval since publication of *El cuarto de atrás*, that enormously successful work appeared in English translation (*The Back Room*, trans. Helen Lane [New York: Columbia University Press, 1983]) and was the subject of more critical studies during the decade from 1978-1988 than

any other novel by a contemporary Spanish woman author (Brown 1991, 86). Martín Gaité's early novel of feminine enclosure in a provincial city in postwar Spain, *Entre visillos*, appeared in English translation as *Behind the Curtains* (1990), while the author was preparing scripts for television series on the life of Saint Theresa and translations of works by Rilke, Svevo, Flaubert, William Carlos Williams, and Emily Bronte (making it less than coincidental that references to *Wuthering Heights* — in its Spanish translation as *Cumbres borrascosas* — proliferate in *Nubosidad variable*). As in her two latest novels, literary theory, the functions of memory, the importance of the listener/reader (interlocutor), the art of narrative and the nature of language — especially conversational language — are explored in *El cuento de nunca acabar* (1982).

Martín Gaité is hardly a militant feminist; indeed, she strove in *La búsqueda de interlocutor* to differentiate herself from "las mujeres liberadas" (95-101). Similarly, she expresses reservations concerning much feminist criticism (which she read extensively during stays in New York) in *Desde la ventana* (13-16). What troubles her is not the aim of these writings so much as a perceived rigidity, codification, and dogmatic tendency, alien to her own more personal, spontaneous, intimate and conversational style. Nevertheless, her constant descriptive, subjective recreations of the repressive education of girls and the restrictive patriarchal codes circumscribing women clearly identify her with "consciousness-raising" writing. Martín Gaité's concerns are essentially gynocentric, with clear notes of protest in her early work — protest against economic and social injustices as well as other inequities victimizing women, especially the limitation of educational opportunities and career or employment alternatives. Her fiction is largely presentational, replicating situations in which Spanish women found themselves because of official policies

del Gobierno y de la Iglesia, aliados en su empeño de reforzar el vínculo matrimonial exaltando sus excelencias y ventajas. Mediante préstamos a la nupcialidad y los famosos subsidios y leyes de protección a las familias numerosas... el programa de recuperación de la familia estaba principalmente basado en una renuncia por parte de las jóvenes españolas a sus veleidades de emancipación. (*Usos* 52)

From early works portraying widespread devaluation of women to later ones clearly satirizing phallocentrism, this writer has been and continues to be a consistent, rational, moderate advocate for women's issues.

Las ataduras (1960) examines women's limited options in the Franco era from the perspective of the relatively "liberated" daughter of a teacher who escapes her smothering provincial existence to study in Madrid, becoming involved with a French intellectual with whom she runs away to Paris, soon finding herself the unwed mother of two, condemned to the same dull domesticity she fled, but without the security that marriage (and the support of her own family) might have provided. The novelette's title ironically underscores the

bonds circumscribing women, invisible but real ones which persist even when the more perceptible ones (such as matrimony and living in the paternal home) are cast off.

Retahílas, usually studied from perspectives foregrounding language, memory, and the narrative art per se, reiterates the author's interest in the feminine condition and her preoccupation with the destruction wrought by passing time. Employing the perspective of a mature, educated, well-traveled woman, separated from her husband, the novel proper probes the potential for human communication (it is the story of a dialogue, or more exactly, extended parallel monologues, reconstructing the past, with a major sub-theme being the marginalization of women who opt out of marriage, regardless of the reasons). Ricardo Gullón explained it thus:

Una historia, dos, múltiples historias se cruzan, se entretienen, son la trama y son los entes que la tejen... Dos series de retahílas alternan: largos monólogos cruzados y complementarios... cada personaje es emisor y receptor del mensaje del otro, y a la vez del propio, de lo que está diciendo para poner lo dicho frente a sí y conocerse mejor. (75)

Given the situation of Sofía in *Nubosidad variable*, estranged from her husband since her youngest daughter's birth more than two decades before, many observations concerning *Retahílas* are valid for the latest novel. "Enclosure" of characters within the formats of letter or diary (*Nubosidad variable*) and internal monologue (*Fragmentos de interior*) accentuates solitude and frustrated communication. Such is the coherence and consistency of Martín Gaité's fictional world that remarks inspired by various other novels often aptly describe *Nubosidad variable*. Eulalia's bored solitude in *Retahílas*, her hunger for dialogue (a link to Martín Gaité's emphasis on the interlocutor as well as to Sofía's situation in *Nubosidad variable*), and the paucity of interlocutors available eloquently attest to the ostracizing of the nonconforming female in Francoist society.

In essays and novels, Martín Gaité examines influences of official Francoist policy, the press, and economic factors in producing a feminine mentality adapted to the endless *noviazgos* (averaging eight years), to life as an unpaid servant, and to considering matrimony as the exclusive goal and sole justification of womanly existence. A focal motif for both essays and fiction is the effect of readings, the role of literary models and prescribed texts upon Spanish women in the Franco era, given her belief (expressed in an interview with Marie-Lise Gazarian Gautier) that "[l]a mujer siempre resulta estar más marcada que el hombre por los modelos literarios de conducta" (31). Woman's role as reader and as writer dominates *Nubosidad variable* and contributes much of the novel's *intrahistoria*, the background of growing up female under the traditionalist, phallogocentric Franco regime. From the vantage point of the present, the two protagonists/narrative voices reconstruct three decades of

personal and collective women's history and women's readings, readings which often privileged women's writings. Educated to consider marriage and maternity as God-given missions, victims of an inexorable double standard and rigid, Victorian morality, denied access to contraceptives and divorce, Spanish women lost their civil rights upon marriage, being legally reduced to the status of wards of their husbands. Married women existed as permanent minors unless and until widowhood restored some legal options. Palley concludes that "In nearly all [of Mart n Gait e's first six novels] there is a harsh criticism of the role of woman in postwar Spain, of her condition of oppressed minority" (107).

Mart n Gait e foregrounds women's voices as speaker and/or writer, and stresses their roles as readers, evoking not only her own wide-ranging readings but official texts and popular publications aimed at feminine indoctrination. Reading, discussions, and attempted imitation of literary models (through dress, speech or efforts to write similar works) form decisive parts of growing-up in *Nubosidad variable*. Ruth El Saffar cites Mart n Gait e's evocation of the repressive education of girls via intertexts in *El cuarto de atr s* and earlier works, commenting that "What the novels of Mart n Gait e make clear is that the escape into fiction is no escape at all.... [her] novels and stories are filled with women caught in the failure of their erotic fantasies" (188-189). *Nubosidad variable* demonstrates the failures of the *novela rosa* and similar literary models as paradigms for Spanish women's lives. Referring to literary, cinematographic and musical intertexts in *El cuarto de atr s*, Ord oñez terms them "a successful attempt to at once preserve attractive aspects of a traditional female literary culture and to break out of bondage from its more restrictive features" (176). The number and variety of literary, musical and cinematographic intertexts in *Nubosidad variable* exercise a similar function. The large percentage of intertexts of foreign origin attests to attempts to "break out of bondage" at the same time it documents the inundation of Spanish culture and the Spanish economy by imports in ever-increasing proportion.

The intertexts in *Nubosidad variable* range from Emily Bronte to Natalia Ginzburg, from Per Abat (transcriber of the *Poema de Mio Cid*) to Roland Barthes' *Le plaisir du texte*, and include "Sleeping Beauty," the Bible, Bécquer, *Alice in Wonderland*, "Cinderella," Valle-Inclán, *Robinson Crusoe*, Bataille, Patricia Highsmith, *Don Quijote*, Jorge Manrique, *Peter Pan*, Sherlock Holmes, *Anna Karenina*, Katherine Mansfield, Garcilaso, Petrarch, Dar o, Antonio and Manuel Machado, Eça de Queiroz, Pessoa, Jules Verne, Poe's "The Raven," Andersen, Stevenson, Perrault, Salgarí, Kafka, Rabindranath Tagore, Simone de Beauvoir, *Nada*³ and others. Allusions to music (The Beatles, "Perfidia," Beethoven's *Fifth Symphony*, Edith Piaff, Vivaldi), painting, and movies (*Casablanca*, Mastroianni, James Dean, Marilyn Monroe) add variety to the intertextual fabric. Entire chapters have literary or metafictional themes: Chapter XIV (entitled "Resonancias literarias") is self-referential and reflexive; Chapter XV, "El trastero de Encarna," recalls a difficult summer spent visiting

hostile in-laws when Sofia devoted herself largely to inventing stories for her elder daughter, Encarna, then about eight.

The unity and continuity of Martín Gaité's work, the repetition of specific themes and techniques, suffice to fit *Nubosidad variable* seamlessly into the overall oeuvre. The novelist's longest fictional work to date contrasts wifely obscurity with the career of a brilliant psychiatrist as former school friends meet after thirty years of separation. The re-encounter leaves both deeply affected, jolting them into extensive, confessional writing as a means of plumbing their own feelings and motivations, reconstructing their lost friendship, and recreating times past. Via the notebooks of Sofia Montalvo (the wife) and letters written by Mariana León (the psychiatrist), Martín Gaité constructs variations on the narrative situation of *Retahilas* and *El cuarto de atrás*. In these three most recent novels major characters alternate as "speakers" (or writers), moving between several time planes as they recreate the past, via patterns of free association as one memory connects to or arouses another.

"Un día libertad" (1953), Martín Gaité's earliest short story, anticipates techniques of the mature writer in employing a variant of the *monodíálogo*, a "dialogue" in which the sole character plays both roles.⁴ Given the fact that only one character appears, the narrative might be termed a variant of the internal monologue, attempted communication in the absence of the interlocutor (letter, diary, etc.). A worker who has abandoned the monotonous routine of his job returns home to inform his wife, who is not there. The imaginary conversation incorporates his projections of reactions by the woman he knows so well, leading to a decision that he cannot afford his newly acquired freedom. Comparable anticipation of the interlocutor's response occurs frequently in *Nubosidad variable*, as both Sofia and Mariana imagine the other's reactions.

Several Martín Gaité short stories employ contrasting pairs of women: parallelism and contrast of two feminine characters appears in "La chica de abajo" (1953), wherein a lower-class provincial girl is spurned by her upper-class playmate, and "Los informes" (1954) in which a destitute servant girl is denied a job by a callous society matron. An almost identical situation occurs in "La tata" (1958) where a virtuous, hard-working young nanny is oppressed and exploited by a nasty, shallow, wealthy young matron. Similarly, in "La conciencia tranquila" (1956), a poor, young, single, slum mother whose mortally ill daughter dies en route to the hospital contrasts with the doctor's superficial, selfish, materialistic fiancée. Several pages of *Usos amorosos de la postguerra* document official prejudice against the poor, victims of war's destruction and the stagnant economy as well as their own misery, living in ruins, "aprovechando ansiosamente una sola habitación para albergarse cuatro o cinco familias, buscando refugio en sótanos o cuevas de tierra y durmiendo en repugnante mescolanza de sexos y edades" (according to an uncirculated government report cited by the novelist, 93). Official sources criticized the activities and dress of the poor, associating poverty with incipient rebellion and

subversiveness and declaring slums off-limits for "right-thinking" citizens (94-96). Martín Gaité's sympathetic treatment of desperate, poverty-stricken women was not without risk, therefore, given "la animadversión, que nunca depuso el gobierno del general Franco, hacia el proletariado, aquella masa «en que se ceba la tuberculosis»" (94).

"Un alto en el camino" (1958) sketches a different contrast as two sisters meet in a Paris railway station during a train-stop. Their encounter temporarily reunites the relatively liberated working woman, live-in lover of a younger French man, and her sister, the unemployed victim of an abusive marriage. Although a self-sacrificing stepmother whose conduct is above reproach, she is continually humiliated by her husband and has no concept of her own rights or self-worth. Yet another contrasting pair of women appears in "Ya ni me acuerdo" (1962) as a film-maker recalls the sweet, witty, intelligent provincial schoolteacher with whom he spent an enchanting day and began to fall in love. His first-person reminiscences juxtapose her with his beautiful but vacuous, uninformed and unintelligent companion from Madrid. Ricardo Gullón's description of parallel constructions in *Retahílas* might well describe pairing techniques in these stories: La simetría en la presentación del material la determina el material mismo: las voces alternan para mantener la dualidad presentativa" (81). Such also is the case of *Nubosidad variable*.

Likewise significant in both Martín Gaité's brief fiction and long novels is the series of aging, undervalued women who view themselves as mere appendages of others (the wife of X, mother of Y). Such a figure appears in "Un alto en el camino," cited above, and "Tarde de tedio" (1970), in which a bored and lonely doctor's wife visiting the beauty salon briefly ventures beyond the ordinary by trying streaks in her hair. As this woman who supposedly lacks nothing reflects that she has nothing that is truly hers, her depression resembles that of the heroine of "Retirada" (1974). A mother's thoughts following an outing with her two young daughters are couched in extended military metaphors (retreat in defeat). Discouraged, dissatisfied, self-deprecating, unappreciated and bored, she exhibits a frame of mind not too different from Sofía's at the beginning of *Nubosidad variable*.

Sofía's low sense of self-worth is compounded by her timidity and the trepidation with which she faces the frequent necessity of dealing with the irate neighbor from downstairs as their plumbing continues to leak through the ceiling of the apartment below:

La depresión que se me acentuó a raíz de la reforma del cuarto de baño — aunque ya la venía padeciendo de mucho más atrás en modalidad de desgana generalizada — le ha debido dar [al marido] pretexto últimamente para hablar de mí como «la pobra Sofía», dejando traslucir mi edad crítica y mi incapacidad de adaptación al medio. (82)

The "edad crítica," an allusion to impending menopause, heralds Martín

Gaite's concern for the aging, rejected "sex objects" cast aside in favor of younger, showier substitutes (examples include plump, drunken Daniela — Chapter V — and Sofía herself; another is Gregorio's wife: "La mujer de Gregorio es hija de un financiero, le lleva cinco años y aluden a ella como «la pobre Fefa»". Se separaron cuando volvió él de Nueva York, donde estuvo ampliando conocimientos más o menos por cuenta del suegro" [78]). Sofía's husband Eduardo wastes no opportunity to patronize and humiliate her: "Siempre, bajo este tipo de comentarios, late una alusión más o menos velada a que la que no reúne condiciones como ama de casa soy yo. Es un tema que ya viene de antiguo y que se recrudece ante mi rechazo a organizar parties y fiestas" (73). Sofía is guilty of being a product of her education and socialization, and fails to change rapidly enough, leading Eduardo to insist that she requires psychoanalysis: "Contigo, Sofía, hay que tomar una determinación. Espero que colabores" (113). Sofía's minor phobias are deemed pathological, although her dislikes (e.g., official documents, 112-113; constantly being judged, 116) are far from incomprehensible. Disconcerted when Sofía responds to his prodding by attending a party, Eduardo takes to the bushes with his current companion, a sexy, red-haired television personality.

Themes of quotidian routine, monotonous and trivial repetition, unrelieved domesticity and enclosure constitute frequent ingredients of Martín Gaité's fiction, although *Nubosidad variable* also takes note of passing time and changing realities for women. Martín Gaité repeatedly depicts lonely, alienated, urban characters (usually female), involved in bad or deteriorating relationships, often a collapsing marriage. Lack of communication, attendant emotional disorders or trauma, and possibly abnormal psychological states intersect with the character's relationships as the novelist weaves between realism and fantasy, employing dreams, hallucinations and surrealistic techniques to communicate her characters' alienation. Palley's study of the role of dreams in *El balneario* and *El cuarto de atrás*, where they function to maintain the ambiguity essential to the fantastic narrative takes passing note of the "wish-fulfillment" dreams of David in *Ritmo lento* (Palley 107). Martín Gaité's prologue to her *Cuentos completos* calls attention to the gap between dreams and what one accomplishes, the world of dreams and that of reality (8). The numerous dreams in *Nubosidad variable* include Sofía's initial dream of re-encounter with Mariana, a wish-fulfillment dream that proves prophetic the following day. Mariana dreams (usually of her paramours), and Sofía's final dream or hallucination in which she identifies with her deceased mother is truly a narrative tour-de-force. Martín Gaité's prologue to *Desde la ventana* (17-18) describes what may be the origin of Sofía's dream: the novelist's own repetitive dreams of her dead mother, more fully elaborated in the "Apéndice arbitrario" subtitled "De su ventana a la mía" (112-117). This dream in particular connects with two major motifs of *Nubosidad variable*, the concept of "secret" communication (words or phrases with special meaning for initiates) and the ludic

nature of writing. In Martín Gaité's dream, she was attempting to communicate via coded mirror flashes from her window to her mother's in some imprecise place and time: "Se trataba de una especie de código secreto, de un **juego** que ella había estado mucho tiempo tratándome de enseñar" (113-114; emphasis mine). She experienced intense pleasure not only in communicating with the afterworld but "en haber aprendido a mandarle el mensaje de aquella forma tan divertida y tan rara, que además era un **secreto** enseñado por ella y que nadie más que nosotras dos podía compartir" (114; emphasis mine).

Identical notes sound in Mariana's evocation of her re-encounter with Sofía and the latter's intertextual allusion to a shared, secret axiom of adolescence, "La sorpresa es una liebre blanco," which later recurs as a leitmotif of their writings: "Me quedé desconcertada, ya tenías tú, como siempre, las riendas del juego en tus manos, las claves del acertijo. Te miré y estabas sonriendo. ¿Qué querías decir?" (31). Both the ludic nature of Sofía's reference and the secret, cabalistic character of their intimate discourse are unmistakable. Similarly, when Mariana begins her first letter to Sofía she observes, "no he olvidado el ritual a que siempre nos ateníamos" (20) — the rules of the game, corresponding with Huizinga's definition of play as a "voluntary activity or occupation executed within certain fixed limits of time, according to rules freely accepted but absolutely binding" (28).

The pleasure Sofía and Mariana experience as writers and readers should be understood in light of Martín Gaité's dictum (in *La búsqueda de interlocutor*) that "nunca lo escrito sin personal deleite puede llegar a deleitar a nadie" (24). Unlike the 18th Century **deleitar enseñando**, Martín Gaité advocates **deleitar deleitando[se]**. Huizinga's remark that play is "accompanied by a feeling of tension, joy and the consciousness that it is «different» from «ordinary life»" (28) holds equal validity for this concept of literature. The pleasure of the text, shared by both interlocutors, impels Mariana to exact a promise from Sofía before leaving: "te pedí que por favor escribieras, que te pusieras a escribir sobre lo que te diera la gana, pero enseguida, esa misma noche al llegar a casa, no podía dejarte desaparecer sin que me lo prometieras" (32).

Sofía's desire to find Mariana again and the growth of comparable sentiments in Mariana which become almost obsessive exemplify "la búsqueda de interlocutor," which Elizabeth Ordóñez has identified as central to the existence of *El cuarto de atrás*, as well as to other works by this author. "Without the entrance of an interlocutor figure, the text would remain frozen at the end of the introductory chapter" (Ordóñez 174). Martín Gaité emphasizes the interlocutor, not only in her essays, but an interview with Alicia Ramos: "la escritura es como un sucedáneo de la conversación... Para mí lo más importante es el interlocutor [...] Siempre pienso en él cuando escribo" (123). Sofía and Mariana share this trait with their creator, not merely thinking of the Other/interlocutor at the moment of writing, but needing to imagine the Other's reactions and to visualize the room or physical circumstance in which the

missive will be read. The "implied reader" exercises a power to elicit texts as well as determining aspects of tone and discourse. Brown points out that "[t]he man in black [in *El cuarto de atrás*] is a consummate interlocutor. Using his considerable resources, including pharmacological as well as intellectual inducements to speech, he elicits and shapes the woman writer's recollections" (84).

Martín Gaité's "novelistic practice corroborates her theory of the primacy of the speech act, for her characters consistently reveal themselves not through acting but through talking" (Welles 197), an opinion confirmed by Manuel Durán who observes that in *Retahílas* "la reconstrucción de la realidad se lleva a cabo a través del diálogo. Es la conversación la que aviva la memoria y la obliga a escudriñar por todas partes hasta reunir todas las piezas del rompecabezas" (131). Primacy of the speech act and the quest for the ideal interlocutor acquire such urgency for Sofía as to become her top priority, displacing from her mind her disintegrating marriage and her son's troubling, unknown sexual preferences. Precisely because of that "primacy of the speech act," perhaps, Martín Gaité excels not only in depicting the crucial role of the interlocutor but in depicting women's speech, in her sensitive observations of special domestic lexicon and the varying registers of women's discourse.

Interwoven with the need for an interlocutor is the concept of literature as play. The ludic nature of art as enunciated in Ortega's writings on the playful base of all true culture coincides with ideas of his friend the Dutch historian Johan Huizinga in *Homo Ludens*. Martín Gaité (for whom the concept may have filtered through Umberto Eco) proclaims the ludic nature of literature as an end in itself, terming literature "el juego más consolador que se haya inventado nunca" (*La búsqueda de interlocutor*, 25). Sofía and Mariana are fully in accord as they joyfully put pen to paper, oblivious to their worlds crashing about them. The joy of [re]encountering the ideal interlocutor, combined with the pleasure of the text, so thoroughly absorbs them that not even a violent thunderstorm distracts their rapt attention (389-91). Writing in isolation has its therapeutic functions, but real pleasure comes from communication, preferably face-to-face exchange.

Kathleen Glenn's study of *El cuarto de atrás* affirms that:

those who participate in the game of literature **choose** to do so; their playground is the text, which is circumscribed within temporal and spatial limits; and the players, whether they be writers or readers, know that certain rules (conventions) apply in the world of the text, which is a precinct that has its own special reality. (150)

Both Sofía and Mariana recall role-playing as integral to their long-ago friendship; Sofía acted the part of Per Abat and both imitated heroines of books they read and movies they saw.

In *Nubosidad variable*, Sofía reflects upon changes over time in the

meaning of intimate words and phrases as terms that had originally expressed husbandly affection become opprobrium; she and her children employ "code words" (mostly burlesque or disparaging) for neighbors, family associates, and certain projects of their husband/father; Sofía and Mariana had similarly developed a secret language or code of their invention. Martín Gaité depicts other registers of discourse, including that of the old servant; the "hip" (or "progre") young servant girl whose discourse reflects the influx of foreign words resulting from Spain's inundation by foreign cultures and products; Sofía's younger daughter, an airline stewardess, whose more cosmopolitan discourse blends in family "code words"; the argot and obscenity-studded discourse of the counterculture of drugs and homosexuality; and the personal discourse of Mariana, combining concepts derived from her scientific training and psychoanalytic practice with others current in trendy intellectual or social circles. While not limited exclusively to the female and the domestic sphere, these varying registers of discourse belong primarily to a circumscribed realm of intimate, face-to-face usage, emphasizing orality, and employed predominantly by women.

Although one of the two protagonists of *Nubosidad variable* is a psychiatrist, Marcia Welles points out that "In both *Ritmo lento* and *Retahílas* the possibility of any therapeutic benefits from psychoanalysis is dismissed. In *Ritmo lento* the psychiatrist... is manifestly ineffective" (198). Eulalia's critique of psychoanalysis in *Retahílas* identifies two defects: "it is a «talking cure,» and Eulalia claims that the ability to articulate one's problems is already an indication that a curative process has begun.... Neither can it be responsive at acute critical moments" (Welles 199). There is little doubt that Eulalia speaks for the author, which helps to explain Mariana's otherwise rather disconcerting impromptu abandonment of her psychiatric practice (the question of her return is left unresolved by the open-ended narrative). Especially significant in relation to the second caveat, i.e., possible inaccessibility at crucial moments, is the clearly therapeutic role of writing for both Sofía and Mariana; writing, unlike the "talking cure," can be carried on without the presence of the interlocutor. Servodidio indicates the psychoanalytic nature of the exchange between interlocutors in *El cuarto de atrás*: "In a situation reminiscent of analysis, the subject/analysand intentionalizes her recollections through verbalization addressed to the «significant other» whom the stranger/analyst represents through a process of transference. At first she employs verbal sophistries to evade the painful self-reflection" (121). In *Nubosidad variable*, the "verbal sophistries" of Sofía and Mariana comprise self-referential and metafictional strategies.

Likewise therapeutic — especially for Sofía — is the interlocutor relationship established with texts. Her repeated references to her readings and her own role as reader mean that intertextuality looms large in *Nubosidad variable* as in *El cuarto de atrás*, with its allusions to "verses from pop songs... lines from

movies... passages from sentimental novels, pulp magazines, classroom textbooks, and literary classics" (Spires 130). And like the preceding novel, *Nubosidad variable* is a self-referential novel and self-conscious exercise in metafiction. Metafictional imperatives determine that both write as much about writing as about their personal histories. Furthermore, Soffa and Mariana call attention to the presence of fictional artifice in their writings for the other, with self-referentiality appearing numerous times as Mart'n Gaité subtly underscores the ongoing process of literary genesis and creation. As self-conscious authors, the two comment ironically on the form of their writings. One critic's description of the process of literary creativity in *El cuarto de atrás* applies equally to *Nubosidad variable* which

not only reveals those secret spheres of woman's existence previously absent from literary texts, but even more significantly, confronts us... with a portrait of the artist as woman, simultaneously creator and midwife, bringing forth words and memories and reaffirming her birthright as woman and writer. (Levine 162)

Mart'n Gaité's depiction of women's special words and memories in *Nubosidad variable* might likewise have inspired this metaphor of literary genesis.

Not only does Mart'n Gaité employ parallels and contrasting pairs of characters, but she reiterates certain binary oppositions: city versus village, youth versus age, wealth versus poverty, selfishness versus selflessness, life versus fiction, dream versus reality, those things which occur when one is sleeping as opposed to waking. Various critics have noted other related techniques of a bipolar nature: she "constantly meshes interiors with outside scenarios" (Kronik 49-50); her characters "reenact the eternal dialectic between a sociological determinism, on the one hand, and the sovereignty of the individual, on the other" (Servodidio 117); and "in all of Mart'n Gaité's production the individual, faced with an oppressive social construct, teeters between rebellion, latent or open, and withdrawal" (Kronik 51). Yet another kind of oppositional balance is noted by Gonzalo Sobejano, "enlaces y desenlaces." Even the title chosen by Thomas expresses binary opposition: "«El callejón sin salida»: Images of Confinement and Freedom in *Ritmo lento*." Similar structural principles are evident in *Nubosidad variable* with its regular alternation of speakers (or writers): the even-numbered chapters comprise Mariana's letters to Sof'a and the odd-numbered chapters contain Soffa's compositions, a fusion of self-conscious exercise and confessional epistle.

Differentiating *Nubosidad variable* from earlier works are "new" elements including the up-to-date chronology of the re-encounter and abundant reflections of changes wrought in Spanish life by the liberties of the post-Franco era, the country's participation in the European common market and consequent prosperity, changes which are a two-edged sword, undermining the family structure, subverting traditional values, bring a widespread counter-culture of

drugs, homosexuality, rootlessness, and urban violence. Not only in Mariana's problematic, traumatic relationship with her bisexual paramour and Sofía's visit to her children's apartment awash in alcohol and drugs, but in references to divorces, separations, flagrant adulteries (and victims of these social problems who constitute Mariana's clientele), resound the echoes and attendant new lexicon of changes since the death of Franco and dilution of Spanish language and culture (once jealously protected by the Franco regime and its censorship from foreign elements).

