

LA RE-VISIÓN DE LA HISTORIA EN LA FICCIÓN DE MUJERES  
LATINOAMERICANAS: ISABEL ALLENDE, GIOCONDA BELLI, CARMEN  
BOULLOSA Y ANA MIRANDA

by  
Eduardo Abud Martínez

---

A Dissertation submitted to the Faculty of the  
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements  
For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY  
WITH A MAJOR IN SPANISH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2008

THE UNIVERSITY OF ARIZONA  
GRADUATE COLLEGE

As members of the Dissertation Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Eduardo Abud Martínez

entitled La re-visión de la Historia en la ficción de mujeres latinoamericanas: Isabel Allende, Giconda Belli, Carmen Boullosa y Ana Miranda

and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy

\_\_\_\_\_ Date: February 15, 2008  
Eliana S. Rivero

\_\_\_\_\_ Date: February 15, 2008  
Malcolm A. Compitello

\_\_\_\_\_ Date: February 15, 2008  
Amy R. Williamsen

\_\_\_\_\_ Date:

\_\_\_\_\_ Date:

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copies of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

\_\_\_\_\_ Date: February 15, 2008  
Dissertation Director: Eliana S. Rivero

### STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at the University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the head of the major department or the Dean of the Graduate College when in his or her judgment the proposed use of the material is in the interests of scholarship. In all other instances, however, permission must be obtained from the author.

SIGNED: Eduardo Abud Martínez

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco de manera muy especial a la profesora Eliana Rivero sus enseñanzas durante todos los cursos a los que tuve el privilegio de asistir, así como toda su dedicación, apoyo y consejos que me sirvieron de guía en la ardua tarea de completar esta disertación. A los profesores Malcolm Compitello y Amy Willamsen mi reconocimiento por su apoyo en la revisión y sugerencias que hicieron posible la terminación de este trabajo. Agradezco también a todos mis maestros del Departamento que con sus enseñanzas me hicieron apreciar mejor la literatura y me abrieron un horizonte del saber más amplio para deleite de la vida, y que sin duda contribuirá para esforzarme en ser un mejor individuo. Igualmente mi reconocimiento a todos mis compañeros con quien tuve el privilegio de compartir muchas horas de enseñanzas, alegrías y sobretodo presiones académicas, en la consecución de nuestro objetivo. Termina una etapa más de mi vida académica, a todos ustedes que me acompañaron en ella mi gratitud por hacerla más productiva y mucho más placentera.

## ÍNDICE

RESUMEN (ABSTRACT).....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
1. Historia y narrativa.....	17
2. Características de la novela histórica y breve panorama de su desarrollo.....	21
3. Características de la nueva novela histórica.....	25
4. Crítica literaria feminista.....	37
CAPÍTULO I: INÉS DEL ALMA MÍA.....	51
I.1 Semblanza de la autora.....	51
I.2 <i>Inés del alma mía</i> : Sinopsis de la trama.....	53
I.3 Análisis de la obra.....	68
CAPÍTULO II: EL PERGAMINO DE LA SEDUCCIÓN.....	95
II.1 Semblanza de la autora.....	95
II.2 <i>El pergamino de la seducción</i> : Sinopsis de la trama.....	97
II.3 Análisis de la obra.....	100
CAPÍTULO III: LA OTRA MANO DE LEPANTO.....	131
III.1 Semblanza de la autora.....	131
III.2 Contexto histórico.....	135
III.3 La otra mano de Lepanto: Sinopsis de la trama.....	143
III.4 Análisis de la obra.....	150
CAPÍTULO IV: DESMUNDO.....	176
IV.1 Semblanza de la autora.....	176

## ÍNDICE – continuación

IV.2 <i>Desmundo</i> : Sinopsis de la trama.....	182
IV.3 Análisis de la obra.....	189
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.....	217
OBRAS CITADAS.....	239

## RESUMEN (ABSTRACT)

*La re-visión de la Historia en la ficción de mujeres latinoamericanas: Isabel Allende, Gioconda Belli, Carmen Boullosa y Ana Miranda* analiza cuatro obras representativas del corpus de nuevas novelas históricas latinoamericanas, de acuerdo a las características formuladas por Seymour Menton, escritas por mujeres, contrastándolas con dos novelas escritas por hombres; *La campaña*, de Carlos Fuentes, y *Maluco*, de Napoleón Barcino Ponce de León, para determinar si existen suficientes elementos comunes diferenciadores que justifiquen una clasificación independiente dentro de la nueva novela histórica.