Incidental sociology and historicism notwithstanding, the numerous and varied connections with Martín Gaité's previous works make of *Nubosidad variable* a palimpsest in which traces of earlier writings are woven in and out between the contemporary data. A self-reflexive text which foregrounds the process of its own creation, *Nubosidad variable* is replete with intertexts from the writer's own works as well as others both domestic and imported. Unquestionably, however, the most significant of these are her own previous writings on women's voices and women's listening/reading, woman as creator and as interlocutor, the rescue of women's words from silence.

NOTES

1 Cited by Joan L. Brown who quotes the *MLA Newsletter* (Summer 1987), footnote 1, page 89 of *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*.

2 Since only "old maids" (obliged to support themselves) encountered no legal obstacles to working outside the home, Martín Gaité notes that "La educación técnica y profesional de las mujeres quedaba así tarada desde sus mismas raíces por un carácter de provisionalidad o de emergencia.... ¿Cómo iba a alcanzar un nivel profesional aceptable en ningún campo la que [...] tomara aquella formación como un desdichado sucedáneo para el caso de que la suerte le negara la formación de un hogar familiar?" (*Usos amorosos de la postguerra* 46-47).

3 In Chapter IV of *Desde la ventana*, entitled "La chica rara," the attentive reader will note in the discussion of the *novela rosa* of Carmen de Icaza and Concha Linares Becerra (90-91), the Falangist doctrines expounded for feminine consumption by Pilar Primo de River, and allusions to *Nada* and other novels by postwar women writers (89-99), anticipating readings of Sofía and Mariana in *Nubosidad variable* (Chapter XII, 216-217).

4 All stories cited appear in Martín Gaité's *Cuentos completos* (Madrid: Alianza, 1980).

WORKS CITED

Brown, Joan Lipman, ed. *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. London and Toronto: Associated University Presses, 1991.

El Saffar, Ruth. "Liberation and the Labyrinth: A Study of the Works of Carmen Martín Gaité." 185-196 Servodidio and Welles.

Feal, Carlos. "Hacia la estructura de *Fragmentos de interior*." 93-103 Servodidio and Welles.

Gazarian Gautier, Marie-Lise. "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York." *Insula* 411 (febrero 1981) 1, 10-11.

Glenn, Kathleen. "El cuarto de atrás: Literatura as *juego* and the Self-Reflective Text." 149-159 Servodidio and Welles.

Gullón, Ricardo. "Retahíla sobre *Retahílas*." 73-91 Servodidio and Welles.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1955.

Kronik, John. "A Splice of Life: Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*." 49-59 Servodidio and Welles.

Levine, Linda G. "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*. A Portrait of the Artist as Woman." 161-172 Servodidio and Welles.

Martín Gaité, Carmen. *Las ataduras*. Barcelona: Destino, 1960.

———. *La búsqueda de interlocutor...* Madrid: Nostromo, 1973.

———. *Retahílas*. Barcelona: Destino, 1974.

———. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.

———. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 1978.

———. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

———. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.

———. *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama, 1992.

Ordóñez, Elizabeth. "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*." 161-172 Servodidio and Welles.

Palley, Julián. "Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité." 107-116 Servodidio and Welles.

Ramos, Alicia. "Conversación con Carmen Martín Gaité." *Hispanic Journal* 1 (1980).

Servodidio, Mirella d'Ambrosio. "Oneiric Intertextualities." 117-127 Servodidio and Welles.

——— and Marcia Welles, editors. *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Lincoln, NE: Society for Spanish and Spanish American Studies, 1983.

Sobejano, Gonzalo. "Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité." 209-223 Servodidio and Welles.

Spires, Robert. "Intertextuality in *El cuarto de atrás*." 139-148 Servodidio and Welles.

Thomas, M. D. "«El callejón sin salidas»: Images of Confinement and Freedom in *Ritmo lento*." 61-72 Servodidio and Welles.

Welles, Marcia. "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire." 197-207 Servodidio and Welles.

MARIA ESCANDON Y ROSARIO CASTELLANOS:
FEMINISMO Y POLITICA PERSONAL
EN EL 'PROFUNDO SUR' MEXICANO

Cynthia Steele
University of Washington, Seattle

*Cuando desaparezca la última criada, el colchoncito en
que ahora reposa nuestra conformidad, aparecerá la
primera rebelde furibunda.
Rosario Castellanos, 1970*

*He sostenido seis o siete largas conversaciones con María Escandón entre enero
de 1991 y septiembre de 1992. Este ensayo está basado en mis entrevistas con ella y con
varios amigos de Rosario Castellanos.*

I

En 1973, al servir de embajadora de México en Israel y escribir columnas semanales para *Excélsior*, Rosario Castellanos publicó un artículo intitulado "Herlinda se va", en el cual analiza su relación con sus dos sirvientas, María Escandón y Herlinda Bolaños. Bolaños fue la sirvienta de Castellanos en Tel Aviv hasta unos meses antes de la trágica muerte de ésta en 1974. María Escandón fue la "cargadora" de su infancia (entre los tres y los seis años de Rosario, los cinco y ocho años de María).

En el artículo Castellanos explica la naturaleza de la institución colonial de cargadora:

Esta institución... consistía en que el hijo de los patrones tenía para entretenerse, además de sus juguetes que no eran muchos y que eran demasiado ingenuos,

una criatura de su misma edad. Esa criatura era, a veces compañera con iniciativas, con capacidad de invención que participaba de modo activo en los juegos. Pero, a veces también, era un mero objeto en que el otro descargaba sus humores: la energía inagotable de la infancia, el aburrimiento, la cólera, el celo amargo de la posesión.... Yo no creo haber sido excepcionalmente caprichosa, arbitraria y cruel. Pero ninguno me había enseñado a respetar más que a mis iguales y, desde luego mucho más a mis mayores. Así que me dejaba llevar por la corriente (262).¹

Cuando la familia Castellanos Figueroa se mudó a México, María los acompañó; por diez años le sirvió de cocinera y criada a la madre de Castellanos, doña Adriana, hasta su muerte en 1948. Castellanos escribe:

María fue una enfermera mucho más devota, mucho más abnegada, mucho más servicial que yo. Porque quería a mi madre con un sentimiento filial mucho más profundo consintió cumplir con la última de sus voluntades: cuidarme, hacerse cargo de mí (263).

Para entonces Rosario tenía veintitrés años, María veinticinco. Escandón trabajó para Rosario otra década, hasta poco después del matrimonio de ésta con Ricardo Guerra en 1957. Fue ella quien la cuidó cuando Castellanos enfermó de tuberculosis en 1955 y quien la acompañó a San Cristóbal para trabajar con el Instituto Nacional Indigenista entre 1956 y 1957. (María recuerda que entonces Castellanos escribía una novela intitulada *La zona fría* ¿habrá sido el título provisional de *Oficio de tinieblas*? Rosario no le leía lo que escribía, pero a veces le consultaba sobre adivinanzas de su niñez compartida.) Castellanos describe los servicios de Escandón durante esta época en los siguientes términos:

Lo hizo de tal modo que yo no tenía siquiera la necesidad de ordenar: todo estaba listo siempre. El baño, en el momento preciso, la ropa escogida adecuadamente para cada ocasión, la comida a sus horas y según los canones. ¿Qué tenía yo que hacer en cambio? Aceptar la disciplina sin más comentarios que los que fueran elogiosos. No traspasar mis límites que eran el escritorio, la recámara y la sala. No hacer preguntas ni averiguaciones de ninguna especie. Entregarme con una confianza y una pasividad total. A la que María correspondió no abandonándome ni cuando el médico que diagnosticó mi tuberculosis habló del peligro del contagio. Ni cuando decidíirme de empleada del Instituto Nacional Indigenista a Chiapas. Ni siquiera cuando me casé. Pero las dos sabíamos que a partir de entonces ella se sentía relevada de sus obligaciones para conmigo, porque yo ya estaba — como se dice en mi tierra — “bajo mano de hombre” (263).

Después de servir a los Castellanos en México por dieciocho años, María Escandón regresó a Comitán en 1958 para cuidar a su propia madre enferma

(además, según la versión de algunas personas, porque Guerra no aguantaba su carácter “mandón”). Después de la muerte de ésta, regresó a San Cristóbal de las Casas para trabajar nuevamente como sirvienta, primero en la casa de una norteamericana, luego en Na Bolom, el conocido museo y centro de estudios mayas. Treinta años después, a los 69 años, María sigue viviendo allí y atendiendo a la dueña de la casa, Gertrudis Duby de Blom, una vieja amiga de Castellanos y una figura legendaria y controvertida en Chiapas. (Su marido, Frans Blom, murió en 1963.) María me dijo que ganaba doce pesos mensuales (US \$1) con doña Adriana y hasta ochenta (US \$6.60) con Rosario; al entrar en Na Bolom ganaba trescientos pesos (US \$12.50 con la devaluación).

Según Castellanos, Duby “no salía de su asombro (y así me lo dijo con reproche) de que después de tantos años de convivencia, yo no le hubiera enseñado a María ni a leer bien ni a escribir. Yo andaba de Quetzalcóatl por montes y callados mientras junto a mí alguien se consumía de ignorancia”. (263). Lo que Castellanos no menciona — pues probablemente no lo sabía — es que, a lo largo de estas tres décadas, Duby tampoco se ha encargado de educar a María Escandón. Según María, lo poco que sabe lo aprendió por su cuenta, cuando de niña jugaba a la escuelita con Rosario y siempre le tocaba el papel de alumna: “Me quedaron algunas letras... Sé leer porque yo me preocupé... pero no porque me haya enseñado nadie”.

Al tomar conciencia sobre el carácter explotativo de su relación con María Escandón, Castellanos nos dice que tomó la decisión de pedirle perdón a quien había ofendido, y de jamás volver a humillar a otro: “Mi política en relación con Herlinda Bolaños fue totalmente diferente. Pero no me atrevería yo a decir que más adecuada” (264). Bolaños, una mujer de origen náhuatl originaria de Xochimilco, fue la sirvienta de Rosario y la nana de su hijo Gabriel desde que éste nació en 1961 hasta poco antes de que Rosario muriera en Tel Aviv en 1974. Según “Herlinda se va”, Bolaños se independizó bastante hacia el final, a través de sus amistades con sirvientes de otras embajadas; juntos consiguieron mejores salarios y beneficios. Así Herlinda logró ahorrar lo suficiente para viajar por el mundo y jubilarse en México.

Cuando le leí este artículo a María Escandón, ella tuvo una fuerte reacción que yo no esperaba. Al escuchar el pasaje en que Castellanos habla de pedirle perdón, María comenzó a llorar y dijo que la escritora jamás lo había hecho. Cuando llegué a la sección sobre la jubilación y las viajes de Herlinda, me dijo amargamente, “A esa le fue mejor”. Un año después me lo repitió, y yo me sentía horrible por haberle abierto la llaga del desamparo, cuando mi intención fue hacerla conocer un famoso ensayo escrito sobre ella, en base de la intensa relación que mantuvo con Rosario a lo largo de treinta años. “Nunca se preocupó por mí”, me dijo, “y yo la quise mucho, y a sus padres también. Nunca se preocupó por mí. Y estuve veinte años [con ella]”.

Un aspecto sugerente pero muy problemático del ensayo de Castellanos es su insistencia en verse en su función de patrona, tan oprimida por la

institución como sus sirvientas. Según la autora, tanto María como Herlinda “me sirvieron exactamente en la proporción en que yo consentí en volverme una criatura dependiente de sus cuidados, remitida a su eficiencia, obediente a sus rutinas, plegable a sus caprichos, conforme con sus limitaciones. ¿Quién de las dos estaba más sujeta: la sierva o la ama?” (261) Aunque se trata de una estrategia retórica, este concepto también va en acuerdo con la teoría que Castellanos adoptó de Simone Weil sobre la naturaleza circular de la opresión, según la cual el amo llega a ser tiranizado por el esclavo/sirviente que él oprime. Otro fenómeno que Castellanos observa es la internalización de la mentalidad de la ama por la sirvienta (en este caso Herlinda Bolaños), quien se convierte a su vez en opresora de sus propios inferiores sociales.

¿Qué ocurre cuando la persona explotada lleva la misma sangre del explotador? Lo que Castellanos no menciona con relación a María Escandón es que la cargadora que le fue entregada para su entretenimiento a los tres años fue su propia tía, por parte de la familia Abarca a la cual pertenecía su madre. Carmen Abarca de Figueroa, la abuela materna de Rosario Castellanos, fue prima hermana del padre de María Escandón, el maestro de albañiles Trinidad Abarca. (“Construyó la Iglesia de San José en Comitán”, María de dijo orgullosa.) Los apellidos de María deberían ser Abarca Escandón, pero ella fue hija ilegítima, y su padre, al tener otra familia legítima, nunca reconoció ni a María ni a los otros dos hijos que tuvo con Francisca Escandón García, Antonio y Caralampia. María también tuvo tres medio hermanos, Natalia, Amalia y Carmen. Esta última, la hija mayor, fue criada por su abuela. Francisca Escandón lavaba y planchaba para mantener a sus otros hijos; varios de ellos, incluyendo a María, comenzaron a trabajar siendo todavía niños para ayudarla. Fue así como María llegó a trabajar en la casa de los Castellanos Figueroa, donde su madre era lavandera. El padre de María murió cuando ella tenía dieciséis años; su madre y sus dos hermanos han muerto también.

II

Hoy día el entrar en Na Bolom, fundado por Gertrudis Duby de Blom y su marido Frans Blom en 1950, es entrar en un espacio femenino, dominado por la presencia de doña Gertrudis, la periodista suiza que se hizo “La Reina de la Selva” (como la califica el documental que pasan en el museo todas las tardes después de la visita guiada; ello se refiere a su trabajo a favor de los lacandones de la selva chiapaneca). Ahora tiene 92 años y recientemente perdió su lucidez. Allí están también la nueva administradora, doña Bety, una maestra mestiza de San Cristóbal; las voluntarias norteamericanas y europeas; la guía mestiza; y las muchas sirvientas de la casa, mestizas de todas las edades. En cambio, los indígenas que llegan a la casa en función de huéspedes (lacandones) o de vendedores de artesanías (tzotziles y tzeltales) siempre son hombres. Los

turistas, por su parte, suelen ser jóvenes parejas heterosexuales, viajeros europeos y norteamericanos bien educados e interesados en conocer “el multiculturalismo” de los Altos de Chiapas.²

Para llegar al cuarto de doña Mari es necesario atravesar el patio central y cruzar por el gran comedor con su larguísima mesa. Este ha sido la sala de recepción de doña Gertrudis, donde ella siempre ha agazajado a los huéspedes de la casa y a los antropólogos favorecidos por ella. Para la comunidad norteamericana de San Cristóbal, una invitación a cenar en Na Bolom siempre se ha considerado un gran privilegio.

Luego se cruza otro patio, con un alegre mural pintado por algún artista norteamericano en residencia, y se llega al pequeño patio de las sirvientas. (En Na Bolom no se usan las palabras *sirvientas* o *muchachas* se refiere a ellas como “las que trabajan en la cocina”.) Tengo que agacharme para evitar la ropa tendida, y esquivar los perritos y gatos que se encuentran por todas partes. Los muros están pintados de rojo y amarillo oscuro — el mismo color que siempre han tenido, según doña Mari.

A la derecha está sentada doña América, una anciana que tiene la misma edad que doña Trudi y que es hija del dueño original de la casa, el Señor Pénagos. Doña Mari insiste en que yo no intente hablar con doña América, porque dice que es muy enojona. Diminuta, vestida de negro, con su largo cabello blanco recogido en un chongo, siempre se encuentra sentada en la misma sillita, doblada y estudiando el cemento agrietado del patio; me hace pensar en Aureliano Buendía atado al árbol. En mi segunda visita a la casa doña América entró presurosa, aterrada; dijo que afuera un loco corría por la calle asaltando a las mujeres con un cuchillo. Me asomé (con una mezcla de cautela e incredulidad) y efectivamente había unas grandes manchas de sangre en el quicio de la puerta. La calle estaba desierta.

Doña América y yo siempre nos saludamos y ella le grita a doña Mari, quien siempre se encuentra a escasos dos pasos, del otro lado de la ventana abierta. Doña Mari se asoma a la puerta de su cuarto, siempre me ve con una mezcla de contento y fastidio — porque no le he avisado que voy a llegar hoy; o si le he avisado, porque no la he visitado con la frecuencia que ella quisiera; o quizás sencillamente porque no quiere que yo vea su alegría. Me regaña al saludarme, diciendo que pensaba que yo ya no vendría. Encierra su perrito para que no muerda, y me invita a pasar.

Doña Mari tiene sesenta y nueve años, dos más de los que tendría hoy Rosario Castellanos. Es una mujer bien conservada (*handsome*, diríamos en inglés), bajita, gordita, de nariz aguileña y con una hermosa cabellera rizada que ahora se pinta de castaño, color que le quita diez años. Es blanca y se indigna porque se ha enterado de que algunos biógrafos de Rosario la han calificado de indígena. Algunos piensan que ella fue la “nana chamula” de la autora.

De hecho la nana de Rosario, Rufina, fue una tojolabal originaria de San Bartolo, un rancho cerca de Ocosingo. La familia Castellanos la trajo a Comitán

desde su finca Chapatengo (Chactajal en *Balún Canán*). Antes la finca les pertenecía a tres primas hermanas de su padre que le sirvieron a Rosario de modelo para las tres tías de su novela: Ester (Tía Francisca, la fuerte administradora de Chactajal), Josefa (Matilde, la solterona), y María (Romelia, la casada neurótica). Algunos dicen que Ester Castellanos auspició la quema del libro cuando *Balún Canán* salió; además, nunca le volvió a hablar a Rosario.

La madre de Raúl, el medio hermano ilegítimo de Rosario, también era una sirvienta indígena de Chapatengo. Rosario le contó a dos amigas norteamericanas de San Cristóbal, Janet Marren y Marcey Jacobson, que a pesar de que Raúl se había criado en la casa, que al morir sus padres no le habían dejado nada pero que ella había decidido compartir su herencia con él. Raúl no se lo creía, y cuando ella tenía tuberculosis, él se sentaba en su cama y le decía, “Te vas a morir”. Después ella cumplió con su promesa y él se arrepintió. Sin embargo hay indicios de que, en esta misma época, Raúl se enamoró de Rosario y que esto provocó una ruptura definitiva entre los dos. Se le ha perdido la pista a Raúl en las últimas dos décadas. Elena Torruco, la hija de la tía María Castellanos, me dijo que Raúl se había ido de bracero a Estados Unidos en algún momento. Según María Escandón, él estuvo viviendo mucho tiempo en La Concordia, pero hace poco le mandó saludos desde Tuxtla Gutiérrez.

Hace dos años que conozco a María. Desde entonces ella ha cargado con una enorme llaga en la pierna derecha que no se quiere curar y que la hace caminar con dificultad. Aunque su sobrino es médico, Mari insiste en recurrir a las tradicionales pastas de hierbas que hasta ahora no le han hecho ningún efecto. Ofrezco llevarla al médico pero se niega, impaciente. (“Y alzándose el tzec, la nana me muestra una llaga rosada tierna, que le desfigura la rodilla.... Ella, como siempre desde que nací, me arrima a su regazo. Es caliente y amoroso. Pero tendrá una llaga. Una llaga que nosotros le habremos enconado”.³)

Su cuarto es chiquito pero acogedor (aunque en septiembre, época de lluvias, es húmedo y frío; el otro día el cuarto se inundó y se echaron a perder muchas de las fotos antiguas que doña Mari guarda en cajas). Está pintado del mismo color verde piscina (*swimming pool blue*, decimos en inglés) que mi propia recámara. (Una amiga, avergonzada, le explicó al señor de la tienda de pintura que he pasado muchísimo tiempo en México. ¿La habré pintado así porque me recuerda el cuartito de doña Mari? ¿o más bien porque me trae recuerdos de la recámara de mis padres de cuando yo tenía doce años? Una agente de bienes raíces me dijo que la gente compra la casa en que vivía cuando tenía doce años, y me di cuenta de que, en mi caso, es verdad.)

En el cuarto de doña Mari casi no se ve la pintura por la proliferación de retratos y recortes. Hay imágenes de santos chiapanecos: el Niño Fundador, un Niño Jesús vestido de azul y cubierto de milagros, que vive en el Hospital de la Mujer; San Cristóbal, protector de los viajeros, sobre todo de los choferes que todos los días bajan y suben tres veces la peligrosa carretera de 365 curvas que

lleva a Tuxtla Gutiérrez, la capital chiapaneca; y San Caralampio, de túnica morada y barba blanca, milagroso patrón de los pobres en Comitán, el pueblo natal de María y de Rosario. (La hermana de María fue nombrada en honor a este santo.) También hay retratos de parientes y amigos, y de doña Mari con los niños que ha cuidado a lo largo de los años (entre ellos, por supuesto, Rosario). Los recortes de revistas y tarjetas son de animales, sobre todo de gatos, tigres y jaguares; María me explica que éstos últimos siempre le han fascinado. (En tzotzil “Na Bolom” quiere decir “Casa de los Jaguares”.) En las paredes de la cocinita está desparramada su extensa colección de canastas. Todo lo que se encuentra en los dos cuartitos — el decorado, el armario antiguo, los otros escasos muebles de madera — corresponden a una señora de su edad y clase. Lo que no parece corresponder son las grandes cortinas, unas sábanas teñidas (tiedied) de amarillo, azul y rojo por una norteamericana que vino a trabajar de voluntaria en la casa y se fue hace tiempo, dejando su huella hippie en el cuarto tan tradicional de doña Mari.

Esta recámara me recuerda la recámara de doña Lola Albores, la gran amiga de adolescencia de Rosario. Ella también me invitó a sentarme en su cama mientras recibía a un paciente tras otro en su casa de Comitán. Ya está jubilada de enfermera, pero sigue ayudando gratis a sus vecinos y la gente necesitada de su pueblo. Mientras estuvimos platicando, también recibió a un anciano encorvado que viene de vez en cuando para pedirle dinero prestado, luego regresa cada semana para pagar una parte de su pequeña (enorme) deuda con lo poco que ha ganado descargando camiones. Doña Lola también ayuda a muchachas embarazadas, lo cual es muy controversial en un ambiente religioso tan conservador como el de Comitán.

(Esa misma noche me acerqué al Padre Raúl Mandujano después de una misa en que había hablado en contra del aborto; el congreso chiapaneco lo acababa de legalizar, pero pronto cambiaría de idea frente a la indignación pública. Se me había dicho que este sacerdote es el hermano del Padre Carlos Mandujano, el confesor de Rosario, quien le sirvió de modelo para el Padre Manuel Mandujano de *Oficio de tinieblas*. Este Padre Mandujano se negó terminantemente a concederme una entrevista, ya que Rosario Castellanos “no es de aquí; nació en México”. Dijo la última palabra con desprecio.)

Durante mi más reciente visita a María Escandón, está lloviendo y hace frío; decido no quitarme la chamarra. Ella insiste que me suba a la cama. “Síntese bien,” dice, hasta que esté recargada contra la pared con los pies colgando. Le traigo una caja de dulces confitados con frutas de Washington, pero veo que el regalo no le agrada mucho. Más tarde, al despedirme, le pregunto qué le puedo traer en mi próxima visita a San Cristóbal, y después de insistir que no necesita nada, por fin me sugiere un suéter azul marino o cafecito: “Algo así, como el color que lleva Ud. No me gustan los colores chillones”. Tiene razón; le servirá de mucho un suéter en esta casona fría.

En mi segunda visita, en enero de 1991, María estaba de mal humor y por

fin me explicó que la gente siempre viene a entrevistarla sobre “Chayito” y luego no vuelve. Algunos se han llevado fotografías y cartas sin devolverlas jamás; todos se van con materiales para sus artículos y libros, y ella se queda sin nada. Al pasar a despedirme le llevé un sobre con una carta y algún dinero, y guardó el sobre sellado en su caja de cartas y retratos.

Por supuesto esto no resolvió el terrible dilema del desequilibrio de poder entre la investigadora (feminista por más señas) y su informante, especialmente cuando las dos provenimos de clases, culturas, e incluso generaciones tan diferentes. No cabe duda de que soy yo quien ha sacado muchísimo más provecho de este intercambio desigual — y hasta la fecha este ensayo es la prueba más concreta de ello. Para hacer eco de las ideas de Daphne Patai, es el producto que he fabricado a base de las materias primas que constituyen las imágenes y los recuerdos de María Escandón.⁴

Y sin embargo, si no me engaño, ya estamos en proceso de cambiar la relación de trabajo/explotación por una de amistad, aunque sea la difícil amistad de las desiguales. Su casa se encuentra en el itinerario indispensable de mis visitas a San Cristóbal — pero su salario no le alcanza para visitar la mía, ni le darán a ella, como a mí, becas para viajar, a pesar de ser quien conoció más de cerca a la gran escritora mexicana. En este sentido, el papel de sirvienta se parece mucho al de esposa tradicional; María Escandón fue la mujer invisible detrás de la gran artista. “Yo le sabía todas sus cosas”, me dijo, “Yo le sabía todos sus modos, de cómo comía, cómo vestía, yo la peinaba y todo. Sí, sabía yo muchas cosas”. Ahora peina, baña, le plancha a otra mujer famosa, Gertrudis Duby de Blom. ¿Quién le seguirá? ¿O por fin podrá María Escandón descansar? Aunque doña Gertrudis le ha legado su cuartito, María se preocupa por su futuro el día en que doña Gertrudis ya no esté.

Doña Mari saca sus álbumes de fotografías y busca un retrato de su otra amiga “Cindia,” quien “también me escribe mucho”. (Se tratará de una indirecta, ya que nunca encuentro tiempo de escribirle ni a ella ni a nadie.) Por fin encuentra la foto: Cindia es una norteamericana rubia y linda, tipo **Ivory soap girl**. “Pero ella es muy bonita,” le digo. Se queda estudiando la foto mucho rato, luego me mira y dictamina: “Igual”.

En nuestro primer encuentro ella me hizo otro piropo al compararme a su “Chayito”. Cuando le pregunté si era cariñosa Rosario, me dijo, “No. De estar encima de uno, no. Pero sí muy buena gente. Porque así se nota el carácter de la gente. A Ud. se le nota que es muy buena gente; y así era Rosario”.

María y yo ya no hablamos de Rosario; a veces casi ni platicamos, pero nos hacemos compañía. Me siento contenta de saber que en la primavera seremos vecinas por dos meses. Durante mi última visita me advierte sobre lo peligrosas que son las calles de noche, y me aconseja que entable amistad con doña Beti (no la administradora sino la otra, la que vive en el jardín) para poder pasar al lado de su casa y llegar más segura a la mía. Me imagino un puente de amistades femeninas atravesando este mundo peligroso en que nos toca vivir, y llevándonos

al huerto.

Me doy cuenta de que es hora de irme, y doña Mari me confirma que ha llegado la hora de prepararle la cena a doña Gertrudis. Al pasar por el patio me despido de doña América, testigo centenario de la Casa de los Jaguares. En el patio central me despido de doña Gertrudis, quien está regañando en inglés a una sirvienta mexicana que no le entiende nada. La muchacha sonríe, frustrada pero compasiva, y le insiste una y otra vez que le hable en español. "No one studies languages anymore", lamenta doña Trudi para sí misma. Está vestida como para una cena elegante, pero la enorme casa está sola, con excepción de ella y las otras inquilinas.

Al salir a la oscuridad no puedo dejar de recordar aprensivamente al loco del cuchillo de hace dos años. Salgo caminando por la Calzada Salinas de Gortari — hasta la semana pasada la Calzada de Roberta — hacia las luces de Ciudad Real.

NOTAS

- 1 Rosario Castellanos, "Herlinda se va", *El uso de la palabra* (México: Excélsior, 1974): 262. María, por su parte, rechaza la etiqueta de cargadora, ya que para ella la palabra significa nana o "sirvienta que carga al hijo del patrón", y como ella sólo tenía dos años más que Rosario y eran casi del mismo tamaño, era imposible que la cargara.
- 2 Pierre L. van den Berghe ha terminado hace poco un libro muy sugerente entitulado *The Quest for the Other: Ethnic Tourism in San Cristóbal, Mexico*. Será publicado por The University of Washington Press.
- 3 Rosario Castellanos, *Balún Canán* (México: Fondo de Cultura Económica, 1957): 16-17.
- 4 Véase Daphne Patai, "U.S. Academics and Third World Women: Is Ethical Research Possible?," *Women's Words: The Feminist Practice of Oral History*, ed. Sherna Berger Gluck and Daphne Patai (New York: Routledge, 1991): 137-53.

Posdata: María Escandón murió de diabetes el 6 de enero de 1994, a dos semanas de la muerte de su ama, doña Gertrudis, y a cinco días del levantamiento maya.

LA TEXTUALIZACION DEL CUERPO FEMENINO EN LA POESIA DE ANA MARIA FAGUNDO

Antonio Martínez
University of Nebraska, Lincoln

Utilizando referentes muy explícitos, Ana María Fagundo textualiza en sus poemas el proceso por el que la palabra, que es amor, penetra en su cuerpo y se transforma en poesía ocasionándole una delectación sensual y espiritual a la vez. El propósito de mi trabajo es analizar en los poemas más representativos de este proceso cómo el cuerpo de la poeta se textualiza en el cuerpo del poema, es decir, cómo la palabra se hace poesía en su cuerpo.

Desde el poema inicial de las *Obras Completas*, "Mi poesía," es evidente que Ana María concibe la poesía como una forma de abrir, de desnudar y de descubrir lo más íntimo de su ser para entregarlo convertido en poema. En el tercer poema, "La página en blanco," reitera esta idea, consciente de la necesidad de sacrificar su aliento más recóndito, de que sus venas "se desagüen como un río," pero un río hacia dentro, hacia sí misma, para resurgir toda ella en el poema: "para que me para." Sangre y palabra, expresión poética originada en la propia biología, tema que vuelve a aparecer con mayor fuerza todavía en la cuarta composición significativamente titulada "Parto o poema," en la que el ritmo del poema arrastra la proposición conceptual de la escritura como desprendimiento de cuanto hay en su espíritu y rebulle en su cuerpo, en sus venas, en su carne viva a punto de poema: "El lento parirse inacabado... parto interminable... parto agudo...".

Por contraste, cuando el proceso ha concluido dando el fruto deseado, el logro se traduce en la siguiente afirmación jubilosa de "Letanía," poema que aparece casi al final de las *Obras Completas*: "Sí, has podido florecer en canto / tu dolida letanía." Canto en el que perdurará su voz, su sentir, su pensar, su carne hecha palabra poética, como bien lo expresa en la última composición del volumen, "Canción sin despedida:" "Que no muere aunque se muera, / que no

es polvo aunque sea polvo / esta voz que hoy dice: / soy, / siento.” Su vida, su dolorido y gozoso sentir se ha transformado en poesía. El “cuerpo” físico de la poeta se ha textualizado en el “cuerpo” del poema, su carne se ha hecho palabra, poesía.

No quiero decir con esto que la poesía de Ana María Fagundo sea un grito de protesta contra la represión del llamado discurso masculino prevalente en la cultura occidental, ni creo que en ningún momento ella se haya propuesto deconstruir ese lenguaje patriarcal que constriñe las fuerzas inconscientes del ser, empíricamente inexplicables. El que no se lo haya propuesto no quiere decir que no lo haya conseguido usando, como ella ha hecho, con indomable libertad el lenguaje común para expresarse con todo su ser de mujer. Ana María utiliza audazmente imágenes corporales, referentes a la anatomía femenina, que anulan cualquier posible distancia entre el texto y ella, entre la poeta y su poesía. Así se evidencia que la poesía ha germinado tanto en su cuerpo como en su espíritu, que todo su ser se ha activado en la creación poética. El verbo se ha encarnado y la carne se ha hecho verbo.

La procreación biológica como metáfora de la creación poética se textualiza con tanta insistencia en la poesía de Ana María que termina convirtiéndose en un *leitmotif* de singular importancia semántica. Las innumerables alusiones al “lento parirse inacabado”, “parto interminable”, “parto agudo”, “oficio de ir pariendo”, “no poder darlo todo en un parto único”, “quisiera parir de golpe”, “rosa pariendo”, “la estrella pariendo”, “concepción de algo mío”, “parto de luz,” son indicio de que la poeta vuelve constantemente al mismo tema. Incluso la continuidad de la especie que se anuncia en el título del poema “Hijo,” es de índole espiritual: “Este cuerpo mío pariendo a la vida / otros cuerpos de mi misma sangre, carne / de mi absurdo ser siguiendo.” Lo espiritual, la voz que capta y transforma en poesía, es para ella “hilo umbilical que me alimenta, / placenta de misterio que me crea” (“A la voz”). El fluído nutricio del ser femenino que Hélène Cixous identifica como “an amniotic flow of words that reiterates the contractual rhythms of labor.” (Andermatt, 42).

En el poema “Entrada” la luz de la palabra, a la cual la poeta está siempre abierta en dedicada expectativa, le forma “surcos paralelos en los pechos” para luego bajar “a anidarse entre tus [sus] muslos / donde aprieta[s] delicadamente a la aurora / al ser futuro que ya [le] te espera.” El verbo se ha encarnado de la forma más delicada en todo el cuerpo de la poeta que lo siente “en la yema de los dedos, / en la raíz del pelo, / en los dientes, / en las uñas.” Lo siente también en su propia palabra “que rompe todos los moldes” y que, como un nuevo bautismo, opera en sus labios, su cintura, sus caderas, su piel, “y se te llena de palabras la sangre.” El ciclo está completo: de la palabra esperada, de la palabra aceptada, hecha una con el cuerpo por ella revificado, a la palabra que surge de la mismísima sangre de la poeta.

En el poema “Nacimiento,” Ana María alude a su madre como “cuenco abierto en voluntad de entrega” mientras que ella misma se define como “cuenco

virgen de otro aliento." La madre dando a luz hijos en la mudez de la carne y la hija dando a luz poemas por los que una y otra pervivirán en una dimensión distinta y más duradera que la presente. Ambas dando a luz desde la carne.

En el poema "Reverdecida," Ana María se deleita en una degustación corpórea de la palabra. La siente nacer entre los dientes, la lengua, el paladar, la garganta, la hace voz en su lengua, idea en su inteligencia, poesía en su espíritu. La palabra se despliega "como un capullo que ya es flor, / que se ha abierto al dolor / y es gloriosa alegría." La poeta, que había recibido la luz de la palabra en su cuerpo, la rehace en él, con un nuevo acento, el suyo propio, en un proceso de fecundación, gestación y parto que en el poema "Isla," la llena de un inmenso gozo, "jubilosamente madura / te desgajas en palabras." Desde su precaria existencia, desde su ser de isla (al que humildemente compara con "un mendrugo de lava apagada"), imagen de sí misma, de todos los seres humanos y de esta tierra en que nos realizamos, se siente revivir por la palabra en armonía poética universal. Ana María sabe que su continuidad está en su poesía, expresión verbal del elocuente silencio de la existencia, en espera de la palabra que la exprese y reviva. Cuando ella consigue esta expresión "se libera de su destino de isla," se hace poesía para ser todo con todos "en galaxias de amor," según el poema "He tenido corolas de alegría."

La palabra, eterna y eternizante, voz del espíritu, expresión y forma del ser de las cosas, se corporeiza en un tiempo, en un espacio, en una voz poética, la de Ana María Fagundo. Como en la Biblia ("En el principio era el Verbo"), para Ana María la palabra es lo primero y esencial. La fuerza creadora de la palabra bíblica, "Hágase la luz y la luz se hizo," es la misma que a ella le impulsa. Hágase la luz, pero la luz no se hace en la conciencia sin la palabra creadora, vencedora del caos y de las tinieblas. En el diccionario poético de Ana María Fagundo se identifica la palabra con el orden y la luz. Su humilde palabra le salva en su caminar "a tientas de la luz" (sinestesia que reaparece en varios poemas como "Entrega," "Confesión," "Soledad del poema"), le hace entender el universo y vivir "ese mendrugo de tiempo y espacio" que le ha tocado en suerte, le lleva a inventar el amor para eternizarse, "para poder vivir a contramuerte." ("Soledad de los cuerpos"). Esa es su fe "Sé que me creo; / que estoy creando con cada palabra el universo;" ("Creación"). Ese es su conocimiento "Yo sé. Yo lo sé. No necesito otro conocimiento / que la voz que me roza en el poema, / ... Profesión de fe, acto de amor. ("El poema").

La nueva crítica literaria feminista ha desarrollado sus postulados desde una perspectiva comparatista que distingue el discurso femenino del masculino. Leído a la luz de las teorías de Hélène Cixous (115-116), quien califica la escritura masculina de "pensamiento binario machista," el poema "A veces," de Angel González, cuyo tema es la creación poética, ofrece un interesantísimo contraste con la poesía de Ana María Fagundo. He aquí el poema de Angel:

Escribir un poema se parece a un orgasmo:
mancha la tinta tanto como el semen,

empreña todavía más, en ocasiones.

Tardes hay, sin embargo,

en las que manoseo las palabras,

muerto sus senos y sus piernas ágiles, les levanto las faldas con mis dedos,

las miro desde abajo, les hago lo de siempre

y, pese a todo, ved

no pasa nada.

Lo expresaba muy bien Cesar Valltjo:

'Lo digo y no me corro'.

Pero él disimulaba.

Este poema está evidentemente concebido desde el punto de vista de la posesión y no de la unión amorosa. Hay una distancia entre el poeta y las palabras. Estas, objetivizadas sintáctica y conceptualmente, representan "el otro," a quien se persigue, con quien se entra en juego erótico para poseerlas, para llegar al orgasmo, y luego abandonarlas. La palabra no se asimila en el cuerpo del poeta, como sucede en la poesía de Ana María, no se gesta, no se la da a luz, no se la acuna en el regazo. Cuando Ana María habla de "nuestro orgasmo de luz" es para superar el cuerpo y ascender juntas, palabra y poeta, a "más luz, más altura, / más universo de amor / en nuestro pechos a la deriva" ("Anticipación de la luz"). Mientras en Ana María el cuerpo se textualiza, se hace palabra, se convierte en poesía, en el poema de Angel la textualidad se identifica con la sexualidad, la pluma funciona como un falo. La palabra se reduce al papel sumiso que William Gass le adjudica en *Fiction and the Figures of Life* (93) cuando dice que "el lenguaje debe ser como la esposa discreta al servicio del gran hombre, dedicada y sacrificada, tratada como objeto inerte y sin voz."

Desde Bécquer hasta Cortázar, los escritores han venido luchando con el lenguaje del que no pueden prescindir para expresarse. Se han quejado amargamente de la imposibilidad de hacer uso prístino, personal y exclusivo de las palabras porque como dice David Lodge, en *Language of Fiction* (47), las palabras no son nunca vírgenes, "words come to the writer already violated by other men." He aquí una de las diferencias fundamentales que atestiguan la gran originalidad de la poesía de Ana María Fagundo. Ella no cuestiona el pasado erótico-discursivo del lenguaje. Lo asimila en sus entrañas por el simple hecho de asumir las diferencias en sí misma:

Eres mi amada
mi amante,
mujer mía,
hombre mío,
isla mía, acantilado mío,
voz de mi voz,
palabra mía de siglos:
poema, caricia, poesía.

("A la poesía")

Proclamando a la mujer y a la poeta como fuente de vida, sin pretenderlo, destruye esas estructuras binarias machistas del paradigma activo/pasivo, logos/pathos, positivo/negativo, que siempre terminan abocando en la pareja fundamental masculino/femenino y que, como hemos visto, se halla subyacente el el poema de Angel González.

Ana Marfa, en cambio, ha superado la distancia que le separa de "el otro," sea éste lenguaje o amante. Y es que para ella el acto de la creación poética es siempre un acto de amor, de consustanciación entre palabra y poeta:

la palabra gloriosa a flor de río,
bajo la arena,
acompañando tu mendrugo de horas,
cantando a tu lado,
dolida,
alborozada;
retornando,
retornando siempre como un dios a tu página en blanco.

("Oración de la palabra").

La palabra, ni esclava ni tirana sino compañera en el tiempo de la poeta. Para Ana Marfa la palabra, siempre primigenia y eterna, se encuentra a la par de la página en blanco, es decir que al escribir cada poema, ambas, juntas, inocentes, inician y se inician en la aventura de la creación. Amorosa, generosamente, Ana Marfa exonera a la palabra de la carga connotativa impuesta por usos anteriores. La incorpora a lo más hondo de su ser, es cierto, pero lo hace en diálogo íntimo, entregándose a ella hasta que una y otra llegan a ser indivisibles, indistinguibles: "dentro de mí, dentro de ella yo erguida." ("Permanencia de la palabra").

OBRAS CITADAS

Andermatt, Verena. "Hélène Cixous and the Uncovery of a Feminine Language," *Women and Literature* 7 (Winter 1979).

Cixous, Hélène y Catherine Clément. *La Jeune Née*. París: Union Générale d'Éditions, 1975.

Fagundo, Ana María. *Obra Poética 1965-1990*. Madrid: Endymión, 1990.

Gass, William. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1971.

González, Angel. "A veces," *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Lodge, David. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. New York: Columbia University Press, 1967.

NOTAS DE LA ACTUALIDAD

L. ILUMINADA EN SUS FICCIONES: CONVERSACION CON DIAMELA ELTIT

Fernando Burgos
M. J. Fenwick
The University of Memphis

“Escribió: iluminada entera, encendida.”¹ La imagen de escribir iluminada corresponde a los gestos y movimientos con que se configuraba el proceso de escribir en *Lumpérica*, la primera novela de Diamela Eltit aparecida en 1983. Allí se miraba el revés de la escritura y la raíz de su procedencia cultural amarrada a las convenciones del lenguaje, las cuales se desarmarían en esta obra por la actuación del decir en un escenario barroco, cambiante e inundado por la alternancia de signos, cuerpos, representaciones, luces, cámaras, tomas cinematográficas, programaciones y desmontajes.

El lumperio, los pálidos de esa novela se acercaban a la provocación de una fiesta de abundancias y continuos desplazamientos en la que junto con exponerse los avatares del verbo se desactivaban las delimitaciones genéricas de lo novelesco, de lo poético y de lo dramático. Así “híbrida y triunfante” donde “nada la sojuzga a una permanencia”,² irrumpía la productividad de una escritura fascinada por el poder de penetrar en la propia naturaleza múltiple de sus elementos y por la energética habilidad transfigurable de su realización. Los personajes de *Lumpérica* son iluminados en la medida que sus cuerpos contienen signos y éstos no significan sino cuando sus graffas trazan figuras corporales. Esa interacción crea un cuerpo escritura impermanente, modificable, sujeto a la polisemia interpretativa. La formulación y logro de una narratividad tan renovadora como la de *Lumpérica* constituiría la marca de una estética proseguida a través de modos particulares en el resto de la producción de Diamela Eltit.

Por la patria, su segunda novela, publicada en 1986 abre el lujo de un constituyente marginal y barroco a la vez, la imbricación de un lenguaje-personaje Coa/Coya a través de quien estalla la rebelión al poder totalizador de

la Historia. Luego sigue la novela *El cuarto mundo* en 1988, donde las formaciones institucionales — familia, sociedad — son transgredidas por la emergencia de un cuarto mundo, foco de hibridismos culturales y de las posibilidades de un arte pulsado desde su condición marginal. El texto *El Padre Mío*, publicado en 1989 es extraído de salidas a la calle, de visitas al despoblado, donde están las voces neuróticas, perseguidas, violadas que se encuentran para completar la imagen perdida, negada, resentida de un país y de una cultura. *Vaca sagrada* en 1991 anuncia la esperanza de un espacio salvador en la exuberancia de la naturaleza y la transparencia del Sur sólo para precipitarse con más fuerza en el frenesí dionisíaco de la ciudad: “La ciudad estaba intersectada por innumerables energías. Haces, focos, líneas, círculos, aglomeraciones demarcaban la estructura de un **moderno laberinto**”.³ Cuando hicimos esta entrevista, Diamela terminaba su sexta novela *Los vigilantes*, la cual será publicada por Planeta en 1994.

Diamela Eliit nació en Santiago de Chile en 1949. Su formación universitaria transcurrió en dos de los más prestigiosos centros universitarios hispanoamericanos: la Universidad Católica de Chile, donde realizó una pedagogía en castellano y en la Universidad de Chile, institución en la que se especializó en literatura, bajo la dirección de conocidos especialistas en estudios literarios como Jorge Guzmán, Felipe Alliende, Cristián Huneeus, Ronald Kay y también escritores conocidos internacionalmente como Enrique Lihn y Nicanor Parra. Al egresar de la Universidad Católica, ejerció la docencia por algunos años en diversas escuelas secundarias. La obtención de dos becas importantes, la Guggenheim y la del Social Science Research Council le permitieron luego (por lo menos durante dos años) una dedicación sostenida a su obra. En 1989 es nombrada Agregada Cultural del Gobierno Chileno en México, cargo que ejerce hasta diciembre de 1993.

Los datos biográficos de la escritora no son muy abundantes y no es un tema sobre el cual Diamela prefiera conversar extensamente. Hay dos aspectos significativos, sin embargo, a los cuales la propia autora se ha referido: la cercana relación con su abuela y la muerte de su padre en un accidente en 1983. La tesis de graduación de Eliit es escrita poco después de la muerte de la abuela y la fuerza de esa relación es anotada con las siguientes palabras: “mi abuela estaba tejida en todos los estamentos afectivos de mi memoria y esa escritura académica, establecida desde la institución universitaria, normada y acotada por sus leyes, la considero como el epitafio que puso en orden nuestra relación en la parte secreta y mítica de mi deseo amoroso por ella y mi sobrecogimiento ante su ausencia”.⁴ La muerte del padre ocurrida poco después de la aparición de *Lumpérica* afectaría, tal como lo señala la propia autora, su obra creativa, refiriéndose a la escritura de su segunda novela *Por la patria*: “Derrumbada, entonces, por la muerte de mi padre y por la violencia de su muerte, continué escribiendo, pero la escritura que realizaba se contaminó por la cercanía del duelo, **afectando mi sintaxis en grandes extremos y llegué a escribir la**

novela más límite que he producido hasta ahora. La sintaxis violentada atrajo la memoria de mi origen y desde allí, las diversas memorias que me habitaban en estado larvario y que en esa situación se desbloquearon tomándome de la mano, la mano que escribía”.⁵

Conocimos a Diamela en México en julio de 1993. Entramos a la embajada donde vimos a una atractiva mujer a quien le preguntamos por la escritora chilena. “Yo soy”, nos dijo riéndose. Nos invitó a su casa donde realizamos la primera entrevista que duró unas tres horas. Diamela nos anunció allí su regreso a Chile para diciembre del mismo año. Al regresar a Estados Unidos, transcribimos la entrevista. De la voz baja de Diamela que escuchábamos en la cinta surgía una enorme fuente de conocimiento sobre la literatura y sus procesos, lo cual fue una definitiva invitación a más preguntas. Decidimos, por tanto, continuar el diálogo con Diamela a través de la correspondencia, pudiendo así expandir nuestra conversación inicial en Ciudad de México.

FB. A mí me impactó muchísimo la aparición de tu primera novela en 1983. Me atrajo la audacia con que se planteaba narrativamente; retomas la tradición “antinovelesca” de un Juan Emar o de un Vicente Huidobro. *Lumpérica* vuelve con nuevos bríos a este carácter experimental, rebelde, poético, indagador. Quisiera que te refirieras al proceso de la escritura de esta obra, sus antecedentes, las lecturas tuyas predominantes antes de escribirla, las dificultades en el encuentro de una voz narrativa personal.

DE. Escribir mi primera novela *Lumpérica* me tomó casi siete años. Fue un proceso muy complicado, cruzado por un cúmulo de incertidumbres frente a la cantidad de libertades que me estaba tomando. Curiosamente estas libertades — formales, genéricas, temáticas — eran también muy restrictivas, muy delicadas, bastante abismales en el sentido de que mi intento era, a pesar de todo, mantener una estructura de significación. Lo que yo estaba pensando, lateralmente en ese tiempo, era en el género novela que me parecía propicio para ampliar recursos, para profundizar recursos narrativos. *Lumpérica* fue el encuentro, titubeante, inseguro, con una sintaxis, con ciertas obsesiones, con ciertas palabras que antes me habían sido imposible resolver. A lo largo de esos siete años me resguardé en un pensamiento ensimismado para sostener la diferencia narrativa que estaba abordando. Por supuesto tenía presente, y con gran respeto, todos los textos que me resultaban importantes, pienso en Joyce, en Rulfo, en los escritores rusos y para qué seguir enumerando, pero, lo crucial para mí era enfrentar mis propias capacidades, mis propias limitaciones y generar, por más precaria que resultara, mi propia estética.

MJF. ¿Cuál era el grupo literario con el que trabajabas en los años previos a la aparición de *Lumpérica*? ¿Quiénes participaban?

DE. En rigor yo no pertenecía a un grupo literario, pero sí hablaba de literatura con el poeta Raúl Zurita, mi compañero de vida de esa época, con Juan Balbontín que después iba a publicar la novela "El Paradero", con Eugenia Brito que publica a partir de los ochenta varios libros de poesía y crítica y también con artistas visuales como Lotty Rosenfeld, Carlos Leppe y la crítica de arte Nelly Richard. Si tuviera que hablar de grupo, yo referiría la experiencia plural del CADA (Colectivo Acciones de Arte) iniciada en año 1979 que no fue exactamente literaria sino más bien visual.

MJF. Me interesa explorar el concepto que tú manejas sobre la categoría de realismo. ¿Crees que el realismo hispanoamericano cabe en la fórmula europea o norteamericana? ¿O se trata acaso de una formulación original?

DE. No tengo los instrumentos conceptuales para elaborar un parámetro de diferencias o similitudes en torno al realismo hispanoamericano y el que se produce en otras realidades geográficas y sociales.

FB. Uno tiende a ver el realismo como un concepto único, muy acotado y unidimensional, pero lo que debemos ver en realidad es la manera como el artista transforma este concepto y lo utiliza de un modo pluridimensional. Es decir, la fórmula más simplista sobre el realismo sería la de ejercerse como una transmisión directa de una realidad percibida, pero creo que hay escritores que le dan un volumen subterráneo, profundo al realismo, tratamiento en el cual aparecen muchas capas. En este sentido tu misma escritura podría ser "realista" y eso traduce nuestro interés por situar tu propia obra.

DE. Pienso de manera muy subjetiva, bastante personal que el problema no radica en el contar historias sino en el cómo lo cuentas. Acercarse demasiado a lo "real" puede convertirse en una caricatura, revertirse como realidad y curiosamente volverse inverosímil. Una prudente distancia, un nombrar oblicuo, una brecha narrativa puede permitir que el lector, por ejemplo, ponga a operar en la realidad del texto su propio realismo.

FB. Esa distancia entre "realidad" y modo escritural es particularmente evidente en tu novela *Vaca sagrada* en la que se plasma una fuerte visión descomposicional sobre la urbe. Y no hay alternativas, el viaje del personaje al Sur por lo menos no es una opción de rescate sino más bien de desesperación. Esta condición degradada de la ciudad posmoderna es central, pesa corrosivamente en los personajes al mismo tiempo que los cautiva. Instalarse en la ciudad en *Vaca sagrada* demanda el poder de la sobrevivencia. Todos los cruces luminosos del complejo urbano no pueden impedir el desenvolvimiento de la violencia. Tu novela anticipa en este sentido la dirección caótica y violenta que se hace cada vez más visible en los centros urbanos posmodernos.

DE. Yo soy una cautiva de la ciudad y quizás por esta seducción es que recurrentemente en mis libros la ciudad se me presenta como un escenario literario propicio al enigma, a lo cifrado, a lo descentrado. En la novela *Vaca sagrada* resultó inevitable esa reaparición de la ciudad como una atmósfera presagiadora de la violencia y de la pasión, para hablar de aquello que apenas se percibe, pero que existe, está ahí.

FB. Reaparece en *Vaca sagrada* el motivo de la menstruación como actividad vital, pero también como desencanto frente a su reconocimiento puramente fisiológico, conciencia — esta última — que estalla en la percepción de un sujeto femenino que advierte la desprovisión de historia, de inscripción social.

DE. Como mujer resulta obvio el interrogarme sobre mi propia biología, sobre los avatares de mi cuerpo. Pensé en *Vaca sagrada* en la menstruación como acción ritual (quiero decir lo sagrado de un cuerpo) como síntoma de infertilidad, pero especialmente como depósito de sangre. El tabú social de la menstruación, digo como secreto, como impureza ha sido modificado públicamente como consumo de objetos que la atenúan en aras de una higiene cada vez más moderna y confortable, pero la constancia de la sangre en un cuerpo sigue bloqueada como pregunta o como problema social. Este bloqueo, que en definitiva es un bloqueo al cuerpo de la mujer, me inquietó como pregunta ya que soy incapaz de responderla. Pensé en cuáles fantasmas se pueden depositar en un cuerpo que sangra y entonces intenté sacar la sangre de una mera biología y productivizarla, hacer correr lo líquido — es una metáfora — provocando un hilo de sangre simbólico en la estructura de los personajes, digo, la muerte, la violencia, una erótica, ciertos deseos, miedos, poderes.

MJF. En la misma novela, darse cuenta de que ya no hay menstruación o de que no se la espera, es tomar conciencia de la hostilidad social, de la ausencia del espacio femenino, de la crisis de un cuerpo sin destino.

DE. Para mí, tal como la ciudad es un material literario importante, el cuerpo ocupa el mismo espacio. Quiero decir que el cuerpo se transforma en un territorio sobre el cual se ensayan muchos discursos sociales, una extremada ideología que va desde el terror hasta el jolgorio, desde el miedo hasta la enfermedad. No vale la pena hablar de cómo los sistemas dominantes han usado y abusado del cuerpo de la mujer para dejar caer sus dictados más intransigentes. Lo único que hice, en realidad, en la novela *Vaca sagrada* fue el intento de un cuerpo de escritura ritual, como lo dice el escritor y crítico Julio Ortega, abordar virtualmente la sangre.

FB. En la novela *Rayuela*, un personaje busca al otro (Horacio / la Maga) y en el espacio abierto por esa búsqueda se afirma de modo esencial el desarrollo de los personajes. Como contraste en *Vaca sagrada*, los personajes no se pueden completar a través de la búsqueda; hay una capa contaminante en las relaciones.

DE. En *Vaca sagrada* no sé si los personajes se encuentran o no; es posible que sea sólo desencuentro como sugieres, pues mi intención era abordar el lado oscuro de las relaciones, lo cifrado, ese desencuentro dictado por las emociones que ciegan.