El apoyo teórico que se utilizó para el análisis de las obras aquí mencionadas fue los postulados desarrollados por la crítica feminista latinoamericana, principalmente los de Lucía Guerra-Cunningham, Sara Castro-Klarén y Elodia Xavier. Se recurrió también como auxiliares en el análisis a la narratología, los conceptos de Jacques Derrida para la desconstrucción de los mitos culturales de la feminidad, así como, los conceptos literarios elaborados por Mijail Bajtin de heteroglosia, polifonía, parodia, y lo carnavalesco.

En el análisis de las obras se encontraron suficientes características diferenciadoras que justificarían su clasificación en una categoría diferente dentro de la nueva novela histórica, comprobando la hipótesis planteada. Entre las principales se encuentran:

- 1) La transgresión del discurso tradicional patriarcal que rompe con la dependencia y subordinación al hombre, utilizando un discurso propio diferente al

patriarcal, y exponiendo libremente lo que fue silenciado u olvidado en la historiografía oficial.

2) La transmisión, a través de los relatos, de la *Weltanschauung* de la mujer, confrontándola a la visión masculina del mundo, la cual se equipara, aun hoy en día, a la conciencia humana como verdad absoluta.

3) La inscripción del cuerpo en el texto, con lo que la mujer trasciende los antiguos tabúes, haciendo mención directa de su sexualidad, mostrando explícitamente una carga libidinal específica donde los tabúes concernientes a las funciones biológicas y psíquicas del cuerpo femenino son tratados abiertamente.

4) El uso preponderante de la primera persona y el tono confesional intimista donde la protagonista busca a través del autoconocimiento la condición de sujeto que le ha sido tan frecuentemente negada en la sociedad falocrática en la que se encuentra inserta.



## INTRODUCCION

La lucha de las mujeres por ser reconocidas como seres humanos con iguales derechos que los hombres data de mucho tiempo atrás. Recordemos los escritos de la monja jerónima, Sor Juana, que con sagacidad y perseverancia puso en evidencia las iniquidades cometidas por la hipócrita sociedad en la que vivía, en contra del estatus y prejuicios que se tenían sobre la mujer (Levine 383, citado en Jaquette 2).

El siglo XX fue testigo de la lucha y creciente participación de las mujeres por obtener un estatus legal y exigir el derecho al sufragio, entre otros tantos derechos negados o simplemente no considerados por una sociedad patriarcal. Así como el trabajo de la mujer ha pasado desapercibido durante mucho tiempo para muchos, también su participación en la historia, con muy contadas excepciones, no está suficientemente investigada y divulgada. La regla es ver a hombres como los grandes próceres, protagonistas de las grandes hazañas. De igual manera la historia se refleja a nivel literario en la elaboración de la novela histórica, popularizada en el siglo XIX, aunque de orígenes anteriores, inicialmente en Europa y posteriormente en América.

Aunque es difícil encontrar una aceptación unánime entre los críticos sobre lo que se considera novela histórica, es necesario intentar dar una definición de la misma subrayando los requisitos que debe reunir este tipo de novela para poder ser considerada “histórica”. Según Felicidad Buendía, la novela histórica en un sentido estricto desarrolla una “acción novelesca en el pasado; sus personajes principales son imaginarios, en tanto que los personajes históricos y los hechos reales constituyen el elemento secundario del

relato” (citado en Spang 13). Amado Alonso complementa esta definición estableciendo que “para que una novela sea verdaderamente histórica debe reconstruir, o al menos intentar reconstruir la época en que se sitúa su acción” (citado en Spang 13-14). Por otra parte los personajes históricos utilizados en la novela histórica, como ya se dijo, usualmente no son los protagonistas sino que tienen un papel secundario en el argumento de la misma, y no tienen importancia en el desarrollo de la acción al reconstituir el pasado (Mata 41).

Para el crítico y filósofo marxista György Luckács (1885-1971), la novela histórica nace a principios del siglo XIX, aunque reconoce que existen novelas de tema histórico ya en los siglos XVII y XVIII y

quien así lo desee puede considerar como ‘precursoras’ de la novela histórica las elaboraciones de historia antigua y de mitos en la Edad Media, y remontarse aun hasta China o la India. Pero en este recorrido no encontrará nada que pudiese aclarar en algo fundamental el fenómeno de la novela histórica” (Lukács 15).