MJF. Pucatrihue, esa zona sureña chilena llena de océano y montaña es la otra realidad que en la novela *Vaca sagrada* llama al personaje de la ciudad, pero más que encuentro, más que respuesta, más que descanso, y más que materialización de una realidad entrega otro hilo de ficción.

DE. Fernando que es de una región sureña muy cercana a Pucatrihue y que seguramente ha visitado la costa de allí, estará de acuerdo conmigo en lo sobrecogedor de ese paisaje, pero que a la vez es transitado por un grupo indígena que incluso realiza ciertas ceremonias en el lugar. Ocupé el nombre de Pucatrihue en la novela considerando todos estos factores, su paisaje no domesticado, las ceremonias indígenas y, como resultado, se me apareció — en el sentido de vuelta al origen — como un espacio más de naufragio, como un imposible más.

MJF. La mención de un lugar real como Pucatrihue y su utilización en una obra literaria me hace pensar en los dispositivos y componentes que van a generar la actividad creativa. La relación de las imágenes y las palabras, y la decisión de escribir, sobre todo la decisión de escribir cuando el artista tiene en frente de sí la opción de su primera obra.

DE. La decisión de escribir para mí coincide con el encuentro de la lectura. Decidí ser escritora cuando empecé a estudiar literatura. Luego cuando comienzas a escribir ya pierdes toda inocencia, ya sabes perfectamente que no es un ejercicio para expresar algo o un medio para expresarse a sí mismo sino que se compromete toda una construcción cultural. Así partí con mi primer libro en el 83, una novela extravagante con un nombre también extravagante: *Lumpérica*. Desde allí eché a andar una máquina, digamos me di cuenta que podía escribir un libro y no pude sino escribir otros como ya sabes.

MJF. ¿Qué leías específicamente cuando estabas empezando a escribir?

DE. Leí extensamente durante los años que estudiaba literatura. En esa

época de mi formación me atraían varios escritores. Claro, es muy difícil quedarse con uno o dos escritores porque uno hace tantas lecturas que en distintos momentos significan distintas cosas. Incluso con el tiempo pueden dejar de interesarte algunos textos y luego revalorizar otros que no leíste bien en su momento. Desde esa época viene mi preocupación por la cuestión del lenguaje. Me detenía específicamente en los textos españoles desde *El Poema del Cid* en adelante para ver la formación del idioma. Me interesaba muy especialmente el español barroco. En la literatura latinoamericana hice una lectura extensa de la cual te mencionaré sólo la que leí más concentradamente: la obra de Rulfo, la de José Donoso, la de García Márquez, la de Roberto Arlt y la de Sarduy, especialmente la novela *Cobra* del escritor cubano. En el panorama de la literatura universal me interesó Joyce y los escritores japoneses.

MJF. ¿Los clásicos o los modernos?

DE. Leí sobre todo los modernos, los novelistas japoneses del siglo XX. También frecuenté la literatura rusa. Fue una formación amplia y una lectura voraz. Por otra parte, siempre he enfrentado el proceso de leer de una manera abierta. Frente a los libros que me gustan, desarrollo una lectura interna en la que indago en las resoluciones, planteamientos y estructuras de los textos.

MJF. Me pregunto por el impacto que lo histórico ha tenido en tu escritura. En *Vaca sagrada* y “Los vigilantes” has trabajado en condiciones socioculturales tan distintas a las que constituyeron el trasfondo de tu obra *Lumpérica y Por la patria*. ¿Qué reflexión puedes hacer sobre los años que precedieron a la publicación de tus primeras novelas?

DE. En 1973 estaba estudiando una licenciatura en literatura y vino el golpe que trajo un cambio muy difícil de describir. Yo todavía no puedo hablar con propiedad de esos años. Existe el riesgo de trivializar. Incluso quienes nos quedamos adentro no hablábamos ni escribíamos directamente de eso porque era tan tremendo lo que estaba pasando que uno corría el riesgo de reducir los hechos; si se hablaba de un muerto o de una tortura no era suficiente, era más que eso. No te quiero decir que se trataba sólo de un sufrimiento que nadie podía soportarlo.

FB. ¿Cómo sobrevivieron intelectualmente en un medio tan hostil en el que se imponía el silencio?

DE. En realidad, hicimos una cosa bien paradójica para sostenernos y sobrevivir ahí. El problema mayor fue que las instituciones pasaron a manos de la dictadura con lo cual nos quedamos sin universidad, diarios y televisión, entonces nosotros pasamos a formar parte de lo que se llamaba **lo alternativo**

que eran lugares y actividades que nosotros inventábamos. Por otra parte estaban los partidos políticos tradicionales que tenían una particular visión de lo que era el arte, un arte referencial, un arte que se llamaría clásicamente de denuncia. Una denuncia muy directa y muy transparente. Yo pertenecía a un grupo muy particular, en el cual nosotros nos apoyábamos en el lenguaje. Entonces tuvimos bastante rechazo de parte de los partidos de izquierda tradicionales en esos momentos, más toda la dictadura que era nuestro verdadero objetivo.

MJF. Me imagino que habría solidaridad entre los disidentes.

DE. Solidaridad, sí, hasta cierto punto, pero había muchas divergencias entre los grupos disidentes. Nos atacábamos el uno al otro por cuestiones culturales. Además publicar era una locura porque no se sabía quién iba a leer eso; era un descampado, una producción de resistencia muy alta. Para ese entonces yo hacía clases en un colegio de secundaria y la cuestión económica era feroz, bastante mala, una vida poco grata, pero todo esto nos dio mucho rigor, que es lo que valoro de ese tiempo. Y claro eso fue un punto, el otro punto fue que había muertos, persecución y torturas. En aquella época hice todo lo que pude, pero me pareció poco y nunca me conformé. Nunca caí en la indiferencia porque para sobrevivir cualquiera podía haberse amparado en un momento en la indiferencia, que si aparecían cinco muertos, eran sólo cinco más, y eso a mí no me ocurrió. Todo esto es algo que hoy día yo aún sigo elaborando, pensando cómo fue mi vida. Tal vez cualquier persona pueda presentar una relación escrita acerca de esos diecisiete años, pero yo no puedo porque todavía está ahí como algo muy desordenado, muy terrible. Si pudiera elaborarlo, diría todo lo que sé, que me parece poco y seguiría pensando con la misma fuerza en los derechos humanos, no sólo en Chile, también en Argentina y todo el sur del continente. Un gobierno democrático no se constituirá plenamente mientras no se sepa qué pasó. Las nuevas democracias no pueden darse el lujo de instalarse sobre un olvido. Eso sería lo mismo que tu cuerpo pasara por una operación, quedara una cicatriz y luego no quisieras verla.

MJF. La sostenida presencia de un sistema represivo en este período de la historia chilena afectó de lleno en la expresión cultural en el sentido que lo hemos discutido anteriormente, pero también debió afectarte a ti en lo personal y familiar, ¿quisieras referirte a este aspecto, por ejemplo, el crecimiento emocional, educativo de tus hijos?

DE. Mis dos hijas mayores nacieron antes del 73 y mi hijo menor en el 79. Ellas nacieron prácticamente en el sistema y estaban expuestas a las circunstancias del mismo. El golpe más fuerte es cuando tienes que trasladarte de una sociedad a otra. La pérdida que ellas tuvieron fue que llegaron a una sociedad

muy cercenada y formada en el temor, pero ellas crecieron ahí, no había otra referencia. El problema mayor es cuando tú vienes de un sistema y luego con una metralleta eres obligada a habitar en otro sistema y borrar esa memoria. Yo estuve en la universidad con la Unidad Popular y de repente paramos en algo donde tú no podías hablar con nadie, tú no sabías si podías hablar en el trabajo, era algo insólito e insoportable. No se podía hablar porque no sabías con quién lo hacías, se podía perder el trabajo, siempre con miedo, no necesariamente a que te mataran. A mí no me iban a matar porque no era militante, pero también, paradójicamente, una palabra te podía matar; el lenguaje comenzó a ser muy amenazador en ese sentido. Muchos de los que habitamos allá empezamos a pensar en el problema de lenguaje porque había una coerción muy fuerte sobre la comunicación en Chile. Con quién hablabas, qué hablabas, qué no decías, leer entre líneas. Porque además el lenguaje no es inocente, está muy cargado y se pueden hacer muchas cosas con una palabra, se puede decir no, diciendo sí; se puede decir socorro, diciendo quiero té. Otra situación no me habría posibilitado una reflexión tan profunda sobre lo que es el lenguaje como esos años que yo viví. Es algo muy paradójico.

FB. El pasado debe regresar para ti a través de un perspectivismo múltiple: primero tus hijas, quienes pasaron sus años iniciales de formación en una sociedad como la que describes; luego, las posibilidades tuyas de haber salido de Chile; y ciertamente, tú misma como escritora, la elaboración de tu escritura en un medio difícil y silenciado.

DE. Mis hijas viven ahora en una sociedad de reconstrucción democrática y pienso que también les debe ser difícil porque ellas fueron chicas que vivieron todo el tiempo corriendo de la policía y criadas socialmente bajo una dictadura y de repente pasaron a un sistema amplio donde su palabra no corre riesgo. No sé exactamente de qué manera ellas sentirán el dolor de haber crecido en aquel pasado y cómo será su captación de la nueva sociedad que trata de ser Chile, hoy. Si miro hacia el pasado, hay para ellas el hecho de que no habitaron lo político, no había partidos; era una actitud más bien contestaria a través de la cual aprendieron a decir no y sólo no. En cuanto a nosotros, hablamos muy poco de ese tema, incluso con compañeros de ruta cultural hablamos muy poco. Quizás algún día podamos hablar bien y vamos a poder generar algo culturalmente. El caso de quienes regresaron a Chile es diferente porque nosotros no nos exiliamos. Yo podría haber ido a Estados Unidos a estudiar un doctorado, pero no salí y no estoy afirmando que una cosa sea mejor ni peor o que alguien sea más heroico que otro; son solamente situaciones distintas.

MJF. Pero el diálogo entre la gente que se quedó y los que se exiliaron debe estar cargado de tensiones.

DE. Existen resentimientos. Sería ingenuo y tachador pensar que podría ser de otra manera. Estos conflictos en principio no tienen nada malo, hablando de la historia cultural en Chile, donde no se ha hablado frontalmente, con argumentos ni por escrito de ese tema. Esto es algo que uno va percibiendo y tal vez hace falta discutirlo teóricamente. El punto, sin embargo, no es tanto como vivieron los exiliados y los no exiliados. La cuestión fundamental está en los libros que se hicieron en el exilio y los que se hicieron adentro. Eso es lo que faltaría ver y lo que más me interesa a mí; no el hecho de si algunos eran pobres, si otros vivían mejor, esas eran circunstancias. Lo importante es qué hizo cada uno. Además no todos adentro escribíamos lo mismo, al contrario, teníamos grandes diferencias entre nosotros mismos. El caso es que hay que ver los libros y ver qué aparato echaron a andar ellos. Y también ver en unos cuantos años cómo se encuentra la gente, cómo se escribe ahora, cómo lo hacen los jóvenes; será una síntesis culturalmente muy interesante, pero habría que verlo con el tiempo.

MJF. Sí, con el tiempo, en el curso de un país que ha cambiado muchísimo y que seguirá cambiando. No hay dudas sobre la enorme cantidad de problemas por resolver.

DE. Chile está sufriendo el efecto de lo que pasa a nivel mundial. Somos países colonizados y como tal somos espejos. Pero en general pienso que éste es un tiempo, internacionalmente, muy complejo. El problema de marginalidad social es considerable. Existe una gran cantidad de gente en una situación de pobreza muy alta. Por otra parte, el sistema de vigilancia se va a tener que reduplicar no sólo el del gobierno sino también el que pagan a los ricos. Es muy peligroso tener tanta gente armada y sin control. La pobreza es explosiva y una de sus vertientes, predecible, es la delincuencia. Los recursos neoliberales son para una minoría y esto es muy hiriente. Lo que domina en esta época es la economía, los países no están regidos por un discurso social sino por un discurso económico.

FB. El funcionamiento de una maquinaria económica en sí, que no pone mucha atención en las repercusiones socioculturales.

DE. Claro, lo cual es muy peligroso porque en definitiva se le habla al individuo y no a la comunidad y se desarman solidaridades básicas políticas. Me parece observar en esto una situación muy peligrosa porque no sólo se está alterando un habitat material de la gente sino que también se están alterando los sistemas simbólicos de representación; así es como aparece una literatura "light" como un fresco. Las editoriales luchan desesperadamente para mantenerse como empresas y no como agentes culturales, ya su función no es cultural sino empresarial. Es como el cuento de Blancanieves distorsionado, ahora en "Espejito, Espejito, el que vende más es el más bonito." Y de alguna

forma va a tener que retramarse porque si no el equilibrio va a durar poco. La democracia ahora se mantiene por la macroeconomía. Como ves las contradicciones y dificultades están allí y habrá que enfrentarlas con mucha inteligencia y creatividad para encontrar una salida. Las editoriales, por ejemplo, tendrán que volver a lo literario porque si no sencillamente las va a tomar una cadena de televisión para quitarle el negocio de las manos.

FB. Tercer Mundo o Cuarto Mundo si pensamos en el título de tu novela. Además de la dimensión sociocultural, tu novela *El cuarto mundo* me ha sugerido la emergencia de una cuarta escritura, también marginal, indócil, alerta. Hace poco terminé un artículo sobre tu obra con ese título precisamente “La cuarta escritura de Diamela Eltit”. La marginalidad, paradójicamente, permite un enfoque global y múltiple. Escribir desde el margen es operar en la tensión de distanciamientos y focalizaciones, lo que abre perspectivas muy productivas y múltiples.

DE. Después de escribir *Lumpérica* y *Por la patria*, esa novela tan alocada, necesité un punto — por decir — de mayor tranquilidad. Aun así, enfrenté bastantes dificultades pues la verdad es que empecé escribiendo la segunda parte (el habla de la melliza) y era un texto bastante más oscuro y cifrado que después hube de modificar cuando estructuré lo que resultó ser la primera parte. En ese tiempo es que recibí invitaciones para participar en congresos y reuniones literarias en el extranjero, cuestión bien decisiva si piensan que yo habitaba bajo la dictadura, que salía en cuanto escritora chilena y que tengo un provincianismo crónico. En el curso de esos viajes, la novela estaba en mi cabeza y pensé ciertas cuestiones ligadas a la catalogación de “Tercer Mundo,” a la “sudaca” en la que convertía en esos viajes, a la miseria que percibía en los primeros mundos que transitaba en los viajes. Con una serie de cabos sueltos fui organizando ese texto. Lo organicé desde la diferencia de escrituras de sus partes y desde un cierto agobio que planteaba la atmósfera del libro.

FB. En esta misma novela, los sueños de los hermanos mellizos son frecuentemente configuraciones híbridas y el principio de lo masculino y de lo femenino aparece como uno de cruces, interdependencias y absorciones. Quizás metáfora del enfoque híbrido de lo literario.

DE. En verdad no sabía que estaba además abordando lo masculino y lo femenino, lo digo no en órdenes temáticos sino al interior de la propia escritura; eso lo percibí cuando escribí el final y en esa diferencia de escrituras vi el uso de las sintaxis, quiero decir, cuando hablaba el hermano era un orden, cuando la hermana, otro. Eso me importó mucho, pero claro, todo lo que afirmo en cuanto a los libros es muy subjetivo, no es que realmente sea así, son los pensamientos que me acompañaron en los tiempos de construcción de los libros

y quizá los resultados sean completamente distintos.

MJF. ¿Cuál es la naturaleza narrativa de esa alternancia entre una voz masculina y otra femenina en la novela?

DE. Escribí la primera parte como una “señorita,” con una sintaxis más o menos académica y con una historia perceptible y para eso fue necesario en ese momento para la novela tomar una rama masculina que fue el poder de la sintaxis, algo más dominante, más tradicional. Me salió tan fluidamente que me pareció que había algo masculino en mí. Aunque esa voz tampoco es completamente masculina porque si uno se fija aparece como muy ambiguo en su comportamiento no sólo estético sino también sexual. Además quise jugar con las imposibilidades; que el protagonista, por ejemplo, quebrara su estatuto sexual, que fuera más ambiguo.

MJF. El protagonista cumple sí en lo masculino, genitualmente.

DE. De acuerdo, pero está quebrando su identificación inicial ya por maquillaje, ya por sensibilidades.

FB. En *El cuarto mundo* viajas hacia ese túnel interno que hay en la unidad que llamamos “familia”. Es una suerte de entrada en el subconsciente social de lo familiar.

DE. Mientras escribía esta novela me interesaba la pareja y de pronto no sé de dónde me salió la idea de que la gran pareja por antonomasia podía ser una pareja de mellizos. Que más que pareja es, casi como condena. Una pareja que en un momento paradisiaco — el de la fecundación y del embarazo — estaba obligada a compartir un espacio que es el único espacio protegido que uno tiene en su vida. Así, de pronto la novela se me amplió hacia la cuestión familiar. Me interesaba mucho la cuestión de la transgresión, pero no tanto como transgresión sino sobre esa parte oculta familiar, la parte escondida cifrada que tiene toda familia.

FB. “Cuarto mundo,” “tercer mundo,” “segundo mundo,” “primer mundo,” y así... posibilidades del lenguaje: ironía y ocultamiento.

DE. Déjame referirte los antecedentes que me llevaron a la imagen de “cuarto mundo”. Yo había viajado a un congreso feminista al que me invitaron en Canadá; era la primera vez que acudía a un congreso feminista. Estaba en una mesa con participantes del Tercer Mundo: una africana, una indígena, yo, una latinoamericana. Todo este tramado de categorías me parecía irreal porque en verdad se supone que uno habita un mundo sin estas definiciones. En las invitaciones nos habían dicho que nos íbamos a juntar con las editoras

feministas y con grupos de mujeres para diálogo, pero cuando hubo esas conversaciones, las del Tercer Mundo no estábamos, sólo había mujeres del llamado Primer Mundo como americanas, alemanas y de otras naciones europeas. Nos trataron como fetiches, éramos fetiches necesarios. Todo esto te hace pensar no mal, pero de nuevo es un problema político. No es que uno se resienta o siquiera se enoje, no tiene sentido enojarse. Lo que te permite es agudizar la mirada — nada más. Luego viajé a Francia, otro congreso al que me invitaron y allí me hablaron de que había cordones de pobreza en el Primer Mundo, de gente que se desocializaba, gente que no eran vagabundos, sólo se desocializaban dentro de las casas, por ejemplo habitaban con veinte gatos. Y entre esta cosa del Tercer Mundo y esta gente desocializándose en el Primer Mundo, que constituye más bien algo subjetivo y psíquico salió el título de mi novela. Por otra parte en España a los sudamericanos nos llaman sudacas que es un término peyorativo, entonces tomé todas esas referencias sociológicas y quise productivizarlas. En fin hice una novela sudaca. En ese contexto se daba la historia, entre interpretaciones, represiones, clasificaciones. Y por otra parte en un país que estaba vendiendo todo, un país que había vendido la compañía de teléfonos, los ferrocarriles, que era un país en venta, donde nada pegaba con nada, ni con los cuarto mundistas, tercermundistas, ni con las feministas.

MJF. ¿Contenta con la fluidez narrativa lograda en la novela?

DE. Llegué de alguna manera a lo que quería aunque, en realidad, el escritor nunca se va a contentar con su obra. Hay partes del libro que me gustan mucho. Trabajo bastante cada texto, pero hay cosas que yo no soy capaz de hacer bien y de esta forma yo sigo aprendiendo a escribir.

FB. Se aprende desde la propia creación y al hacerlo le muestras los mecanismos de la escritura al lector.

DE. Precisamente en *El cuarto mundo* yo quise mostrar cómo se hace una novela. Una novela sudaca y de convicción sudaca, pero novela al fin y al cabo. Piensa que *El cuarto mundo* no era exactamente como se publicó; era bastante más cerrada. Escribí primero la segunda parte de la novela y había llegado a un verdadero impase con esta segunda parte, me encontraba sitiada de algún modo, con una narración que no tenía salida como texto. Luego — buscando una alternativa y aire — pasé a la voz masculina a la que me he referido anteriormente. Creo también que coincide con esa etapa mía en la que se afirmaba que yo escribía así porque no podía escribir de otra manera, porque en el fondo no sabía escribir. Sí, se aprende al crear; es un juego difícil.

FB. *Por la patria* es una de esas novelas donde el juego creativo es desafiante. La complejidad y la invención, o sea la producción y el asombro

lingüístico van allí de la mano.

DE. Creo que *Por la patria* es mi novela más obturada por la recepción. Todo lo que yo he escrito tiene una concepción restringida, pero dentro de esto, esta novela es la más restringida y, sin embargo, es la novela en la que yo más escribí, por decirlo así, donde más despliego un saber literario. Claro esto no significa un desencanto mío por novelas como *Lumpérica* o *Vaca sagrada*. En verdad, para mí todos los libros que he escrito han constituido una empresa, con mayor o menor fortuna, y que me han demandado un riguroso trabajo físico y psíquico. Estoy años en una novela. Cada una es una producción mía y en ese sentido todas tienen un lugar. Por supuesto hay parte de mis novelas que detesto. Volviendo a tu afirmación, sí, *Por la patria* es una novela que me demandó muchísimo, radical como juego creativo; es el caso también de la que estoy escribiendo ahora.

MJF. Te refieres a “Los vigilantes”.

DE. Sí, con la cual en caso de poderla resolverla, me quedaría bastante contenta. Me interesan más que la historia, los mecanismos de la escritura. En esta última novela estoy trabajando en un procedimiento de escritura que para mí es un sistema de alto riesgo tal como lo hice con *Por la patria*.

MJF. Pero, valió la pena ese sistema de alto riesgo en *Por la patria*; desembocas en un logro, no en un naufragio.

DE. En un sentido naufragué, con *Por la patria*, perdí. El logro es lo que aprendí entonces como escritora, lo cual me ha dado más sentido; puedo decir de repente que soy escritora porque escribí *Por la patria*. Sabía bien lo que estaba haciendo, escribí mucho, hasta verdaderamente entrar en ese difícil dominio de lo literario.

FB. Es decir que te juegas en *Por la patria* una carta estética casi sin barreras, unido esto al imperativo de un simbolismo muy desatado, la caracterización de la madre, por ejemplo.

DE. Es que es una novela bastante literaria. Está engranada más que en la vida real en una literatura que hay que hacer. Enfrenté el problema de la madre a través de una representación muy compleja y estereotipada. Es una madre literaria, sin alma. Yo le quité muchas cosas a esa figura. En el fondo se trataba de la madre que yo necesitaba. Por lo demás, quería contar más que su actividad, quería un rol dado por la cultura. Una cultura que dicta una madre que tiene algunas rebeliones.

MJF. Además de la madre, los hijos, a través de una visión de la familia como sistema caótico.

DE. Fue lo que yo quise, lo busqué conscientemente. Sí, también quise darle el espacio de la actuación y escenario a los hijos porque esas madres están aisladas por los hijos. La madre es así una imagen, una imagen del habla del hijo y de la hija. La madre es también una figura de contrapunto. De esta manera fui trabajando la caída de la familia desde la miseria de la madre hasta que aparece lo que siempre estuvo latente: una caída social conectada con otras contradicciones sociales.

FB. Esa imagen de trastorno social responde en cierta medida al caos de lo que se crea. Cuando se habla de una creación terminada siempre se hace referencia al cosmos que ha surgido aunque a mí personalmente no me gusta este concepto en el que se asocia obra a cosmos por lo simplificado que resulta. En *Por la patria* el caos informa la actitud del lenguaje y éste se rebela frente a la idea de un sistema que lo va a encerrar o a unidimensionar en la significación esperada. Tu escritura parece fluir en esta dimensión de laberinto e irregularidad dentro del espacio abierto que ofrece la novela.

DE. Trabajo con percepciones que voy anulando. No puedo imaginarme trabajando con un plan definido. No tengo nada resuelto, no describo los apuntes de un personaje. Escribo escribiendo, pero está bien así porque para mí esto tiene que ver con el placer de lo que fluye, de lo que va saliendo. Trabajo con percepciones y de repente el libro se organiza. A veces juego y dejo cabos sueltos, pero yo sé que los estoy dejando. Esto es un sistema creativo y que uno se lo puede permitir, como dices, dentro de la novela. Por eso me gusta mucho la novela, porque es un campo amplio donde tú puedes hacer muchas cosas. Cuando yo escribo siento un placer que es mío sólo y mi única ambición es poder seguir escribiendo.

FB. Sobre la producción creativa de tu novela *Por la patria* te has referido al hecho de que esa naturaleza totalmente ruptural del lenguaje aparece como algo casi espontáneo luego de la experiencia de la muerte violenta de tu padre. Sitúas esta novela como la “más límite que he producido hasta ahora”. Creo que ninguno de los tres estamos pensando aquí en una de esas relaciones postuladas por la crítica impresionista anterior al surgimiento del estructuralismo. Es decir, tal acontecimiento biográfico tiene tal relación directa en la creación del tal poema o de tal novela. Reconocemos la autonomía de la obra literaria. Eso está claro. En lo que tú dices parece haber una relación no con los acontecimientos de la novela o su poder significacional sino con el proceso mismo de la escritura; con tu relación particular con un orden (o desorden) creativo.

DE. Lo que yo quise expresar en el Seminario al que me invitaron a participar y que después originó la publicación del cuaderno *Duelo y creatividad* fue precisamente mi duda entre una relación lineal entre vida y literatura. Claro, como dices, no podría negar que yo estaba muy, pero muy afectada emocionalmente cuando escribí la novela *Por la patria* debido a la muerte violenta de mi padre y mi gran trabajo era separar lo que yo vivía de lo que estaba escribiendo, pero aún así, sí la sintaxis se me disparó al punto que apenas podía controlarla, los registros de lenguaje, los modos narrativos, en fin, yo considero esa novela como un vértigo y quizá ese vértigo pueda estar conectado con la dimensión del duelo que yo hacía en ese tiempo.

MJF. *Por la patria*, *Lumpérica* y las otras novelas tuyas requieren de un lector muy preparado. Es obvio — por lo menos dentro de la sensibilidad cultural que vivimos hoy — que estas obras no son fácilmente comercializables. El mercado nunca va ser una consideración tuya.

DE. No me interesa mucho si mis libros se venden o no, si se leen o no, no es mi problema. Digamos si yo no gano dinero con los libros puede ser un despilfarro, pero lo tomo con responsabilidad. Yo sé lo que estoy haciendo y hasta la falla la concibo como posible dentro de un libro. Por eso nunca trabajo con ideología sobre mis libros. Hablo de un discurso ideológico que va a prefigurar a los personajes o a cierta estructura narrativa.

MJF. Tu ética está primeramente con la escritura. Lo de ética, a propósito, me recuerda el encuentro de lo moral y lo corporal en *Cuarto mundo*.

DE. No puedo tomar distancia de mi obra para responderte más extensamente sobre esto, pero te puedo decir que trabajé en mi novela la idea del cuerpo como territorio moral; también la cuestión de la indefinición sexual.

FB. Un cuerpo como territorio moral es un cuerpo lleno de marcas culturales. ¿Tiene esta dimensión un contrapunto en tu novela?

DE. El cuerpo como territorio moral es el cuerpo biológico, el cual, sí, está vestido por la cultura. Ahora, el contrapunto, un cuerpo que es natural, pero que va a recibir todo el peso de la ficción.

FB. ¿En qué sentido?

DE. Se va a ficcionalizar en el sentido de que se dejan caer muchos discursos ideológicos sobre él. En fin, uno ya perdió ese cuerpo natural, el cuerpo ya es cultural y como tal está muy ideologizado y los sistemas de poder ensayan discursos sobre ese cuerpo permanentemente.

NUBOSIDAD VARIABLE: CARMEN MARTIN GAITE AND WOMEN'S WORDS

Janet Pérez
Texas Tech University

Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925), one of Spain's most respected women writers, has won the "Café Gijón" prize for *El balneario* (1954), the Nadal for *Entre visillos* (1957), and the Premio Nacional de Literatura for *El cuarto de atrás* (1978). *Ritmo lento* (1962) was the runner-up for the international Biblioteca Breve Prize, won that year by Vargas Llosa. *Retahílas* (1974) was recognized by the Premio de la Crítica. Her historical works, *El proceso de Macanaz* (1970) and *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972; an expanded, popularized version of her doctoral dissertation) were praised by critics, and *Usos amorosos de la postguerra española* received the Premio Anagrama de Ensayo as well as being named "Libro de Oro 1987" by the Spanish Booksellers Guild because of its enormous popular success (seven editions in less than six months). Martín Gaité participated in an international conference at Yale in 1979, spent a semester (Fall 1980) at Barnard College in New York, another at Vassar (Fall 1983), and in 1987, became the first Spanish woman elected as an honorary fellow of the Modern Language Association, one of only four Spaniards so distinguished (honorary fellows include approximately seventy world authors, considered by literary scholars of the MLA to be the most significant).¹

Throughout her career, Martín Gaité voices women's concerns and the vast majority of her works concern women: only *Ritmo lento* has a male protagonist, and he — perhaps significantly — is unable to function in normal society, ending in a mental institution. So prevalent are women in her short fiction that her authorial "Prólogo" noted that the *Cuentos completos* might have been more appropriately entitled "Cuentos de mujeres" (9). Plot is minimal,

tenuous in her works; action is less important than presentation and characterization, usually accomplished via women's words redolent of orality. Women's words as speaker, writer and interlocutor-respondent are rarely displaced from center stage.

Nubosidad variable (1992) is Martín Gaité's first long novel in fourteen years. Like *El cuarto de atrás* (the initial result of her reactions to the death of Franco late in 1975), evoking the social, economic and cultural ambient of the Franco years from a specifically feminine viewpoint, her latest novel is situated in the present (the moment of writing, circa 1990). Martín Gaité's focus privileges recollections of the educational ambient for girls, their readings, and the restrictive patriarchal values governing feminine socialization. Complementing the twin retrospective narratives of the two feminine protagonists is *Usos amorosos de la postguerra española*, a social history of the 1940s and 1950s from a female perspective, emphasizing the double standard, de facto relegation of women to home or convent, the phallogentric values dominating education, the workplace, and other aspects of public life.² As in *Usos amorosos del dieciocho*, the study of male-female relationships, courtship and erotic rituals, and the theme of heterosexual love receive preferential emphasis. The essay collection, *Desde la ventana* (1987), characterizes the situation of Spanish women as "ventanera," i.e., confined to prison-like enclosures from which they contemplate life largely as spectators. The title implies views from a specifically feminine space (window, balcony). Inspired by Martín Gaité's reading of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929), as explained in the authorial introduction (9-12), the essays question "si las mujeres tienen un modo particular de escribir" (9 and passim). Martín Gaité relates how her encounter with Woolf as interlocutor (reader) led her to "preguntarme por las posibles peculiaridades del discurso femenino" (12). The fruits of that meditation are patent in *Nubosidad variable* with its specific textual representations of various peculiar, intimate or "domestic" and usually feminine registers of discourse, several of these involving the special, private meanings attached to words and phrases by persons in close relationships (lovers, parent-child, friends). Just such a private discourse characterized the adolescent friendship of the two protagonists of *Nubosidad variable*, a mutual knowledge and comprehension wherein "bastaba con simples alusiones, con echar mano de un lenguaje común que reflejaba gustos, bromas y emociones comunes" (57). Sofía begins rebuilding that common discourse of shared tastes and emotions by repeating Mariana's ironic, metafictional uses of "comparsas" (cf. 80, 81), referring to certain "code words" used with her daughter Encarna as "otro de nuestras trabalenguas surrealistas" (84).

During the fourteen-year interval since publication of *El cuarto de atrás*, that enormously successful work appeared in English translation (*The Back Room*, trans. Helen Lane [New York: Columbia University Press, 1983]) and was the subject of more critical studies during the decade from 1978-1988 than

any other novel by a contemporary Spanish woman author (Brown 1991, 86). Martín Gaité's early novel of feminine enclosure in a provincial city in postwar Spain, *Entre visillos*, appeared in English translation as *Behind the Curtains* (1990), while the author was preparing scripts for television series on the life of Saint Theresa and translations of works by Rilke, Svevo, Flaubert, William Carlos Williams, and Emily Bronte (making it less than coincidental that references to *Wuthering Heights* — in its Spanish translation as *Cumbres borrascosas* — proliferate in *Nubosidad variable*). As in her two latest novels, literary theory, the functions of memory, the importance of the listener/reader (interlocutor), the art of narrative and the nature of language — especially conversational language — are explored in *El cuento de nunca acabar* (1982).

Martín Gaité is hardly a militant feminist; indeed, she strove in *La búsqueda de interlocutor* to differentiate herself from “las mujeres liberadas” (95-101). Similarly, she expresses reservations concerning much feminist criticism (which she read extensively during stays in New York) in *Desde la ventana* (13-16). What troubles her is not the aim of these writings so much as a perceived rigidity, codification, and dogmatic tendency, alien to her own more personal, spontaneous, intimate and conversational style. Nevertheless, her constant descriptive, subjective recreations of the repressive education of girls and the restrictive patriarchal codes circumscribing women clearly identify her with “consciousness-raising” writing. Martín Gaité's concerns are essentially gynocentric, with clear notes of protest in her early work — protest against economic and social injustices as well as other inequities victimizing women, especially the limitation of educational opportunities and career or employment alternatives. Her fiction is largely presentational, replicating situations in which Spanish women found themselves because of official policies

del Gobierno y de la Iglesia, aliados en su empeño de reforzar el vínculo matrimonial exaltando sus excelencias y ventajas. Mediante préstamos a la nupcialidad y los famosos subsidios y leyes de protección a las familias numerosas... el programa de recuperación de la familia estaba principalmente basado en una renuncia por parte de las jóvenes españolas a sus veleidades de emancipación. (*Usos* 52)

From early works portraying widespread devaluation of women to later ones clearly satirizing phallocentrism, this writer has been and continues to be a consistent, rational, moderate advocate for women's issues.

Las ataduras (1960) examines women's limited options in the Franco era from the perspective of the relatively “liberated” daughter of a teacher who escapes her smothering provincial existence to study in Madrid, becoming involved with a French intellectual with whom she runs away to Paris, soon finding herself the unwed mother of two, condemned to the same dull domesticity she fled, but without the security that marriage (and the support of her own family) might have provided. The novelette's title ironically underscores the

bonds circumscribing women, invisible but real ones which persist even when the more perceptible ones (such as matrimony and living in the paternal home) are cast off.

Retahílas, usually studied from perspectives foregrounding language, memory, and the narrative art per se, reiterates the author's interest in the feminine condition and her preoccupation with the destruction wrought by passing time. Employing the perspective of a mature, educated, well-traveled woman, separated from her husband, the novel proper probes the potential for human communication (it is the story of a dialogue, or more exactly, extended parallel monologues, reconstructing the past, with a major sub-theme being the marginalization of women who opt out of marriage, regardless of the reasons). Ricardo Gullón explained it thus:

Una historia, dos, múltiples historias se cruzan, se entretienen, son la trama y son los entes que la tejen... Dos series de retahílas alternan: largos monólogos cruzados y complementarios... cada personaje es emisor y receptor del mensaje del otro, y a la vez del propio, de lo que está diciendo para poner lo dicho frente a sí y conocerse mejor. (75)

Given the situation of Sofía in *Nubosidad variable*, estranged from her husband since her youngest daughter's birth more than two decades before, many observations concerning *Retahílas* are valid for the latest novel. "Enclosure" of characters within the formats of letter or diary (*Nubosidad variable*) and internal monologue (*Fragmentos de interior*) accentuates solitude and frustrated communication. Such is the coherence and consistency of Martín Gaité's fictional world that remarks inspired by various other novels often aptly describe *Nubosidad variable*. Eulalia's bored solitude in *Retahílas*, her hunger for dialogue (a link to Martín Gaité's emphasis on the interlocutor as well as to Sofía's situation in *Nubosidad variable*), and the paucity of interlocutors available eloquently attest to the ostracizing of the nonconforming female in Francoist society.

In essays and novels, Martín Gaité examines influences of official Francoist policy, the press, and economic factors in producing a feminine mentality adapted to the endless *noviazgos* (averaging eight years), to life as an unpaid servant, and to considering matrimony as the exclusive goal and sole justification of womanly existence. A focal motif for both essays and fiction is the effect of readings, the role of literary models and prescribed texts upon Spanish women in the Franco era, given her belief (expressed in an interview with Marie-Lise Gazarian Gautier) that "[l]a mujer siempre resulta estar más marcada que el hombre por los modelos literarios de conducta" (31). Woman's role as reader and as writer dominates *Nubosidad variable* and contributes much of the novel's *intrahistoria*, the background of growing up female under the traditionalist, phallogocentric Franco regime. From the vantage point of the present, the two protagonists/narrative voices reconstruct three decades of

MJF. Es la manipulación de un poder que deja muy poca libertad al sujeto personal.

DE. El poder no se deja caer solamente en el cuerpo social sino que también cae sobre el cuerpo del sujeto. Y entonces éste se ficcionaliza, como castrado por los dictámenes sociales.

FB. El tratamiento conjunto de los deseos que se reprimen y del arte del poder junto con la naturaleza equívoca de las relaciones personales, familiares y sociales se desenvuelve en tu novela de un modo complejísimo y profundo.

DE. Una novela va a revelar textualmente una historia social o real. Entonces todo puede ocurrir en una familia, dentro de una estructura basada en el amor, pueden existir manipulaciones y sobre todo lo más importante, los juegos de poder. Eché a andar una máquina tratando el poder y las represiones eróticas. Traté de trabajar esos puntos todavía muy subjetivos; nada científico ni sociológico. Lo erótico en la novela es muy oscuro, muy subjetivo y por lo mismo crea ambigüedades eróticas entre los miembros de la familia y sus lugares y la manera cómo operan esos lugares de cada miembro en conexión con los otros. En esa “unidad” familiar, los mellizos son los que estaban necesariamente conectados por destino, siendo, por eso, los que pueden perfeccionar su relación, los que pueden dialogar de una forma más clara e interactuar mejor. Y, claro, aquí también entra el atrevimiento poderoso de lo humano, aún en sus partes más mezquinas envidia, odio.

FB. El encuentro de juegos corporales vinculados a una diversidad de manipulaciones y potenciales sistemas de dominación no requiere necesariamente de un gesto biológico.

DE. No, porque hay una buena parte mental que tiene que ver con el deseo. El cuerpo es la parte visible, la parte psíquica es profunda y difícilmente detectable. Además se produce una energía especial de esos juegos que luego van a crear otras tensiones. Esto va a significar perspectivismos culturales. El incesto, por ejemplo, tabú o aceptación; o la manera diferente como se organizan los miembros de una familia históricamente y también sincrónicamente si se atiende a la heterogeneidad cultural.

MJF. ¿La falta de protección al hijo es parte del sentido de pérdida que afecta a la madre?

DE. Digamos que en ese momento ya todo es desolado, amenazante, está al borde de desocializarse completamente. Uno de los poderes de ese personaje

es el poder de su cuerpo embarazado. Está el abandono del niño, otro abandono más, digamos. Y en ese sentido es que lo pongo. El ataque biológico que sufre en el vientre materno.

MJF. La obsesión de comer puede dominar la caracterización de una figura femenina en la novela.

DE. En ese retrato hay el trazado de una figura vigorosa y enérgica caracterizada por su gordura. Una mujer autoritaria, muy fuerte que está expulsada y termina transformándose casi en el juez familiar. Es una figura ávida que se come todo hasta las uñas. Es al mismo tiempo un personaje complejo, en el sentido que es una mujer que no puede activar el ser mujer y cumple un rol más bien masculino.

MJF. *Cuarto mundo* es una novela muy peculiar desde el punto de vista de su resolución estructural. Al leerla me pareció ver además la interacción de una cantidad de textos.

DE. Por la obligación de la novela leí dos libros que utilizaría en *Cuarto mundo*. Creo que es la única vez que he leído obras pensando en una novela. Se trata de dos libros sobre las brujas, uno de Michelet, el historiador francés y otro de Caro Baroja.

FB. ¿De qué manera específicamente los utilizaste?

DE. De la lectura del libro de Caro Baroja saqué los nombres de los personajes. Los libros de este autor son sobre la Inquisición Española y de allí, entonces, el afán teórico de definir el personaje de la bruja durante la Inquisición. El cita algunos casos y allí aparecen los nombres de personas que fueron sometidas a juicio, una de ellas es María de Alava y otra es María Chipia. Entonces yo tomé sus nombres aunque en ese momento no tenía tan claro lo que iba a hacer con ellos. Tenía escrita una mitad del libro, la cual, en realidad, vino a ser la última parte de *Cuarto mundo*.

MJF. Que conste que lo de ver intersecciones de otros textos en *Cuarto mundo* no encierra para mí la idea de señalar influencias. Aclaro esto puesto que cierta crítica — en particular de proveniencia europea y norteamericana — apoyada en el extensivo campo de la literatura comparada trata de buscar “influencias,” sobre todo en la obra de un escritor del llamado tercer mundo. Por ejemplo la presunción de una influencia directa entre la obra de Faulkner y la de García Márquez. Yo creo que están equivocados muchas veces en alegar tanta influencia directa y que en realidad cualquier influencia surge de múltiples circunstancias históricas o sociales que todos están viviendo.

DE. Los estudios de literatura comparada bien llevados hacen mucho sentido, pero hay el problema que tú señalas: el forzar la comparación a través de relaciones muy débiles. Desde mi punto de vista de escritora, a veces se produce una cercanía con otros textos que incluso no has leído nunca, algo de ello se mete en lo que escribes. Esto lo relaciono con el hecho de que la escritura es un aparato social y con la firme convicción de que nadie es único. Somos sujetos sociales y podría haber algún tipo de sintaxis que está incorporada nítidamente en cada sujeto que escribe. Entonces en ese sentido creo que todo encuentro de escrituras responde a un proceso doble de divergencia y convergencia. Si te influyen otros autores esto va a ocurrir de una manera muy móvil porque uno no es un sujeto fijo. Así, lo que en un momento te puede parecer muy interesante, diez años después o hasta el día después te puede parecer menos definitivo. Todo está siempre dándose en un fluir. He escrito cinco libros, sin embargo, cuando empiezo a escribir no tengo ninguna certeza de mi ser de escritora. Quiero decir que esos cinco libros publicados no me hacen una escritora a no ser que lo pienses como un título; pero no me hacen una escritora como sujeto porque cada vez que escribo me veo enfrentada a múltiples dilemas.

MJF. Además está el hecho de que una obra sea reducida sólo para que encaje dentro de cierto contexto cultural, sin ver la totalidad de complejas influencias que circulan en ese texto. A veces se llega a caer en una suerte de control cultural. Si yo leo una novela japonesa aunque me pueda influir yo internalizo el mecanismo de esa obra y hasta cierto punto la experiencia. Pero se hace parte del proceso dialógico de mi formación cultural, se interrelaciona con otras experiencias literarias e históricas que me están formando. Si unos meses o años después empiezo a escribir algo, todas mis experiencias entran en el proceso creativo, pero lo que sale es mi propia obra; no se la puede reducir a una sola "influencia" ni mucho menos a una imitación.

DE. Sí, porque entras en otro sistema que es tu propio sistema.

MJF. Pero, ¿crees que inevitablemente se entra en temas literarios universales?

DE. Creo que sí, el universalismo existe. De hecho viene de la literatura griega porque en rigor los temas literarios son muy pocos, se agotan, refieren al amor, la muerte, la lealtad, el héroe, temas todos que los griegos trataron magistralmente. Ahora, para mí lo importante, en realidad, no son los temas sino la manera como tú los enfrentas. La gente — con mayor o menor fortuna — sigue escribiendo sobre lo mismo; lo que importa, sin embargo, es cómo seguir escribiéndolo para que no se extinga lo literario. Si uno va a crear una

heroína trágica, la suicida, tiene que pensar que los griegos también lo hicieron. Por ello, la cuestión no está en el motivo en sí porque si fuera por situaciones tipificables solamente — y uno mirara hacia la herencia artística — quedaría muy poco que hacer. El verdadero desafío de uno es qué hacer de nuevo con el amor, con el odio, con la política, con el poder, con la muerte; cómo lo haces de nuevo sabiendo que todo eso está muy hecho.

FB. En tu caso y en el de otras escritoras contemporáneas esa escritura o reescritura que vuelve a inventar lo ya hecho, acarrea la perspectiva de la mujer, es decir, agrega una dimensión artística diferente respecto de ciertos modelos culturales prevalecientes.

DE. Ese es un tópico muy interesante. Puedo decirte primero que en mi formación literaria ya había una lectura de textos importantes acerca de la mujer y su situación aún cuando me tocó en un momento muy difícil porque Chile vivía bajo una dictadura. En esa época había feministas y muy activas, pero no se había abierto un campo en cuanto a lo literario en mi país. En un principio, la reacción puede ser intuitiva, pero luego es completamente necesario acercarse a lo teórico. Por otro lado está la cuestión del trasfondo cultural y de la realidad que a cada uno nos corresponde enfrentar día a día. Yo como escritora chilena he vivido una realidad particular, con una marca mayor de la pobreza y la desigualdad. En la discusión del feminismo internacional no se contemplaba, sin embargo, la dimensión de la pobreza. Se hablaba de una sociedad de alguna forma más equilibrada económicamente. Luego del exilio chileno, muchas mujeres volvieron al país antes de que terminara la dictadura, regresaron con un saber y en muchos casos con capitales. Pero también llegaron con un pensamiento de mucho reto en torno al rol de la mujer en la sociedad aunque yo no estaba segura de que todas esas posturas se ajustarían bien a nuestra realidad. Para mí el problema no es quién lava los platos en la casa, eso sería un síntoma. La cuestión va más allá de lo puramente material. Ahí empecé a darme cuenta de que yo no iba a ser nunca una feminista de acción. Mi área era la de la escritura y si el hecho del feminismo me importaba era en cuanto a los portadores de sentido simbólico que este fenómeno cultural suponía.

FB. La diferencia era la provocación por la cual se te clasificaba inmediatamente. En lo que planteas, la creación artística se separa de las marcas de géneros sexuales. La agresividad del arte no residiría en la de responder a un programa sino en su desafío interno.

DE. Diría que la escritura no es sexuada, es un instrumento social. Lo importante es el cuerpo de escritura que tú construyes; el problema no está en los cuerpos biológicos sino en las zonas de la escritura. El hecho de ser mujer que escribe no avala necesariamente una escritura parecida a lo femenino,

entendiendo lo femenino como aquello oprimido por los poderes centrales. Una mujer escritora puede integrarse perfectamente a los códigos dominantes en el sentido de situarse más en lo masculino. En cambio hay escritores hombres que han hecho trabajos muy refractarios a lo oficial. De esta manera estaríamos dentro o fuera de lo femenino de acuerdo al hecho de que la escritura se revele como un cuerpo que tiene o carece de rasgos de sumisión; y en esos rasgos de sumisión pueden caer perfectamente las mujeres.

MJF. ¿Tu experiencia en el extranjero te trajo nuevas percepciones sobre la cuestión del feminismo?

DE. Al haber viajado al extranjero he podido ver un aspecto sociológico que es el hecho de que una escritora por ser tal ya está garantizada. Por ser ella, su cuerpo biológico le da como una garantía a sus libros y en eso no estoy de acuerdo, creo que uno tiene que exigirle a los libros ciertas aportaciones y creatividad que impugne. Por ejemplo en lo comercial que sería una de las formas más visibles del sistema neoliberal que hoy día enfrentamos, esta expresión no debería ser complaciente sólo para el mercado sino que debería incluir dentro de su forma una parte cultural más revolucionaria — aunque hoy esta palabra produce terror oírlo — pero volvamos a ocupar esas palabras. Revolución, en el sentido que hacen las máquinas para mezclar y revolver, que se mueva algo, que se agite y produzca molestia, como siempre ha sido la literatura. La literatura es una realización abierta a problemas, no está para dar soluciones.

FB. Entonces, más bien lo femenino relativo a la cuestión de la escritura de mujeres debe pensarse desde las formas de escritura que se revisan o desde nuevos cuerpos de escritura, desde la invención más que de un preplanteamiento ideológico.

DE. De esas mujeres es que hay que examinar nuevamente libro por libro. Pero en este tema no me convence el sistema de que porque eres biológicamente mujer entonces tienes todos los derechos por un sentido de sufrimiento sociológico, porque se sufre mucho y se es oprimida. En el campo interpretativo tú puedes señalarlo todo, en el campo lingüístico en cambio es más complejo porque tienes que trabajar con profundidad esos lenguajes. Por eso no creo en las novelas feministas ideológicas — o consideradas feministas — llenas de una serie de lugares comunes y en un nivel terrorífico, simplote. En ese tipo de obra el personaje de la mujer se va a retratar en el fondo como una guerrillera sin batalla y por ende sin alma.

FB. Hemos tocado anteriormente el fenómeno relativo a la interacción de textos que se da en la creación artística y esto, claro, nos lleva también a la

cuestión de la originalidad en el arte. Personalmente, yo cuestiono el sentido de originalidad como adquisición, pero quisiera preguntarte por la relación que tú ves entre la producción de conocimiento y la de originalidad.

DE. No, no creo en originalidad, creo en ciertas maneras de procesar materiales literarios, en la constancia de obsesiones, en los modos en que se organiza una sintaxis, en el suspenso de una narración.

FB. Diamela, has dicho “maneras de procesar materiales literarios” y quisiera subrayar esto ya que en tus novelas el modo de acercamiento a lo erótico es muy peculiar. En tu obra aparece constantemente la fuerza pasional de lo erótico así como el enfrentamiento al cuerpo con su carga de sexualidad. Su tratamiento, sin embargo, es siempre oblicuo; es decir, no hay la relación explícita de lo sexual. Los símbolos van ganando cualquier intento de descripción directa. La intensidad de una relación sexual puede devenir flujo de un placer escritural en el que palabras y sexo se tocan.

DE. No puedo desligar lo erótico y aun lo sexual de lo social, y nada de esto de la escritura pues yo escribo escribiendo. Hasta el momento no me ha interesado escribir una novela “erótica,” ese puro rótulo me asusta. En realidad no pienso en una novela ni de esto ni de lo otro, más bien escribir ampliamente es mi interés.

FB. Este aspecto es interesante porque si tomamos como ejemplo otras expresiones de la narrativa chilena reciente, adviertes que lo erótico es directamente descriptivo. Por ejemplo, en la novela *Siete días de la señora K.* de Ana María del Río, en *Cuerpos prohibidos* de Marco Antonio de la Parra, en el cuento “Danubio pardo” incluido en la colección *Gente al acecho* de Jaime Collyer. Y no he dicho denotativo puesto que lo erótico es parte de un amplio mundo connotativo en las obras que he mencionado. Pero, la diferencia con la obra tuya es ostensible. Tu acercamiento a lo erótico, al cuerpo, a lo sexual funciona con signos de traslación, de rápidas metamorfosis escriturales.

DE. Si hubiera una erótica me gustaría que pasara por el lenguaje, si una sexualidad por la fusión y confusión de géneros literarios. Sigo pensando que aquello que afecta a lo humano es delicado y complejo; no me gustaría simplificarlo con las palabras ni menos complacer la avidez del ojo del lector que busca emociones comerciales en los libros. El lector que busco es más bien ese mellizo incierto, tan inseguro como mis libros.

FB. La exigencia del lenguaje y de la imagen literaria son visibles en tu obra literaria. En las novelas que has publicado desaparece el interés por la narración anecdótica. La anécdota — cuando existe — es un accesorio, transformado mil

veces, desfigurado por los laberintos de la visión y del símbolo poéticos. Accedes así a una conformación muy especial y desafiante de la escritura.

DE. Sigo pensando que tanto la escritura como la lectura apelan a cuestiones especialmente simbólicas y que, en general, lo literario conforma zonas de preguntas más que de respuestas. Por otra parte el instrumento literario es el lenguaje, que es el gran signo social. En este sentido es que considero al lector como activador de un texto, como trabajador de un texto determinado.

FB. Esto, ciertamente, le va a plantear al lector enormes desafíos sin descartar la posibilidad del equívoco, el cual queda englobado en la noción de desafío. Me parece ver una concepción de enfrentamiento a lo artístico, en la cual la iluminación (tanto para el escritor como para el lector) parece sobrevenir en el esfuerzo, en las abstracciones, en las dificultades.

DE. El lenguaje no es inocente, no es del todo transparente por la multiplicidad de sentidos que porta. Los niveles de dificultad pueden afectar a la autora, pero no a la que escribe. El espacio de recepción de mis libros está marcado por lo minoritario, pero la verdad es que ese problema no alcanza a la que escribe. Mi pasión por la escritura me hace escribir lo que me gusta que no es simplemente una anécdota, sino los entrecruces de fragmentos, voces, giros, imágenes y simulacros.

MJF. ¿Quisieras referirte al territorio de la narrativa chilena en relación al de la poesía, género este último en el cual hay figuras internacionales como Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra? A veces se toca la cuestión de percepción de la narrativa chilena incluyendo el hecho de que poetas como Rosamel del Valle, Vicente Huidobro y el mismo Neruda escribieron novelas sumamente renovadoras.

DE. Me cuesta usar el concepto de desarrollo en relación a lo literario. La poesía chilena tiene una fuerte historia de textualidades e intertextualidades y aún de desacatos del léxico y de la misma función poética. Todo esto avalado por dos premios Nobeles de Literatura en Chile. La narrativa en cambio, me parece una zona de menos conflictos internos, de menos cruces lingüísticos, pero, por nombrar a algunos narradores como Emar, Rojas, Droguett, Bombal, Brunet, Donoso, el panorama narrativo me parece muy significativo y desafiante para cualquier escritor actual chileno.

FB. En Santiago y Ciudad de México, dos ciudades en las que has vivido, el problema de contaminación ambiental es alarmante. Si no se soluciona nos enfrentaremos a una grave problema de desplazamiento marginal, esta vez urbano. La ciudad es visible cien por ciento en tu obra, pero no así la dimensión

de lo ecológico.

DE. No, la verdad es que yo no puedo trabajar a nivel literario con ningún programa — digamos — ideológico por más saludable que parezca. Intento en mis libros desprenderme aún de mis propias convicciones y me dejo llevar por los textos y sus energías. No obstante el problema de marginalidad de las urbes me importa como fenómeno de exclusión social, de desigualdad pública, en suma como un desenlace fatal para los habitantes más desposeídos, más castigados por la avidez destructiva de la modernidad.

MJF. En las entrevistas que Fernando y yo hemos venido haciendo a escritores hispanoamericanos rechazamos la idea de adscribir al escritor a cierta tendencia artística o de dirigir las preguntas hacia una perspectiva estética preestablecida. En tu caso, dado que ya ha habido cierta discusión sobre el carácter posmoderno de tu obra, me gustaría que comentaras al respecto.

DE. Yo no sé lo que soy en cuanto a orientación estética. El trabajo se lo dejo a los críticos. El rango con que se ha visto mi obra es amplio: desde el estructuralismo hasta el posmodernismo. Yo no tengo programa cuando escribo. Y no quiero que se me entienda mal, que rechazo el análisis de una crítica seria. No. Desde luego que un crítico tiene todo el derecho a establecer una teoría y a sostenerla y eso no me molesta. Lo que pasa es que si me preguntan por el respaldo a cierta teoría artística o interpretación que se ha hecho de mis novelas, dejaré ese terreno para los críticos y los lectores. Cuando empecé a escribir *Lumpérica* por el año 76 yo no estaba familiarizada con las teorías sobre el fenómeno posmodernista, lo cual no niega ni favorece la posibilidad de que mi primera novela sea vista en esa óptica. Entonces yo no ayudo mucho a los críticos, no escribo dentro de una tendencia. Puedo ser feminista como sujeto, pero como escritora no quiero estar atada a responsabilidades externas, como ser una escritora feminista desde un punto de vista de la acción social, cultural o política. No tengo planes de meterme en una clasificación. Sería un horror porque no puedo clasificarme frente a mí misma. Yo me limito a escribir, trato de hacer lo que esté más cerca de lo que quiero. Y no me gustaría terminar encasillada como escritora. Trabajo con incertidumbres más que con certezas, con más preguntas que respuestas. Es posible que sea estructuralista, posestructuralista, modernista, posmodernista y más, pero, mi escritura cuando la hago no va deliberadamente dentro de esas líneas. Ahora, si luego alguien fundamenta una teoría o tendencia en un análisis, eso corresponde al discurso hermenéutico y es útil como discusión en ese campo.

FB. Ni pre ni pos ni tampoco la fama. Como sabemos hay escritores que además del renombre que han ganado internacionalmente, venden mucho. Se llega al punto en que se trata sólo de la última novela del escritor célebre,

independientemente de su calidad, se ha creado la necesidad de leerla. ¿Te preocupa personalmente este aspecto?

DE. No me importa la celebridad porque yo sé lo que estoy escribiendo. Yo tengo claro que no voy a vender mucho. No te estoy diciendo que esta actitud sea heroica ni feliz porque yo gasto mucho tiempo en escribir y no gano nada, pero yo lo elegí y es lo que quiero hacer.

MJF. ¿Le aconsejarías a tus hijas, por ejemplo, ser escritoras?

DE. Es algo muy personal. Tratándose de aconsejar, no se lo aconsejaría a nadie. Diría que no porque somos existencias muy solitarias. Entonces si viniera una muchacha a preguntarme le diría que hiciera otra cosa. Yo estoy contenta con haberlo hecho pero lo he pagado caro. Económicamente me tengo que matar trabajando, haciendo doble y triple trabajo. Entonces te vas cansando, es un problema de dinero completamente, no es un problema simbólico. Pagas el tiempo, y esas son las cosas que la gente hace por su trabajo, como vivir su vida para él. Y ese es un costo enorme que tienes que pagar. Yo ocupo mi tiempo libre en escribir y no dispongo de mucho para mí. Eso es lo que yo discutiría ahora si tuviera que hacer un balance. Porque yo no sé si jugaría esa apuesta de nuevo si tuviera que empezar.

MJF. Por lo que dices te ha resultado difícilísimo combinar tu trabajo literario con tu vida familiar.

DE. Ha sido arduo. No es solamente el problema que tienes que atender tu casa, tus hijos, tu trabajo y además la escritura que son cuatro cosas, sino que debes dedicarte conscientemente a cada aspecto, y lo literario sin lugar a dudas te va a absorber sobre lo demás. Asimismo cuando estás publicando constantemente es casi una necesidad atender lo de las relaciones públicas: los congresos, los editores, talleres literarios, otros escritores. Y todo esto resulta agotador y viene a ser muy complicado, por ejemplo, buscar una editorial que convenga y si viene una persona que se ha fijado en un libro tuyo se supone que tienes que dedicarle tiempo; yo sencillamente no puedo y además no tengo el temperamento ni me da el tiempo. Entonces a veces soy un poco brusca cuando tengo que ser simpática, como no me interesa mayormente, no cambio cuando tengo que pasar por ello nuevamente.

MJF. La pesadilla de las relaciones públicas y además tratando de hacerlo bien como profesora, escritora y madre.

DE. Sí, era profesora secundaria y escribía una literatura que no me reportaba un buen beneficio económico. Lo primero, dejé de hacerlo; lo último

aún lo hago. En la época que era profesora pasé por una verdadera crisis: era una locura ser profesora, ganar apenas para sobrevivir, carecer de una familia a la que pudiera acudir, y escribir, siempre escribir. Me iba poniendo en el manicomio yo misma. Además se me presentaba la posibilidad de casarme, lo que quizás hubiera ayudado con la mantención, pero una mujer escritora tiene problemas de pareja, le cuestan mucho las relaciones. De repente te llega ese eje brutal de la alternativa: te casas o te quedas solterona; bueno, yo me quedé solterona.

MJF. Además de tus hijas, ¿qué familia tenías en Chile cuando empezabas a escribir?

DE. Vengo de una familia pequeña, soy hija única. Una familia pequeña formada por mi abuela, mi madre y yo; mi padre estaba separado, entonces la familia más nuclear digamos éramos mujeres.

MJF. ¿Cómo han transcurrido los tres años que llevas en México? Me refiero a tu participación en talleres y otras actividades literarias.

DE. Mi participación en la vida artística mexicana no ha sido muy activa porque mi salida de Chile fue realmente una salida en la que me encontraba cansada de la frecuentación social. Yo me vine a México buscando un lugar para producir más que un lugar de exhibición y socialización literarias. Conozco sí a muchos escritores interesantes, mexicanos o de otros países y que viven en México tales como Margo Glantz, gran amiga, de la cual he aprendido mucho, Carmen Boullosa, escritora joven, Alejandro Aura, Tito Monterroso, Elena Poniatowska, Marta Lamas que dirige una revista feminista. Considero México un país muy importante a nivel latinoamericano. Me ha encantado aquí esa experiencia de latinidad así como la cuestión de los mundos populares, la complejidad de ellos, y eso es lo que me llevo conmigo con gran privilegio. No he viajado demasiado por México porque estoy trabajando, pero, hasta mis posibilidades, he conocido Guadalajara, Monterrey, Guanajuato, lamentando no poder viajar más, eso es también porque mis vacaciones las paso en Chile para ver a mi familia y mi país.

FB. ¿Cómo ha cambiado tu concepto sobre la relación arte e historia viendo ahora con más perspectiva temporal las experiencias de la revolución cubana, la del golpe en Chile en 1973, la desintegración de la Unión de Repúblicas Soviéticas y por tanto la configuración de un nuevo orden político internacional? ¿Cuáles son los cambios que esas experiencias históricas van generando en la visión artística del escritor?

DE. Efectivamente los sucesos sociales que modifican las líneas directrices

del mundo actual resultan perturbadoras para mí. Habitar en una dictadura de diecisiete años, con todo lo que eso implica como poder negativo, y salir hacia una política de libre mercado, con todo lo que eso implica como poder excluyente, es difícil. Pero, en mi perspectiva, como habitante de un país con múltiples problemas de desigualdad social, mis convicciones — digamos — políticas se mantienen intactas, vivo entonces una problemática social más restringida, casi de barrio; la verdad es que como escritora soy incapaz de pensar soluciones, sólo puedo apelar a la disconformidad y seguir pensando — por muy anacrónico que parezca — en la necesidad y en la urgencia de la equidad social. Como sujeto social, sigue vivo mi reclamo por una realidad más compartida cuando el lujo me parece obsceno o la vida como un gran supermercado lleno de promociones de los últimos productos desechables pues jamás va a convencerme. En último término, y eso me parece magnífico, para mí sigue existiendo la posibilidad de construir mi propia historia y alejarme de los imperativos en los que no creo, aquellos que no me pertenecen.

MJF. ¿Cómo ves la producción de la nueva literatura de escritoras hispanoamericanas?

DE. Déjame decirte primeramente que si vives en un país hispanoamericano no es tan fácil estar al tanto de lo que se está produciendo en otros países hispanoamericanos. Las editoriales no traspasan fronteras; por lo menos yo sé más hoy de lo que pasa en Inglaterra a nivel literario de lo que pasa en Bolivia que es el país limítrofe. Vivir en México ha facilitado este aspecto de conocimiento porque aquí llegan libros de todos lados; también las editoriales grandes mexicanas distribuyen mucho mejor hacia el resto de Hispanoamérica. En lo concerniente a oportunidades para publicar, diría que en general hay una mejor voluntad de las editoriales en acoger libros de mujeres en parte por este “boom” de la mujer que se está viviendo y que es naturalmente comercial. Algunas mujeres que publican han tenido bastante éxito. La mujer ha salido del espacio privado y ha llegado a un espacio público. En el área literaria se están produciendo textos muy interesantes, donde se interroga al sujeto de la escritura. Se interroga al sujeto literario con todas las perversiones sociológicas que no me gustan, pero aún así creo que se produce una verdadera revolución en este respecto. Pero, paradójicamente ese surgimiento de un “boom” de escritoras generado comercialmente al que me he referido, es desafortunado. Se esconde lo más punzante y se saca a flote lo más literal, lo más caricaturizable. Hay novelas escritas por mujeres que son homenajes a los lugares comunes, pero se venden mucho. Te tienes que preguntar entonces quién promueve todo eso y el aparato consumista que se provoca. Te tienes que preguntar como una escritura supuestamente contracultural puede llegar a ser digerida tan rápidamente, cómo se ha hecho “sociable” sin batalla, sin heridos, sin muertos. Te preguntas y sospechas, lo cual no es negar el avance que ha hecho la mujer. De hecho una

de las cosas más espectaculares de este siglo ha sido el avance de la mujeres, es innegable. Se trata sólo de que debemos analizar con más profundidad lo que está ocurriendo. Allí tienes un ejemplo de cómo un determinado modelo socioeconómico ablanda y arregla las áreas de conflicto, logrando comercializarlas, absorbiéndolas en su interior. Habrás leído obras en las que conflictos socioculturales muy serios terminan convertidos en recetas de cocina o en lemas publicitarios. En fin, es el riesgo. Es de esperar que la misma dinámica cultural se encargue de estabilizar aquello que el sistema de ventas ha desestabilizado.

FB. En todo gran movimiento contracultural se dan los aspectos de absorción social, de manipulación, de aprovechamiento, pero esa sociedad no vuelve a ser nunca la que fue...

DE. Sí. En lo que digo hay más bien una combinación de vigilancia frente al optimismo. No es pesimismo sino estar más atentos en relación a los fenómenos culturales, ser siempre crítico para impulsar no para volver al pasado. Está, por ejemplo, la cuestión de los partidos políticos con programas definidos respecto de lo que le interesa al partido y no lo que le interesa a la mujer; está el problema del facilismo de cierta escritura femenina que no cala, como debería ser, con profundidad en los aspectos apremiantes de cambio social; está la maquinaria de venta y de consumo que casi oblitera el contenido artístico o que lo vuelve apacible y hasta irrelevante; está la cuestión de un espacio sentimental más que intelectual con el que se discuten o se tratan ciertos aspectos relativos a la participación de la mujer en las decisiones sociales.

MJF. La realización de congresos en los que se discuta abiertamente lo que aquí planteas ayudaría a clarificar estas áreas y quizás a enfrentarlas de modo diferente.

DE. Yo he aportado con lo que he podido en este sentido. En 1987 organizamos un congreso internacional financiado sólo con el dinero de las inscripciones de los participantes porque no teníamos un peso. Tuvimos una respuesta muy interesada y empezamos a trabajar duro con un equipo de mujeres escritoras. Para mí todo esto tenía un valor político; era políticamente muy importante convocar en Chile bajo una dictadura un congreso de mujeres y que en realidad se convirtió en el congreso de literatura más grande que se hiciera bajo dictadura. Me parecía que también era importante en lo sociológico quebrar el dominio masculino que había en Chile. En este proyecto vi que se abrían horizontes, que podíamos hablar. Fue una experiencia muy valiosa y en cierto modo ilusionante en cuanto a esas grandes expectativas que uno tiene, quizás también porque yo entro a las cosas apasionada e ingenuamente. Lo que fallaba era una cuestión de estrategia. Se daban los extremos: en un principio todo el mundo feliz como en un colegio de señoritas y luego todo el mundo

peleado. Esto era políticamente fatal. Los hombres frente a una situación determinada se juntan y operan a pesar de las diferencias y yo notaba que este aspecto tenía que cambiar en la mujer, faltaba la conducción política y el conocimiento interno de los mecanismos políticos. Yo veía entonces afinidades de principios, fácilmente fracturados así como la presencia de un factor sentimental muy a flor de piel. La solidaridad no puede ser sólo una cuestión del género sexual al que perteneces, tienes que necesariamente producir plataformas, estrategias, cautelar lo emocional y sobre todo conducirte políticamente.

FB. En tu ensayo "Experiencia literaria y palabra en duelo" indicas que el encuentro de un estilo en tu caso coincide con "la liberación de todos los estilos." Me imagino que esta captación surge luego de una sostenida y conflictiva lucha tuya: allí están todas tus lecturas, tu formación en la investigación literaria.

DE. Cuando empecé a escribir alrededor de los veinte años me enfrenté al conflicto con la escritura; nada de lo que hacía me pertenecía y entonces sencillamente dejé de escribir. Pero retomé y recuerdo que alrededor del año setenta terminé una narración en torno a una plaza pública que tampoco me dejó satisfecha. Lo que ocurría es que yo estaba prisionera en ciertos cánones que no se ajustaban a lo que exactamente quería hacer.

MJF. Está, además, la presencia dominante de una obra como *Cobra* de Sarduy que te fascinó e impulsó, pero de la cual tenías obviamente que separarte.

DE. Cuando leí *Cobra* me di cuenta que podía quebrar mis propios estereotipos y abrirme a otras experiencias narrativas y después de unos años partió *Lumpérica* que como sabes me tomó mucho tiempo organizar y de cuyas siete primeras páginas conservo alrededor de cien versiones modificadas; las conservo como memoria de lo que me costó escribir esa primera novela, de la obsesión solitaria en la que me mantuve para escribirla.

FB. Tu obra partió con esa urgencia de crear o de abrir "un nuevo circuito literario" como indicas en *Lumpérica*. Si miras retrospectivamente — después de haber producido seis novelas (incluyendo tu última aún inédita) — crees haber logrado esa apertura y de qué manera?

DE. Después de diez años de la publicación de mi primera novela y con siete libros escritos (dos de ellos inéditos) siento que mi lugar literario mantiene las mismas dificultades. Desde luego las traducciones de mis libros al inglés y al francés son una apertura, pero, estoy fuera de los circuitos comerciales en los momentos en los que lo comercial se ha vuelto hegemónico. Para mí lo importante es mantener mi propia vigencia como escritora, quiero decir,

sostener la pasión por la escritura y no burocratizar mi propia palabra. El cambio por el cual ahora estoy abogando es el de movilizar mis obsesiones para no anquilosarme yo misma.

NOTAS

- 1 Diamela Eltit, *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983, p. 124.
- 2 *Lumpérica*, p. 161.
- 3 Diamela Eltit, *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, p. 124.
- 4 Diamela Eltit, "Experiencia literaria y palabra en duelo" en *Duelo y creatividad*. (Seminario: literatura, psicoanálisis, enfoque sistémico). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, Serie Ensayo No. 1, 1989, p. 26.
- 5 Diamela Eltit, "Experiencia literaria y palabra en duelo", p. 27.

BIBLIOGRAFIA

Obra de Diamela Eltit

Ficción

Lumpérica. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983. 199 pp. [La segunda edición de *Lumpérica* fue publicada por la Editorial Planeta en 1991].

Por la patria. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986. 281 pp.

El cuarto mundo. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 1988. 129 pp.

El Padre Mío. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989. 70 pp.

"Diez noches de Francisca Lombardo." Capítulo VII de la novela *Vaca sagrada* (pp. 91-117), incluido en la colección *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*. Selección de Julio Ortega. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989, pp. 149-163.

Vaca sagrada. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1991. [Existe una edición de esta novela en México, UNAM, Colección Rayuela Internacional, 1992].

Los vigilantes. Será publicada por Planeta en 1994.

El infarto del alma (en colaboración con Paz Errázuriz). Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1994.

Traducciones

Quart-Monde. París: Christian Bourgois Editeur, 1992.

Lumpérica. París: Des Femmes, 1993.

Sacred Cow. Londres: Serpent's Tail, 1994.

Dick Gerdes prepara la traducción al inglés de *Cuarto mundo*. Será publicada por la Nebraska University Press. Ronald Christ prepara la traducción al inglés de *Lumpérica*; será publicada por la Serpent's Tail en Inglaterra.

Ensayo

"Experiencia literaria y palabra en duelo" en *Duelo y creatividad*. (Seminario: literatura, socioanálisis, enfoque sistémico). Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, Serie Ensayo No. 1, 1990, pp. 21-27.

"Las aristas del congreso." Presentación al Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana realizado en Santiago de Chile en 1987. *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990, pp. 17-19.

"Errante, errática," en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Juan Carlos Lértora, ed. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993, pp. 17-25.

Crítica sobre la obra de Diamela Eltit

Agata Gligo, "Lumpérica: un libro excepcional." *Mensaje* (1985) 34.343: 417-418.

Marta Contreras, "Por la patria: una novela femenina de vanguardia." *El Sur* (Concepción, Chile). Domingo 7 de junio de 1987. Sección "Arte y Cultura".

Guillermo García Corales, "Entrevista con Diamela Eltit: una reflexión sobre su literatura y el momento político cultural chileno." *Revista de Estudios Colombianos* 9 (1990): 71-76.

Eugenia Brito, "El doble relato en la novela *Por la patria*, en Diamela Eltit." *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Santiago: Cuarto Propio, 1990, pp. 243-258.

Eugenia Brito, "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura," en *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)* por E. Brito. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990, pp. 167-218.

Rodrigo Cánovas, "Apuntes sobre la novela *Por la patria* (1986), de Diamela Eltit. *Acta Literaria* (Concepción, Chile) (1990) 15: 147-160.

Julio Ortega, "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit." *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* (1990) 4.14: 229-241.

Rodrigo Cánovas, "Una reflexión sobre la novelística chilena de los años 80." *Revista Chilena de Literatura* (1991) 38: 101-108.

Juan Andrés Piña, "Diamela Eltit: escritos sobre un cuerpo" en *Conversaciones con la narrativa chilena*. Chile: Editorial Los Andes, 1991, pp. 223-254.

Ivette Malverde Disselkoen, "Esquizofrenia y literatura: el discurso de padre e hija en *El padre mío* de Diamela Eltit." *Acta Literaria* (Concepción, Chile) (1991) 16: 69-76.

Gisela Norat, *Four Latin American Writers Liberating Taboo: Albalucía Angel, Marta Traba, Sylvia Molloy, Diamela Eltit*. Tesis realizada en Washington University, Saint Louis, Missouri, 1991. Microfilm en Ann Arbor, MI. [Véase capítulo IV "*Lumpérica*: Erotic/Erratic Writing," pp. 189-229.

Elzbieta Sklodowska, "*Como en la guerra y Lumpérica* operación paródica "Como en la guerra" en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 155-168. [Análisis de *Lumpérica* en la perspectiva de una escritura paródica; con el mismo enfoque se analiza paralelamente la novela de Luisa Valenzuela *Como en la guerra*].

Sandra Garabano y Guillermo García-Corales, "Diamela Eltit." Sección Entrevistas de *Hispanérica* 62 (1992): 65-75.

Barabara Loach, "Diamela Eltit, *El Padre Mío*." Sección Reseñas de *Hispanérica* 61 (1992): 103-104.

Juan Carlos Lértora, :d. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993. [Contiene diez ensayos sobre la obra de Eltit: Juan Carlos Lértora "Hacia una poética de literatura menor" (pp. 27-35); Nelly Richard "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación" (pp. 37-51); Julio Ortega "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad" (pp. 53-81); Raquel Olea "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit" (pp. 83-95); Sara Castro Klaren "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*" (pp. 97-110); Guillermo García Corales "La desconstrucción del poder en *Lumpérica*" (pp. 111-125); María Inés Lagos "Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*" (pp. 127-140); Marina Arrate P. "Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria* de Diamela Eltit" (pp. 141-154); Ivette Malverde Disselkoen "Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El Padre Mío*, de Diamela Eltit" (pp. 155-166); Fernando Moreno T. "*Vaca sagrada*: goce y transgresión" (pp. 167-183). También incluye una presentación del editor (pp. 11-15); reflexiones de Eltit sobre su escritura "Errante errática" (pp. 17-25) y una bibliografía de Patricia Rubio sobre la obra de la autora chilena (pp. 185-193)

Raquel Olea, "El cuerpo-mujer, un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit." *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 165-171. [Reproducido en el libro anteriormente citado *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, pp. 83-95].

Elisabeth Burgos, "Palabra extraviada y extraviante: Diamela Eltit." *Quimera* 123 (1994): 20-21.

COLABORADORES

ANDRES AVELLANEDA is Professor of Latin American Literature at the University of Florida. The author of *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea* and of *Censura, autoritarismo y cultura*, he has also published numerous articles on Latin American culture and literature. He is completing a study on Argentine contemporary fiction.

FERNANDO BURGOS: Chileno. Graduado de la Universidad de Chile y de la University of Florida. Autor de *La novela moderna hispanoamericana: un ensayo sobre el concepto literario de modernidad* (Madrid 1985, 1990); *Prosa hispánica de vanguardia* (Madrid 1986); *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos* (Madrid 1987); *Las voces del karai: estudios sobre Augusto Roa Bastos* (Madrid 1988); *Antología del cuento hispanoamericano* (México, 1991); *Edición crítica de El matadero, Ensayos Estéticos y Prosa Varia de Esteban Echeverría* (Estados Unidos, 1992). Es Professor Asociado de la Universidad de Memphis en Tennessee.

DEBRA A. CASTILLO is Professor of Romance Studies and Comparative Literature at Cornell University. She is the author of many articles on Spanish, Latin American, Latino, and British Commonwealth authors. Her most recent book is *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism* (Cornell University Press, 1992). The article in this issue is part of a longer project on images of prostitution in modern Mexican literature.

MARIA B. CLARK is Assistant Professor of Spanish and German at Carson-Newman College, Tennessee. She wrote a dissertation focusing on a post-structuralist approach to fantastic fiction by women writers from Argentina and Uruguay. Her ongoing research interests and publications include feminine/feminist narrative strategies in contemporary fiction from Brazil and the Riverplate.

DENISE DIPUCCIO is an Associate Professor of Spanish at the University of Tennessee, Knoxville. She teaches and researches in the areas of Golden Age Drama and Contemporary Hispanic Theater. She has published scholarly articles in *Estreno*, *Gestos*, *Latin American Theatre Review* and *Bulletin of the Comediantes*, among others.

CYNTHIA DUNCAN is an Associate Professor of Spanish and Portuguese at the University of Tennessee in Knoxville. She teaches and researches in the field of Latin American literature, with an emphasis on contemporary narrative and feminist criticism.

M. J. FENWICK: Profesora Asociada de literatura latinoamericana y caribeña en la Universidad de Memphis. Autora de *Dependency Theory and Literary Analysis: Reflections on Vargas Llosa's La casa verde* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1981); *Writers of the Caribbean and Central America: A Bibliography* (New York: Garland Publishers, 1992); *A Critical Bilingual Edition of Yania Tierra*, by Aída Cartagena Portalatín (Washington, D.C.: Azul Editions, 1995). Actualmente prepara una poesía contemporánea del Caribe, *Sisters of Caliban*, que será publicada por Azul Editions en 1996.

LUCIA GUERRA CUNNINGHAM, catedrática de la Universidad de California en Irvine, es autora de *La narrativa de María Luisa Bombal y La mujer fragmentada: Historias de un signo* (Premio Casa de las Américas, 1994). Sus textos de ficción (*Más allá de las máscaras*, *Frutos extraños* y *Muñeca brava*) han sido galardonados con el Premio Plural, Premio Letras de Oro y el Premio Municipal de Literatura en Chile.

MICHAEL HANDELSMAN is Professor of Spanish and Latin American Studies at the University of Tennessee, Knoxville. He has published extensively on such topics as Latin American women writers, literary journals and national identity. Ecuador has been his primary country of research interest.

PATRICIA N. KLINGENBERG holds a Ph.D. from the University of Illinois in Latin American literature and is Associate Professor of Spanish at Illinois Wesleyan University. She has published articles in *Latin American Literary Review*, *Letras femeninas*, among others, and is currently completing a book on feminist approaches to the short stories of Silvina Ocampo.

MARIA INES LAGOS is Associate Professor of Spanish at Washington University in St. Louis. She is the author of *H.A. Murena en sus ensayos y narraciones* (1989); editor of *Exile in Literature* (1988), and has published articles on Spanish American literature, especially on women writers.

CATHERINE LARSON, an Associate Professor at Indiana University, has published *Language and the Comedia: Theory and Practice* and articles on Golden Age theater and literary theory, the works of Elena Garro, and contemporary stagings of classical theatrical texts.

SHARON MAGNARELLI (Quinnipiac College) holds a Ph.D. from Cornell University. She is the author of three books, *The Lost Rib*, *Reflections / Refractions*, and *Understanding José Donoso*, as well as numerous articles on contemporary Spanish-American prose and theatre. She is currently working on a book on Argentine and Mexican theatre.

ANTONIO MARTINEZ HERRARTE, doctor por la Universidad de su Zaragoza natal y becario Fulbright, es profesor de lengua, literatura y civilización españolas en la Universidad de Nebraska-Lincoln. Autor de numerosos trabajos críticos sobre literatura contemporánea, le interesan especialmente la narrativa de Francisco Ayala y Miguel Delibes así como la poesía de Ana María Fagundo.

GABRIELA MORA es profesora de español, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey. Autora de *Hostos intimista introducción a su Diario* (1976); *En torno al cuento: de la teoría y la práctica en Hispanoamérica* (1985, 93); Editora de: *Diario de Hostos* (1990) y *La educación científica de la mujer de Hostos* (1993); co-edit. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* (1982). Ensayos en diferentes revistas especializadas.

KIRSTEN NIGRO is Associate Professor of Spanish at the University of Cincinnati. Has published numerous articles on Latin American Theater. She edited special books and journals on the topic of women and theory. Recently, edited a book on the play of José Triana. She is also the Editor of *The Latin American Chicano and U.S. Latino Theater* published by Peter Lang.

JANET PEREZ ha publicado varios libros de crítica literaria *The Major Themes of Existentialism in the Works of Ortega y Gasset* [UNC Press 1970]; *Ana María Matute* [1971]. *Miguel Delibes* [1972], *Novelistas femeninas de la postguerra española* [ed., 1983], *Gonzalo torrente Ballester* [1984], *Women Writers of Contemporary Spain* [1988], *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester* [ed., con Stephen Miller, 1988], *Dictionary of Literature of the Iberian Peninsula* [ed., con Germán Bleiberg y Maureen Ihrie, 1993], y unos 175 ensayos en revistas profesionales. Acaba de enviar a la imprenta *Modern and Contemporary Women Poets of Spain*. Actualmente es catedrática de literatura española en Texas Tech University.

EVELYN PICON GARFIELD, Professor of Spanish, Comparative Literature and Women's Studies at the University of Illinois, Urbana-Champaign, has published extensively on Julio Cortázar, women authors, and Spanish American modernity. Her latest publication is *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Amsterdam: Editions Rodopi, 1993), and she is presently preparing an English translation of the only extant slave narrative of the XIX century written in Spanish — *The Autobiography of a Cuban Slave* by Juan Francisco Manzano — for a bilingual edition, with an introduction by Ivan A. Schulman (Wayne State University Press).

CYNTHIA STEELE is Associate Professor of Spanish at the University of Washington, Seattle. She is the author of *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988* and of several articles about Rosario Castellanos and Elena Poniatowska. At present she is writing a book about collaborations and conflicts between Mayans and *ladinos* in Chiapas.

ELIANA SUAREZ RIVERO es profesora y crítica cubana, Universidad de Arizona. Ha publicado varios libros sobre poesía hispanoamericana, además de numerosos estudios sobre literatura de Hispanoamérica y de los latinos en los Estados Unidos. Su última contribución: "Cuban American Writing", en *The Oxford Companion Volume to Women's Literature in the U.S.* (1994).

L. TERESA VALDIVIESO is Professor of Spanish at Arizona State University, Tempe. She has served as Chair of the Arizona State University Education Abroad Committee, as visiting professor at Middlebury College, and as lecturer at the Universidad Autónoma de Guadalajara, Mexico. She is the author of *España; Bibliografía de un teatro silenciado* and *Negocios y comunicaciones* (with Jorge Valdivieso). She has also authored numerous articles on twentieth century Spanish narrative and drama as well as Catalan literature. She is also co-editor of *Studia Hispanica Medievalia* and *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. At present she is President of the Asociación de Literatura Femenina Hispánica.

MARCIA L. WELLES (Department of Spanish, Barnard College). Author of *Style and Structure in Gracian's "El Criticón"* (1976); *Arachne's Tapestry: The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain* (1986); co-editor of volume of essays, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité* (1983). Her journal contributions include essays on Calderón, Cervantes's novellas, García-Lorca, Rojas Zorrilla, María de Zayas, and the female picaresque.

LIBROS RECIBIDOS

BEJEL, EMILIO. *José Lezama Lima: poeta de la imagen*. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 1994. 206 pp.

BEJEL, EMILIO. *El libro regalado*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1994. 55 pp. (Poema-cuento)

BELLONE, LILIANA. *Augustus*. La Habana: Casa de las Américas, 1993. 134 pp. (Novela)

CHARNON-DEUTSCH, LOU. *Narrative of Desire: Nineteenth Century Spanish Fiction by Women*. University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994. 223 pp.

CIRULES, ENRIQUE. *El imperio de La Habana*. La Habana: Casa de las Américas, 1993. 265 pp. (Testimonio)

CONFIANT, RAPHAEL. *Barrancos del alba*. La Habana: Casa de las Américas, 1993. 208 pp. (Novela)

DE GRAMMONT, GUIOMAR. *El fruto de tu vientre*. La Habana: Casa de las Américas, 1993. 60 pp. (Cuento)

FERRARI, AMERICO. *El bosque y sus caminos: estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*. Valencia: Pre-Textos, 1993. 220 pp.

FORERO VILLEGAS, YOLANDA, M. *Un eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949). Primer proyecto moderno en Colombia*. Santafé de Bogotá: Editorial Kelly, 1994. 129 pp.

GRANADOS, PEDRO. *El fuego que no es sol. 1982-1992*. Lima: Ediciones de los lunes, 1993. 72 pp. (Poesía, antología personal)

GUERRA, LUCIA. *Muñeca brava*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, C.A., 1993. 159 pp. (Novela)

HOZVEN, ROBERTO. *Octavio Paz: viajero del presente*. México: El Colegio Nacional, 1994. 323 pp.

HUERTAS, BEGOÑA. *Ensayo de un cambio*. La Habana: Casa de las Américas, 1993. 130 pp. (Ensayo)

JAGOE, CATHERINE. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: University of California Press, 1994. 236 pp.

JIMENEZ, LUIS A, Ed. *Rafael Catalá: del círculo cuadrado a la ciencia poesía, hacia una nueva poética latinoamericana*. New Brunswick, N.J., The Ometeca Institute, 1994. 232 pp. (Colección de ensayos)

ORTEGA, JULIO Y AMOR Y VAZQUEZ, JOSE, Editores. *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo*. México: El Colegio de México y Brown University, 1994. 667 pp. (Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)

PEÑAS BERMEJO, FRANCISCO J. *Poesía existencial española del siglo XX*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. 218 pp.

WILLIAMS, LORNA V. *The representation of Slavery in Cuban Fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 1994. 220 pp.

INTI: NUMEROS PUBLICADOS Y LISTA DE PRECIOS PARA SUSCRIPTORES

NO. 1	\$6.00
--------------	---------------

Robert G. Mead Jr., Presentación de *Inti*; ESTUDIOS: **Carlos Alberto Pérez**, "Canciones y romances (Edad Media-Siglo XVIII)"; **Robert G. Mead Jr.**, "Imágenes y realidades interamericanas"; **Nelson R. Orringer**, "La espada y el arado: una refutación lírica de Juan Ramón por Blas de Otero"; **Luis Alberto Sánchez**, "La terca realidad"; CREACION: **Saúl Yurkievich**, **Josefina Romo-Arregui**.

NO. 2	\$6.00
--------------	---------------

ESTUDIOS: **Estelle Irizarri**, "El Inquisidor de Ayala y el de Dostoyevsky"; **Nelson R. Orringer**, "El Góngora rebelde del *Don Julián* de Goytisolo"; **Ronald J. Quirk**, "El problema del habla regional en *Los Pasos de Ulloa*"; **Gail Solano**, "Las metáforas fisiológicas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos"; CREACION: **Flor María Blanco**, **Pedro Lastra**, **Antonio Silva Domínguez**, **Saúl Yurkievich**; RESEÑAS: **Helen Vendler**, "*El arco y la lira* de Octavio Paz"; **Robert G. Mead Jr.**, "El intelectual hispanoamericano y su suerte en Chile"; **Francisco Ayala**, "Las cartas sobre la mesa".

NO. 3	\$6.00
--------------	---------------

ESTUDIOS: **Manuel Durán**, "¿Quién le teme a Gustavo Sainz?"; **Estelle Irizarri**, "El motivo recurrente del agua en *El llano en llamas*"; **Wilson Martins**, "O Romance Brasileiro Contemporâneo"; **Antonio Cirurgião**, "Premonição e simbolismo em S. *Bernardo* de Graciliano Ramos"; **Fernando Diez De Medina**, "Tiwanaku: La ciudad del misterio"; **Herbert Valdivieso**, "La indumentaria folklórica: símbolo del atraso social de Bolivia"; CREACION: **Primo Castrillo**, **Manuel Durán**; RESEÑAS: **Luis B. Eyzaguirre**, "Sobre tiranía y "métodos" de "supremos" y "patriarcas"; **Robert G. Mead Jr.**, "*Tradition and Renewal — Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*"; **José Miguel Oviedo**, "Un personaje de Camus en La Habana".

NO. 4

AGOTADO

ESTUDIOS: Mario Vargas Llosa, "Albert Camus y la Moral de los límites"; Américo Ferrari, "Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo"; Gabriel Rosado, "Algunos aspectos de la relación autor-público en *La Comedia Nueva* y *La noche de San Juan* de Lope"; Harry E. Vanden, "Socialism, Land and the Indian in the '7 ensayos'"; Earl E. Fitz, "The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study"; **CREACION:** Pedro Lastra, Américo Ferrari, Francisco Nájera, José Olivio Jiménez, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Manuel Durán, "*Juan sin tierra* o la novela como delirio"; Luis Alberto Sánchez, "El Angel de la poesía".

NO. 5-6

(Número especial)

\$8.00

ESTUDIOS: Luis Alberto Sánchez, "Macedonio Fernández"; José Olivio Jiménez, "La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones"; José Luis Couso Cadahya, "Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda"; Américo Ferrari, "La poesía de Julio Herrera y Reissig"; Julio Ortega, "Lezama Lima y la cultura hispanoamericana"; William Louis, "In the Shade of the Tree of Knowledge: Marlowe and Calderón"; Earl E. Fitz, "Gregorio de Matos and Juan del Valle y Caviedes: Two Baroque Poets in Colonial Portuguese and Spanish America"; James J. Troiano, "The Grotesque Tradition in 'Medusa' by Emilio Carballido"; Américo Ferrari, "Lectura de 'Abolición de la muerte' de Emilio Adolfo Westphalen"; **CREACION:** Carlos Bousoño, Angel González, Javier Sologuren, Cecilia Bustamante, José Luis Cano, Luis Antonio de Villena, Robert Echavarren, Pedro Lastra Enrique Garcia, Orlando Hernández, Iván Silén, Dionisio Cañas, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Michael Wood, "The New World and the Old Novel"; José Miguel Oviedo, "Sobre la poesía de César Moro"; Dennis West, "Castle of Machismo: A Meditation on Arturo Ripstein's Film 'El castillo de la pureza'".

NO. 7

\$6.00

ESTUDIOS: Eduardo Neale-Silva, "César Vallejo: 'Vocación de la muerte'"; Marcelo Coddou, "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig"; Sydney Cravens, "Feliciano de Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*"; Luis Antonio de Villena, "El camino simbolista de Julián del Casal"; Adrián I. Chávez, "Un libro antiquísimo de América"; Margo Glantz, "Síndrome de Cortázar"; **CREACION:** Gonzalo Rojas,

Eugenio Florit, Enrique Lihn, Emilio Carilla, Hernán Lavín-Cerda, Américo Ferrari, Primo Castrillo, Enrique Anderson-Imbert, Julio Ortega; RESEÑAS: José Miguel Oviedo, "Radioteatro, strip-tease y novela"; Dennis West, "A Critique of Bruno Barreto's Film 'Dona Flor e Seus Dois Maridos'".

NO. 8

\$6.00

ESTUDIOS: Ivan A. Schulman, "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje"; José Luis Couso Cadahya, "Luis Cernuda en 'espera de una revolución ardiente' en España"; Amy Katz Kaminsky, "Inhabitants, Visitors, and Washerwomen, Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa"; Gustavo Correa, "La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en 'Piedra de sol' de Octavio Paz"; Enrique Lihn y Pedro Lastra, "Borges, gran poeta y mediocre versificador"; CREACION: José M. Caballero Bonald, Francisco Brines, Carlos Germán Belli, José Sanchis-Banús, Horacio Salas, Fernando Díez de Medina, Angel Leiva, Marco Antonio Campos, Margo Glantz; RESEÑAS: Alex Zisman, "Mario Vargas Llosa", Alicia Ramos, "Juan Goytisolo, *Disidencias*".

NO. 9

\$8.00

ESTUDIOS: Augusto Roa Bastos, "Aventuras y desventuras de un compilador"; Aláin Sicard, "Augusto Roa Bastos sobre *Yo el supremo*"; Juan Villegas, "La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier"; Lida Aronne-Amestoy, "Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria"; Luis Loayza, "Regreso a San Gabriel"; Olga Eggenschwiller Nagel, "La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati"; Lilvia Soto-Duggan, "La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz"; CREACION: Saúl Yurkievich, Gonzalo Rojas, Antonio Cisneros, Pedro Lastra, Gabriel Rosado, Julio Ortega, Luis Domínguez; RESEÑAS: Victor M. Valenzuela, "Fernando Alegría, *The Chilean Spring*"; Dennis West, "Film and Revolution: A Cuban Perspective: Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*"; Ricardo F. Benavides, "Reflexión sobre la Generación Chilena de 1924: Lon Pearson, *Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938*"; Malcolm Alan Compitello, "Juan Ignacio Ferreras, *Catálogo de novelistas y novelas españolas del siglo XIX*"; Randolph D. Pope, "Teresa de Jesús, *De repente, All of a Sudden*".

NO. 10-11	(Número especial, homenaje a Julio Cortázar)	\$10.00
------------------	---	----------------

ESTUDIOS: **Julio Cortázar**, "La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea"; **Juan Corradi**, "La Argentina ausente"; **James Petras**, "Terror and the Hydra: Repression and Resurgence in the Argentine Working Class"; **Angel Rama**, "Argentina: Crisis de una cultura sistemática"; **Evelyn Picón-Garfield**, "El contexto vivencial"; **Félix Martínez-Bonati**, "Para una reflexión sobre la historicidad de la literatura"; **Hernán Vidal**, "En torno a Julio Cortázar: Problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales"; **Ana María Barrenechea**, "La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*"; **Saúl Sosnowski**, Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación, 'Las babas del diablo' y 'Apocalipsis de Solentiname', de Julio Cortázar"; **Ivan Schulman**, "Texto, lenguaje, sistema social: Viaje hacia lo desconocido"; **Fernando Alegría**, "*Libro de Manuel*: Un libro de preguntas"; **Jean Franco**, "Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life"; **Luis Harss**, "Cortázar: Lenguaje y sociedad"; **Joaquín Roy**, "Julio Cortázar y el ensayo de indagación nacional en la Argentina"; **Jaime Alazraki**, "Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar"; **Angela Dellepiane**, "Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'"; **Alfred MacAdam**, "La figura en el tapiz: La coincidencia de Cortázar y James"; **José Miguel Oviedo**, "El Rostro en el espejo: Para identificar a *Un tal Lucas*".

NO. 12	\$8.00
---------------	---------------

ESTUDIOS: **Lou Charnon-Deutsch**, "Godfather Death: A European Folktale and its Spanish Variants"; **Ada Teja**, "La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía"; **Sharon E. Ugalde**, "*El gran solitario de palacio* y la modalidad de la ironía"; **Aurea María Sotomayor**, "*El caballero de la rosa* o los inventos del prejuicio"; **Emilio Bejel**, "La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino"; **Ethel Beach-Viti**, "El paraíso al revés en un poema de Oscar Hahn"
CREACION: **José Sanchis-Banús**, **Hernán Lavín-Cerda**, **Rubén Bonifaz Nuño**, **Floridor Pérez**, **Raúl Barrientos**, **Gonzalo Rojas**, **Jaime Martínez Tolentino**, **Lida Aronne-Amestoy**; **RESEÑAS:** **Olga Juzyn**, "Américo Ferrari *Tierra desterrada*: **Adrian G. Montoro**, "Pedro Lastra (editor), *Julio Cortázar*"; **Juan Daniel Brito**, "Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*".

NO. 13-14	(Número especial, homenaje a Juan Rulfo)	\$10.00
------------------	---	----------------

ESTUDIOS: **Juan Rulfo**, "El indigenismo en México"; **Hugo Rodríguez-Alcalá**, "Rulfo y la crítica"; **Manual Durán**, "La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade"; **María Luisa Bastos**, "El discurso subversivo de

Rulfo o la autoridad de la palabra alienada”; **Sharon Magnarelli**, “Women Violence and Sacrifice in *Pedro Páramo* and *La muerte de Artemio Cruz*”; **Saúl Sosnowski**, “*Pedro Páramo*: clausura de un proceso histórico”; **Malva E. Filer**, “Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*”; **Jonathan Tittler**, “*Pedro Páramo*: nihilismo fracasado”; **Rose Minc**, “La contra-dicción como ley: notas sobre ‘Es que somos muy pobres’”; **Myron I. Lichtblau**, “El papel del narrador en ‘La herencia de Matilde Arcángel’”; **Luis Leal**, “El gallo de oro’ y otros textos de Juan Rulfo”; **Robert Echavarren**, “*Pedro Páramo*: la muerte del narrador”; SERIE BIBLIOGRAFICA INTI I: **Olga Juzyn**, “Bibliografía actualizada sobre Juan Rulfo”.

NO. 15

\$8.00

ESTUDIOS: **Michael R. Solomon** y **Juan Carlos Temprano**, “Modos de percepción histórica en el *Libro de Alexandre*”; **Clark M. Zlotchew**, “Fiction Wrapped in Fiction: Causality in Borges and in the Nouveau Roman”; **Willy O. Muñoz**, “La alegoría de la modernidad en ‘Carta a una señorita en París’”; **Pedro Bravo Elizondo**, “Teatro Latinoamericano 1981: un recuento”; **Gonzalo Rojas**, “Relectura de la Mistral”; **Teresa Méndez-Faith**, “Entrevista con Elena Poniatowska”; CREACION: **Saúl Yurkievich**, **Oscar Hahn**, **Isabel Cámara**, **Juan Ramón-Resina**, **Harold Alvarado Tenorio**, **Juan Gabriel Araya**, **Luis Domínguez**; RESEÑAS: **Dennis West**, “*Bye Bye Brazil*”; **John Margenot III**, “Manuel Durán y Margery Safir, *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*”; **Juan Daniel Brito**, “Hernán Vidal, Carlos Ochsensus y María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno de la Crisis Institucional 1973-1980* (Antología Crítica)”; SERIE BIBLIOGRAFICA INTI II: **Olga Juzyn**, “Bibliografía actualizada sobre Octavio Paz”.

NO. 16-17

Número especial:
homenaje a Gabriel García Márquez

\$10.00

ESTUDIOS: **Julio Ortega**, “Ciclo cerrado y errancia en *Cien años*”; **Sharon Keefe Ugalde**, “Ironía en *El otoño del patriarca*”; **Lida Aronne-Amestoy**, “*La mala hora* de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela”; **Stephen Hart**, “Magical realism in Gabriel García Márquez’s *Cien años de soledad*”; **Suzanne Jill Levine**, “A Second Glance at the Spoken Mirror: Gabriel García Márquez and Virginia Wolf”; **Kathleen N. March**, “*Crónica de una muerte anunciada*: García Márquez y el género policíaco”; **Fernando Burgos**, “Hacia el centro de la imaginación: *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*”; **Gabriela Mora**, “La prodigiosa tarde de Baltasar’: problemas del significado”; **Willy Oscar**

Muñoz, "Sexualidad y religión: Crónica de una rebelión esperada"; **Katherine J. Hampares**, "Gabriel García Márquez, Alvaro Mutis, Fernando Botero: tres personas distintas, un objetivo verdadero"; **Juan Manuel Marcos**, "García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al 'postboom'"; **José Luis Méndez**, "El discurso del método literario latinoamericano (A propósito de Gabriel García Márquez)"; **Joseph Tyler**, "The Cinematic World of García Márquez"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI III: Luis Eyzaguirre y Carmen Grullón**, "Gabriel García Márquez, contribución bibliográfica: 1955-1984".

NO. 18-19**Número especial:****\$14.00***Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*

SELECCIONES DE LOS SIGUIENTES POETAS: Joaquín Pasos, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Jaime Saenz, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Oscar Hahn, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros; **ESTUDIOS:** George Yúdice, "Pocmas de un joven que quiso ser otro (estudio sobre Joaquín Pasos)"; Marcelo Coddou, "La poesía de Gonzalo Rojas"; Emilio Bejel, "La poesía de Eliseo Diego (entrevista con el poeta)"; Oscar Rivera-Rodas, "La poesía de Jaime Sáenz"; Luis Eyzaguirre, "Alvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética"; Edgar O'Hara, "Ernesto Cardenal, poeta de la resurrección"; Enrique Lihn, "En alabanza de Carlos Germán Belli"; Alicia Borinski, "Territorios de la historia (estudio sobre Enrique Lihn)"; Jaime Giordano, "Juan Gelman o el dolor de los otros"; Gabriel Rosado, "Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn"; Pedro Lastra, "El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo"; Lida Aronne-Amestoy, "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso"; Lilvia Soto-Duggan, "Realidad de papel: máscara y voces en la poesía de José Emilio Pacheco"; Alberto Escobar, "Sobre Antonio Cisneros"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI IV, John Margenot III**, "Bibliografía actualizada sobre César Vallejo".

NO. 20**\$8.00**

ESTUDIOS: José Pascual Buxó, "Las articulaciones semánticas del texto literario: sonetos del 'Ajedrez' de Jorge Luis Borges"; Ricardo Yamal, "Antipoesía o antropofagia: 'Los vicios del mundo moderno' de Nicanor Parra"; Elsa K Gambarini, "Un cambio de código y su descodificación en 'El espectro' de Horacio Quiroga"; Gioconda Marún, "La bolsa de huesos: un juguete policial de Eduardo L Holmberg"; Alfredo Villanueva-Collado, "José Asunción Silva y la idea de la modernidad"; Maria A. Salgado, "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista"; Juan Ramón Resina,

"Unas notas sobre la metáfora"; **Olga Eggenschwiller Nagel**, "Un encuentro con Mariela Arvelo"; **CREACION: Luis Domínguez, Estela Breccia, Olga Susana Juzyn, Lida Aronne-Amestoy, Gabriel Rosado, Pablo Amanía**; **RESEÑAS: Juan Ramón Duchesne**, "Juan Durán Luzio, *"Lectura histórica de la novela. El recurso del método de Alejo Carpentier"*"; **Clement White**, "Teresa Méndez-Faith, *"Paraguay: Novela y exilio"*"; **Thomas R. Ward**, "Mempo Giardinelli, *Luna Caliente"*"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI V: Luis Aviles**, "Bibliografía actualizada de y sobre Augusto Roa Bastos.

NO. 21**\$8.00**

ESTUDIOS: Juan Ramón Resina, "El mito como conciencia colectiva"; **David A Boruchoff**, "In Pursuit of the Detective Genre: "La muerte y la brújula" of J. L. Borges"; **Julie Jones**, "62: Cortázar's Novela Pastoril"; **Ronald Méndez-Clark**, "Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?"; **A. Alejandro Bernal**, "La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso"; **Nora de Marval-McNair**, "Aforismos de eco múltiple en *Ambages* de César Fernández Moreno"; **Steven White**, "Breve retrato de Joaquín Pasos"; **Stacey L. Parker**, "Desfamiliarización en la poesía de Angel González"; **Luis Cortest**, "Some Thoughts on the Philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz". **CREACION: Mempo Giardinelli, Rodolfo Privitera, Hernán Lavín Cerda, Julio Ortega, Pedro Lastra, Rosa Lentini Chao, Antonio Planells, Fernando Operé, Miguel A. Rojas** **RESEÑAS: Hernán Castellano-Girón**, "Sobre Fernando Burgos: *La novela moderna hispanoamericana*"; **Federico Patán**, "Sobre Hernán Lavín Cerda". **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VI: Clement White**, "Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén.

NO. 22-23**(Número especial: Cortázar en Mannheim)****\$14.00**

ESTUDIOS: Walter Bruno Berg, "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa"; **Saúl Yurkievich**, "Mate, tango y metafísica"; **Manuel Pereira**, "Del tablón al puente"; **Fernando Aínsa**, "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático"; **Joaquín Roy**, "El impacto de la muerte de J. C. en la prensa argentina y española"; **Ugné Karvelis**, "De Argentina a la América Latina"; **R. Rodríguez Coronel**, "Una revisión ideológica de *Rayuela*"; **Klaus Discherl**, "De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*"; **Rolf Klopfer**, "La libertad del autor y el potencial del lector: encuentro con *Rayuela* de J.C."; **E. Ramos Izquierdo**, "*Rayuela*: la libertad de la escritura"; **Roger Carmosino**, "La escisión y el puente en la temática cortazariana"; **Elvira**

Aguirre, "Motivación cultural en la ficción literaria de J. C."; **Cifuentes Aldunate**, "Los niveles de destinación de algunos relatos de J. C."; **G. Hofmann de la Torre/H. Hudde**, "El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: la narración de Cortázar, 'Segunda vez' y su repercusión en lectores alemanes"; **Jaime Alazraki**, "De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*"; **D. Reichardt**, "La lectura nacional de 'El otro cielo' y *Libro de Manuel*"; **S. Reisz de Rivarola**, "Pólitica y ficción fantástica"; **Besnard Terramorsi**, "Aco-taciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de 'Segunda vez' de J. C."; **Fernando Moreno**, "Cuento y política, política del cuento (lectura de 'Graf-fitti', de J. C.)"; **Alain Sicard**, "Utopía y compromiso (poética y política de J. C.)"; **M. Morello-Frosch**, "De perseguidores a perseguidos en la ficción de J. C."; **Karl Kohut**, "El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de J. C. en torno al exilio"; **Kalus Pörtl**, "El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad"; **R. L. Kauffmann**, "J. C. y la narración del otro: 'Axolotl' como fábula etnográfica"; **Walter Bruno Berg**, "De convergencias, confesiones y confesores ('Diario para un cuento')"; **Peter Frölicher**, "El sujeto y su relato: 'Argentinidad' y reflexión estética en 'Diario para un cuento'"; **Bernard J. McGuirk**, "La semi(er)ótica de la otredad: 'El otro cielo'"; **Vittoria Borsó**, "Americanidad: des-tiempo, escritura y descubrimiento"; **J. Ruiz Esparza**, "Desperately seeking Julio"; **A. H. Puleo García**, "El lenguaje de la autenticidad"; **Inés Malinow**, "Dos escritores y dos cuentos americanos: H. Quiroga y J. C., 'Las moscas' y 'Axolotl'. Técnicas narrativas"; **Sabine Horl**, "Cortázar explorador. El problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica"; **Susan Kleinert**, "Comunicación y participación: el concepto de cultura en varios textos de Cortázar"; **Mesa redonda**, "Nuevas alambradas y vieja cultura, dos años después de la muerte de Cortázar".

NO. 24-25

\$12.00

ESTUDIOS: **Allen W. Phillips**, "La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época"; **L. Guerra Cunningham**, "Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana"; **Lelia Madrid**, "El adiós a la semejanza"; **Debra A. Castillo**, "The Uses of History in Vargas Llosa's *Historia de Mayta*"; **Alicia Chibán**, "Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro"; **Ricardo Gutiérrez Mouat**, "Lector y narrador en dos relatos de Bryce Echenique"; **Richard A. Seybolt**, "*Donde habita el olvido*: Poetry on Nonbeing"; **Jorgelina Corbata**, "Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mujía Vallejo"; **Clark M. Zlotchew**, "Utopia and Escapism in Julio Ricci: Golden Age Transmuted into Geography"; **M. G. Bannura-Spiga**, "El juego y el deseo en la obra de A. Skármeta"; **James J. Troiano**, "Literary Traditions in *El fabricante de fantasmas*".

by Roberto Arlt"; **P. Bellot de Velázquez**, "Influencia de la cultura y la lengua francesas en *Entre-nos* de Julio Victorio Mansilla"; **Barbara Kurtz**, "The *Agricultura cristiana* of Juan de Pineda in the Context of Renaissance Mythography and Encyclopedism". CREACION: **Carlos Rojas**, **Alicia Borinsky**, **Roberto G. Fernández**, **Carlos Johnson**, **Marjorie Agosin**, **Resurrección Espinosa**, **Jan Martínez**, **Américo Ferrari**, **Douglas García**, **Rita Geadá**, **Jorge A. Madrazo**, **Edgar O'Hara**, **Rodolfo Privitera**, **Alicia Rivero-Potter**, **Oscar Rivera-Rodas**. RESEÑAS: **Antonio Campaña** sobre **Nelson Rojas**, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VII: **Olga Espejo Beshers**, **Carlos Germán Belli**.

NO. 26-27 (Número especial: <i>Coloquios del Oficio Mayor</i> — Entrevistas a 26 poetas)	\$14.00
--	----------------

ENTREVISTAS Y SELECCION DE POEMAS DE LOS SIGUIENTES POETAS: "Carlos Germán Belli y el reto estilístico de la poesía"; **Antonio Cisneros** y el canto ceremonial"; **J. G. Cobo Borda**: Rompiendo esquemas y dicotomías"; **Blekis Cuza Malé**: Experiencias muy nuestras"; **Roberto Echevarren**: Engendrar a partir de nadie"; "Matriz musical de **Jorge Eduardo Eielson**"; **Eduardo Espina**: Buscando a Dios en el lenguaje. Una escritura llamada *barrococo*". **Rosario Ferré**: La poesía de narrar"; **Oscar Hahn**: La fuerza centrífuga y los planetas verbales de la poesía"; "Imágenes de **Rodolfo Hinostroza** que buscan una dispersión"; "**Mercedes Ibáñez Rosazza**: De Trujillo a Berkeley"; **José Koser** y la poesía como testimonio de la cotidianidad"; "**Pedro Lastra** o La restricción de la palabra"; **Hernán Lavín Cerda**: La apacible violencia de las palabras"; "La poesía de **Juan Liscano**: Materia prima de la Gran Obra"; **Liliana Lukin**: "El cuerpo del deseo en la escritura"; "**Eduardo Milán**: El poeta en el paisaje del texto"; "**Alvaro Mutis**: Pensando con los dedos, con las manos"; "Entre la épica y la lírica de **Heberto Padilla**"; **Néstor Perlongher**: La parodia diluyente"; "**Luis Rebaza Soraluz**: Invitación al laberinto"; "**Gonzalo Rojas**: Entre el murmullo y el estallido de la palabra"; "**Armando Romero**: Escarbando el aire con los manos"; "Continuidad de la voz en **Javier Sologuren**"; "**Ida Vitale**: Entre lo claro y lo conciso del poema"; "**Saúl Yurkievich**: La omniposibilidad verbal".

NO. 28	\$10.00
---------------	----------------

ESTUDIOS: **Fernando Burgos**, "Visiones íntimas de *Una familia lejana*"; **Nacuñán Saez**, "La mirada del tigre: Percepción e historicidad en el *Facundo*"; **Henry Cohen**, "Cultural Dependency and Social Action: Krasnodar Quintana's *Como piedra rodante*". **Lelia Madrid**, "Octavio Paz o la problemática del

origen"; **Alina Camacho-Gingerich**, "La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes"; **Edna Aizenberg**, "The Writing of the Disaster: Gerardo Mario Goloboff's *Criador de palomas*"; **Carlos Raúl Narvaez**, "La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi; **Joaquín Roses Lozano**, "Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpic en el teatro de Lope de Vega"; **Fernando Burgos y M. J. Fenwick**, "En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (entrevista). CREACION: **Antonio Planells, Carlos Johnson, Resurrección Espinosa, Antonio Aliberti, Luis Avilés, Alejandra Cárdenas, Lourdes Gil, A. Gómez Rosa, María Negroni, Enrique Puccia, Alfredo Villanueva-Collado**. RESEÑAS: **Luis Iván Bedoya**, sobre *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* de Jorgelina Corbatta; **Paul Llaque**, sobre *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, de Evelyne Minard; **Marketta Laurila**, sobre *La historia en la novela hispanoamericana*, de Raymond Souza; **Joseph A. Feustle**, sobre *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, de John C. Wilcox; **Ramona Lagos**, sobre *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, de Leland Christopher Towne; **Didier T. Jaen**, sobre *El precursor velado R. L. Stevenson en la obra de Borges*; **José Promis**, sobre *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, de Eduardo Urdanivia Bertarelli.

NO. 29-30

\$12.00

ESTUDIOS: **Antonio Vera-León**, "Montejo, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia"; **Alexis Márquez Rodríguez**, "Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana"; **Giuseppe Amara**, Las ménades de Lavín Cerda"; **Marcelo Coddou**, "Relectura de *La Brecha* de Mercedes Valdivieso"; **Helene Weldt**, "The Genesis of Augusto Roa Bastos; *Yo el supremo*"; **Alba Lia Barrios**, "Ese negro fantasmal de Palés Matos"; **María Rosa Olivera-Williams**, "*Citas y comentarios* de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio"; **Jorge Rodríguez Padrón**, "Cauce común: *Carece de causa* de Jorge José Kozer"; **Pedro Lasarte**, "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo: Peregrinaje hacia el origen"; **Walter Bruno-Berg**, "Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa"; **María Isabel Acosta Cruz**, "Writer-Speaker? Narrative and Cultural Intervention in Mario Vargas Llosa's *El hablador*"; **Roman Soto**, "Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier". NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Julio Ortega**, "Bryce-Arte de desamar"; **Julio Ortega**, "Roa Bastos: Una mitología del desconsuelo"; **John Kinsella**, "La travesía poética

de Martín Adán"; **Enrique Luengo**, "Jorge Luis Borges: Escorzo y perspectiva. Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *El hacedor* (1960)"; **Rodolfo Privitera**, "Claves para una interpretación lúdica en *De donde son los cantantes*"; **Sergio Monsalvo**, "El humor en las visiones de Lavín Cerda"; **Rene A. Campos**, "El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende"; **Julia Kushigian**, "La economía de las palabras: Disipador del miedo inefable en Borges y Silvina Bullrich"; **Dennis West**, "Confronting the Crisis in Mexican Cinema". CREACION: **Hernán Lavín Cerda**, "Historia de Margarito Miramontes" (cuento); **Luis Domínguez-Vial**, "El ocaso de Navarrete. "Cuerpo presente" (cuento); **Antonio Planells**, "El cigarrillo" (cuento); **Frank Graziano**, "Cumplir con lo debido" (cuento). Poesía de: **Griselda Ramos-Perea**, **Francisco Nájera**, **Cecilia Bustamente**, **Manuel Silva Acevedo**, **Alejandro Aranda**, **Dionisio D. Martínez**, **Mauricio Quijano**, **Jaime Sabines**, **Miguel Angel Zapata**. RESEÑAS: **Ilan Stavans** sobre Flora H. Schimniovich: La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista; **Cynthia Duncan** sobre Hugo J. Verani, editor: José Emilio Pacheco; **Lilian Uribe** sobre Mario A. Rojas y Roberto Hozven, editores: Pedro Lastra o la erudición compartida; **Roberto Valero** sobre Enrique Mario Santi, editor: *Primeras letras, Libertad bajo palabra*; **César Ferreira** sobre Alfredo Bryce Echenique: *La última mudanza de Felipe Carrillo* **Eduardo Lago** sobre Claire Pailler: *La poésie audessous des vol:ans. Etudes de poésie contemporaine d'Amérique Centrale* **Javier Sanjines C.** sobre José Luis Gómez-Martínez: *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*; **Inés Dolz-Blackburn** sobre Rose S. Min; y **Teresa Méndez-Faith**, editoras: *Alba de América. Revista Literaria. Número especial dedicado al teatro hispanoamericano actual*; **Mariela Gutiérrez** sobre Catharina de Vallejo, editora: *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas* **D.L. Shaw** sobre John Kinsella: *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán*; **Federico Patán** sobre Hernán Lavín Cerda: *Esas máscaras de gesto permanente*; **Olga Juzyn-Amestoy** sobre Omar Rivabilla: *Requiem por el alma de una mujer*.

NO. 31

\$10.00

ESTUDIOS: **Emil Volek**, "Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana"; **Bernard Schulz-Cruz**, "La vocación de la escritura en *El amor en los tiempos del cólera*"; **Fernando Reati**, "Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca* de Enrique Medina"; **Israel Ruiz Cumba**, "Hacia una nueva lectura de *Las memorias de Bernardo Vega*"; **Nelson Rojas**, "Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía"; **W. Nick Hill**, "Enrique Lihn critica la metapoética"; **Francisco Pérez-Fernández**, "Notas para una lectura de 'Huacho y Pochocha' de Enrique Lihn";

Ricardo Yamal, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita"; **Stephen F. White**, "Ernesto Cardenal and North American Literature: Intertextuality and the Formulation of an Ethical Identity"; NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Alfredo Bryce-Echenique**, "Los días y las gentes"; "Civilización o barbarie"; "Un embrollo maldito"; **Julio Ortega**, "Cela y el relato comunitario"; "La palabra trivial"; "Tema de ambos mundos"; CREACION: **Carlos Johnson**, "Inti Raymi"; **Pedro Lastra**, "Notas de viaje"; "La historia central"; "Casi letanía"; "Una sombra"; "Paraísos"; **Gilberto Castellanos**, "Yacimientos del verano"; **Lucía Fox**, "El cuarto viaje de Colón"; "El mayordomo de Moctezuma"; **Miguel Angel Zapata**, "Morada de la voz"; **Magali Alabau**, "Liebe/querida"; "Rezar en Roma". RESEÑAS: **Juan Zapata G**, sobre Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn* **Rafael E. Hernández**, sobre James J. Alstrum: "La sátira y la autopoética de Luis Carlos López"; **Emil Volek**, sobre Angel Flores ed.: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano* **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Raquel Halty Ferguson: *La forgue y Lugones: dos poetas de la luna*; **Antonio Socoto** sobre Michael Handelsman: *En torno al verdadero Benjamín Carrión* **Michael Handelsman**, sobre Humberto Robles: *La noción de vanguardia en el Ecuador (Recepción - trayectoria - documentos: 1918-1934)* **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Hugo J. Verani: Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos).

NO. 32-33

\$14.00

ESTUDIOS: **Octavio Paz**, "La búsqueda del presente"; **Octavio Paz**, "In Search of the Present"; **Antonio Planells**, "Cristo en la Cruz" o la última tentación de Borges"; **Cynthia Duncan**, "Detecting the Fantastic in José Emilio Pacheco's *Tenga para que se entretenga*". **Loló Reyero**, "Los caracoles" de Jesús Fernández Santos, y un par de críticos franceses; Vagar divagando"; **Enrique Luengo**, "Focalización, punto de vista y perspectiva en *El obsceno pájaro de la noche*"; **Alberto Sacido Romero**, "El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*". **Alicia Valero-Covarrubias**, "*Los Pichy-Cyegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill: ¿denuncia o metáfora?"; **Alfredo Villanueva-Collado**, "Metasexualidad y mestizaje en *Los amos del valle* de Francisco Herrera Luque"; **Francisco Soto**, "*El portero*: Una alucinante fábula 'moderna'; **Marta Bermúdez-Gallegos**, "*La crónica del niño Jesús de Chilca*: Cisneros y la épica de los marginados"; **María Luisa Fischer**, "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco"; **Javier Sanjinés C.**, "From Domitila to 'Los relocalizados': Testimony and Marginality in Bolivia"; **Myra S. Gann**, *El gesticulador*. Tragedy or Didactic Play?"; NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Gregorio Martínez**, "Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio)"; **Julio Ortega**, "La literatura latinoamericana en la

década de los 90"; **Alfredo Bryce Echenique**, "En nombre del pueblo peruano", "Los que se lucieron"; **Lelia Madrid**, "*Calembour*: Las traiciones de la univocidad" (Entrevista con César Leante); **Russell O. Salmon**, "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal"; **CREACION**: **Gustavo Adolfo Calderón C.**, "Diez lámparas frente a un piano de acuarela, diez poetas jóvenes que inspiran en español"; **Dolores Etchecopar**, **Carlota Caulfeld**, **Raúl Zurita**, **Jaime Siles**, **José Carlos Cataño**, **Manuel Ulacia**, **Miguel Angel Zapata**, **Enrique Verástegui**, **Pedro López Adorno**, **Eduardo Espina**; **RESEÑAS**: **Eduardo Lago**, "Catherine Poupeney Hart: Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol"; **Eduardo Lago**, "Ricardo González Vigil: *Comentemos al Inca Garcilaso*"; **Gabriella De Beer**, "Mera, Juan León: *Cumandá o un drama entre salvajes*. Estudio preliminar y edición de Trinidad Barrera"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VIII**: **Lilian Uribe**, "Juan Gelman"; **COLABORADORES**; **GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS**.

NO. 34-35	\$14.00
------------------	----------------

ESTUDIOS: **Antonio Carreño**, "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas"; **Francisco Javier Higuero**, "Deshumanización y simulacro en *La cultura como espectáculo* de Eduardo Subirats"; **Lisiak-Land Díaz**, "Denuncia social de un romántico, a través de sus personajes, en *Julia o escenas de la vida en Lima* de Luis Benjamín Cisneros, Perú, 1860"; **Alessandra Riccio**, "Soledad Cruz: la otredad militante"; **Ada María Teja**, "La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha"; **Oscar D. Sarmiento**, Ironía de la lectura en "Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán de Enrique Lihn"; **Rodger Cunningham**, "Falling into Heaven: Pre-Adamism and Paradox in *Rayuela*"; **Bernal Herrera**, "Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes"; **Elena M. Martínez**, "Función y mecanismos del humor en *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz"; **M. Victoria García-Serrano**, Incompatibilidades: existencialismo y feminismo en "La identificación" de Marta Traba"; **Julie Jones**, "The Hero as Flâneur: Eduardo Bello's *Criollos en París*"; **NOTAS**: **Dale Knickerbocker**, "La teoría literaria implícita en 'Diario para un cuento' de Julio Cortázar"; **James Troiano**, "Life as Theater in Aloisi's *Nada de Pirandello por favor*"; **Pilar del Carmen Tirado**, "El espectador en *El cementerio de automóviles*"; **Christine M. E. Bridges**, "El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca"; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**: **Martha L. Canfield**, "Lazos de color-nudos de luz Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta"; **José Balza**, "Mutis: disoluciones y mudanzas"; **Rodrigo Cánovas**, "Lectura de *Diario imaginario* de Julio Ortega"; **Rubén González**, "De *Sub Terra* al exilio: el cuento chileno";

Clark M. Zlotchew, "Una literatura hispana cautiva: entrevista a José Luis Najenson"; **Fernando Burgos y M. J. Fenwick**, "Siempre Panamá: entrevista al escritor Enrique Jaramillo Levi"; **CREACION**: **Juan Gelman, Miguel Gómez, Pedro Granados, Oscar Hahn, Mercedes Ibañez Rosazza, Eugenio Montejo, María Negroni, Edgar O'Hara**; **RESEÑAS**: **Elena M. Martínez, Miguel Barnet**. *Oficio de ángel*; **Marta Bermúdez-Gallegos, John Garganigo, Carlos Germán Belli**: *antología crítica*; **Miguel Gómez, Rubén González**. *Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual*; **Javier Lasarte**. *Cuarenta poetas se balancean*. Poesía venezolana (1967-1990); **Cynthia Duncan, José Promis**, *La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial*; **Elena M. Martínez, María M. Solá**. *Aquí cuentan las mujeres*. **Pedro Juan Soto**. *Memoria de mi amnesia*; **COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS**.

NO. 36

CIEN AÑOS DE VALLEJO

\$12.00

ESTUDIOS: **Julio Ortega**, Cien años de Vallejo; **Eugenio Chang-Rodríguez**, Las crónicas posmodernistas de César Vallejo; **Saúl Yurkievich**, César Vallejo: la violencia del rechazo; **Américo Ferrari**, La presencia del Perú; **Martha L. Canfield**, Muerte y redención en la poesía de César Vallejo; **Jorge Guzmán**, César Vallejo: El acento me pende del zapato; **Roberto Paoli**, Vallejo: Herencia ideal y herencia creadora; **Lisiak-Land Díaz**, Jerarquía social y económica en *El tungsteno* de César Vallejo; **SEMINARIO VALLEJO**: **Lucia Tono**, La pluralidad semántica en "Hoy me gusta la vida mucho menos"; **Loló Reyero**, Considerando... "Considerando en frío, imparcialmente..."; **Alberto Sacido Romero**, Dinámica paradójica en "Parado en una piedra..."; **Sylvia R. Santaballa**, El taller o el "Abrecabezas" poético: análisis de "Quédeme a calentar la tinta"; **Carrie C. Chorba**, Coloquio y silencio en "Quisiera hoy ser feliz". **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**: **Julio Ortega**, Introducción en *El Escorial*; **Juan Goytisolo**, Leyendo "Las dos orillas"; **Carlos Fuentes**, Género de géneros; **Juan Goytisolo**, La curiosidad europea; **Carlos Fuentes**, Los orígenes mutuos; Después del "boom"; **Alfredo Bryce Echenique**, Turno sentimental; **Héctor Libertella**, Libro de libros; **Julio Ortega**, El Ulises ilustrado; **Carlos Fuentes**, Por la inclusividad; **Julio Ortega, Julián Ríos y Juan Goytisolo**. **CREACION**: **POESIA**: **Eduardo Anguita, Luis Correa Díaz, Eduardo Espina, Roberto Fernández Retamar, Javier Lentini, Cristina Siscar, Blanca Strepponi**. **CUENTOS**: **Amy Nocton, Luis Rebaza Soraluz, Armando Romero**. **RESEÑAS**: **Miguel Gómez, Carlos Drummond de Andrade**: *Itabira: antología*; **Miguel Gómez, Edgar O'Hara**: *Límites del criollismo* **Curtir las pieles** **Guillermo García-Corales, Diamela Eltit**: *Vaca sagrada* **Nathalie Pauner, Alvaro Mutis**: *La última escala del Tramp Steamer*.

NO. 37-38

(Número especial)

\$14.00

VENEZUELA: literatura de fin de siglo

CONTIENE: INTRODUCCION: **Julio Ortega**, Venezuela fin de siglo. TESTIMONIOS DE PARTE: **Juan Liscano**, Venezuela: cultura y sociedad a fin de siglo; **José Balza**, El delta del relato (Confesiones en Brown University); **Milagros Mata Gil**, El espacio de la nostalgia en la escritura venezolana; **Angela Zago**, Testimonio y verdad: un testimonio sobre la guerrilla; **Ana Teresa Torres**, El escritor ante la realidad política venezolana; **Yolanda Pantín**, *De casa o lobo al Cielo de París*: El futuro imposible; **Humberto Mata**, Flechas en la incertidumbre; **Blanca Strepponi**, El mal, los verdugos y sus víctimas: Acerca de una escritura compartida en el *Diario de John Robertson* **María Auxiliadora Alvarez**, Voces o seres cercanos. POESIA Y FICCION: LECTURAS: **Michael Doudoroff**, *Nuevo Mundo Orinoco*, de Juan Liscano: Reflexiones sobre sus contextos; **Francisco Rivera**, Sobre narrativa venezolana: 1970-1990; **Luis Barrera Linares**, La narrativa breve de Oswaldo Trejo: más allá del textualismo; **Patricia Guzmán**, El lugar como absoluto (Vicente Gerbasi, Ramón Palomares y Luis Alberto Crespo); **Jesús Alberto León**, La narrativa de la adolescencia: ¿signo de crisis social?; **Luis Eyzaguirre**, Eugenio Montejo: poeta de fin de siglo; **Gloria Da Cunha-Giabbai**, La problemática de la mujer hispanoamericana como reflejo del conflicto social: *No es tiempo para rosas* de Antonieta Madrid; **Barbara Younoszai and Rossi Irausquin**, Not Establishing Limits: The Writing of Isaac Chocrón; **Amarilis Hidalgo de Jesús**, Abrapalabra: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana; **Lydia Aponte de Zacklin**, Escritura, exactitud y fascinación en la narrativa de José Balza; **Carlos Noguera**, La convergencia múltiple (Una aproximación a la narrativa de José Balza); **Gonzalo Ramírez Quintero**, La poesía venezolana actual: tres ejemplos; **Rafael Castillo Zapata**, Palabras recuperadas la poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu (El caso "Tráfico"); **Alfredo Chacón**, **María Auxiliadora Alvarez**: cuerpo y ca(z)a de palabras. CULTURA Y SOCIEDAD: **Miguel Gomes**, El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana; **Alejandro Varderí**, Los talleres literarios en la formación de la literatura del fin de siglo; **Susana Rotker**, Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década. **Verónica Jaffé C.**, Anotaciones sobre la literatura venezolana; **María Antonieta Flores**, La inevitable visión sombría; **Jacquelin Goldberg**, Dos notas: El desconocido confiesa; El caleidoscopio de enfrente; **Salvador Garmendia**, Por qué escribo.

NO. 39

\$14.00

ESTUDIOS: Manuel García Castellón, *De procuranda indorum salute*: salvación y liberación del indio en José de Acosta, S.J.; Kristine Ibsen, La persistencia de la memoria: transtextualidad y activación del lector en *Terra nostra* de Carlos Fuentes; Luis Eyzaguirre, Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*; Tamara Williams, Narrative Strategies and Counter-History in *El estrecho dudoso*; Amelia Mondragón, Carpentier: Colón desde el nuevo mundo; Thomas Butler Ward, Hacia el concepto de un dios científico en el pensamiento de Manuel González Prada; Pedro Lasarte, *Sin Rumbo* en el texto de Schopenhauer; Henry Cohen, "El amor... loca palabra"; Eroticism in Gioconda Belli's *De la costilla de Eva* Jacobo Sefami, vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik; Alberto Julián Pérez, *En breve cárcel*: lo narrado y la narración; Marina Pérez de Mendiola, *Las púberes canéforas* de José Joaquín Blanco y la inscripción de la identidad sexual; María Cristina Pons, "Mas allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". **NOTAS DE LA ACTUALIDAD:** Edgardo Rodríguez Juliá, Faro del mundo, luz de América; La isla al revés; Mirko Lauer, La cultura popular bien pensada; Gonzalo Rojas, Por Vicente; Jorge Cornejo Polar, Belli o la diferencia; Lilian Uribe, Mester de extranjería: la poesía de Pedro Lastra; Renato Martínez, "Soy el astronauta que flota por una ciudad": imágenes y transmutaciones en el texto poético de Javier Campos; Pedro Granados, Carmen Boullosa, el árbol y el remolino; María Antonieta Flores, Los terrenos del exilio; Raquel Merino, Arthur Miller's *A View From the Bridge* in Spanish. **CREACION:** Gonzalo Rojas, Carta a Huidobro; Flores para Humberto; La sedentaria; Carlos Germán Belli, Al pintor Giovanni Donato de Montorfano (1440-1510); El corazón hambriento; El hablante contento; Javier Campos, El poeta joven; Carpe Diem; Ursula Cornejo, Exilio de cuerpo [fragmentos]; Rosa Lentini, Poemas; José A. Mazzotti, Por la orilla del río; *Saqsaywaman*; *sonqoruru*, Codo empinado; Alejandro Aura, Al sueño perfecto; Argyro Kefala, Xenia. Un Mar; Jorge Torres Zavaleta, El cardumen. **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI IX:** Marcelo Coddou, Obras de Gonzalo Rojas. **RESEÑAS:** Marcelo Coddou, Zelda Brooks: *Carlos Alberto Trujillo: Un poeta del Sur de América*; Pedro Granados, Antonio Cillóniz: *Cantos de piedra. La constancia del tiempo*; Jacobo Sefami, Julio Ortega: *Trilce* de César Vallejo; Hernán Castellano Girón, Juan Pablo Riveros: *De la tierra sin fuegos*; Eduardo Jaramillo-Zuluaga, Fernando Reati: *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985* Juan Carlos Mercado, Domingo Faustino Sarmiento: *Recuerdos de Provincia*; Jacobo Sefami, Hector Libertella: El sujeto sintáctico. *Patografía. Los juegos desviados de la literatura*; Dolores M. Koch, Ernesto Gil López: Guillermo Cabrera Infante: *La Habana, el lenguaje y la cinematografía*; Rocío Quispe-Agnoli, *Reflexiones Lingüísticas y Literarias. Vol. i.* Sylvia Santaballa,

Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX Marcia Stephenson, Javier Sanjinés C.: Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia; Jacobo Sefami, Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* de Madrid; Lilian Uribe, Pablo Rocca: *35 años en Marcha*; Elena M. Martínez, *Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings*. COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.

INTI

Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

SUSCRIPCION ANUAL:

Regular individual:	\$30.00 US
Individual para estudiantes:	\$20.00 US
Bibliotecas e instituciones:	\$50.00 US

NOMBRE:.....

DIRECCION:.....

.....

SUSCRIPCION POR AÑO(S) \$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Roger B. Carmosino,
Providence College, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island
02920 USA.

Teléfono: 401-865-2111 / 2690

FAX: 401-865-2057

E-mail: rcarmo @ aol. com.

EDICIONES INTI

Julio Ortega y Roger Carmosino, Editores

INTI anuncia la primera de su serie de publicaciones literarias y académicas

PARA NO VOLVER A LA MANCHA

(El Quijote y la escritura innovativa)

TEXTOS DE

CARLOS FUENTES SOBRE EL QUIJOTE

Edgardo Rodríguez Juliá, *Don Quijote* por Nabokov, **Carmen Boullosa**, El ojo de las tres y los dos de Cervantes, **Michael Bell**, The *fuentes* of Fuentes and the aura of *Aura*: Carlos Fuentes' up-dating of a Cervantean theme, **Gonzalo Díaz Migoyo**, *Don Quijote* lectura a través, **José Antonio Millán**, Cervantes, sastre, **Alejandro Sánchez-Aizcorbe**, La lira de pausa, **Roberto Ruiz**, Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo, **Carlos Rojas**, Cervantes, los años perdidos, **Francisco Hinojosa**, Quijote hidalgo, **Enrique Verástegui**, La actitud quijotesca, **Julia Castillo**, Intersecciones del *Quijote*. (Lectura en laberinto a cuatro voces). **Alan Trueblood**, Dostoevski and Cervantes.

EDICION DE

Julio Ortega

PEDIDOS: cheque o giro por \$20.00 a *Ediciones Inti*, Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

EDICIONES INTI, considerará propuestas de publicación. Enviar descripción del libro, índice y un capítulo a Julio Ortega y Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

Teléfono: 401-863-2564 / 401-865-2111 / 2690

FAX: 401-863-1786 / 401-865-2057

E-mail: rcarmo@aol.com.

MERLIN D. COMPTON

**LA TRAYECTORIA
DE LAS
PRIMERAS TRADICIONES
DE RICARDO PALMA**

Este libro presenta por primera vez la reconstrucción textual de las primeras veinticinco "tradiciones peruanas" de Ricardo Palma. Al recuperar las versiones originales de estos textos, Merlin Compton las ha cotejado con sus versiones posteriores y de ese modo ha podido establecer las variantes y revisiones, lo que permite trazar la evolución de este género híbrido, así como el proceso por el cual se constituye un estilo narrativo peculiar. Merlin Compton, profesor de la Universidad de Brigham Young (Provo, Utah), escribió su tesis doctoral sobre el honor en las *Tradiciones peruanas* y es autor de varias monografías sobre la obra de Palma. Su libro *Ricardo Palma* fue publicado por Twayne en 1982. En 1983, Compton participó en las actividades del sesquicentenario del nacimiento de Palma, organizadas en Lima por el Instituto Raúl Porras Barrenechea, de la Universidad de San Marcos, la Universidad Católica del Perú y la Biblioteca Nacional.

TEXTOS DEL V CENTENARIO

Julio Ortega, Director
Providence, Rhode Island

Precio del ejemplar \$20.00

Cheques por adelantado a la orden de

EDICIONES INTI
P.O. Box 20657
Cranston, R.I. 02920
U.S.A.