Por lo que corresponde a la Nueva Novela Histórica (NNH), sus características diferenciadoras de la Novela Histórica Tradicional (NHT) han sido formuladas, entre otros pocos, por Fernando Ainsa, Juan José Barrientos y Seymour Menton (Urraca 224). Este último crítico, después de analizar un gran número de novelas neohistóricas enumeró las características que deberán contener, sin que sea preciso que se muestren todas ellas en los textos para ser considerados como tales. Dichas características son:

- 1) Exposición de algunas de las ideas filosóficas de Borges, encontradas en sus cuentos y ensayos, subordinando a la presentación de estas ideas trascendentes, la narración imitativa de los acontecimientos considerados históricos. Las ideas preponderantes son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y el carácter imprevisible de ésta.
- 2) La distorsión consciente de la historia, tanto de los acontecimientos, como de los personajes y de la cronología señalados en la historiografía oficial, por medio de omisiones, exageraciones o anacronismos.
- 3) La ficcionalización de los grandes protagonistas o sucesos de la historia, pero también la introducción de personajes comunes y corrientes como protagonistas (es decir, lo que Unamuno llamó la “Intrahistoria”); los grupos marginados de la sociedad son también trascendentes para la comprensión del pasado.
- 4) El uso de la metaficción<sup>1</sup>, la que Linda Hutcheon aborda en una forma particular del género, denominándolo “metaficción historiográfica,” el más característico del pensamiento de la pos-modernidad (Domínguez 13).
- 5) La utilización de la intertextualidad,<sup>2</sup> cuyo concepto teórico fue elaborado inicialmente por Mijail Bajtin, pero Gérard Genette y Julia

---

<sup>1</sup> El término ‘metaficción,’ según Patricia Waugh, parece haberse originado en un ensayo del crítico americano William H. Gass (“Fiction and the Figures of Life”, 1970). La definición que la autora da es la siguiente: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (*Metafiction* 2).

Kristeva lo difundieron más en sus escritos, siendo ésta última a quien se la atribuye la acuñación del término.

6) El empleo de los conceptos desarrollados por Mijail Bajtin de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

(Menton 42-44)

Dado que este trabajo versa sobre la NNH escrita por mujeres latinoamericanas, las características anteriormente enunciadas de dicho tipo de novela se analizarán con más detalle más adelante dentro de este mismo apartado.

La labor literaria de la mujer comenzó a reconocerse hace no mucho por los críticos literarios, y su estudio sistemático y serio data también de poco tiempo atrás. Uno de estos críticos es Raymond L. Williams, quien considera que es a partir de las décadas de 1970 y 1980 cuando se observa el comienzo de un incremento en la producción de novelas escritas por mujeres latinoamericanas, con la aparición y éxito de mercado de obras escritas por autoras como la chilena Isabel Allende, la puertorriqueña Rosario Ferré, la nicaragüense Gioconda Belli y la brasileña Nélide Piñon, que marcan el comienzo de una nueva era en la inserción y reconocimiento de la mujer como “escritor” a la altura de los más reconocidos hasta ese momento. Es a partir de la mitad de los 80’s cuando “la cantidad y la calidad de la ficción de mujeres en Latinoamérica fueron indicadoras del cambio de una estética predominantemente masculina a un escenario en el cual algunos de los más notables novelistas eran mujeres” (165).

---

<sup>2</sup> Término acuñado por Julia Kristeva para designar las diferentes relaciones que un determinado texto pueda tener con otros textos. En el estructuralismo y el post-estructuralismo, los textos son considerados referidos a otros textos (o a ellos mismos como textos) más que a la realidad externa (Baldick 128).

Otro crítico, Donald L. Shaw, considera, sin duda alguna, el éxito comercial de la publicación de Isabel Allende *La casa de los espíritus* en 1982 como el evento literario más relevante a principios de los años de 1980 agregando que “[i]ts extreme accessibility to the general reader, its prominent love interest, and its intriguing combination of the marvelous with social involvement seemed to announce it as the novel which would be to the Post-Boom what *Cien años de soledad* was to the Boom” (53).

Aunque actualmente Isabel Allende no se considere por muchos críticos la figura relevante del Post-boom, la importancia histórica de su primera novela como un parte-aguas en la historia de la literatura latinoamericana no tiene parangón (Shaw 53). Lo que innova singularmente la novela *La casa de los espíritus* es la presentación de mujeres de carácter fuerte, así como la manera en que esa forma de ser la utilizan para hacer valer sus derechos y puntos de vista a través de cuatro generaciones de mujeres que cubre la novela (58).

Otro fenómeno asociado con el incremento en la producción de ficción de mujeres a partir de los años de 1980 es la publicación, cada vez en mayor número, de novelas neohistóricas de autoría femenina. Revisando los autores publicados por las principales casas editoras en español y sin contar con un estudio estadístico, se podría aventurar el dato que del total de novelas neohistóricas aparecidas en los últimos diez años, alrededor de la mitad están escrita por mujeres.

Seymour Menton, en su libro *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, al enumerar las novelas neohistóricas escritas entre 1949 y 1992, sólo

menciona dos de estas escritas por mujeres: *Morada interior*<sup>3</sup>, de Angelina Muñiz, publicada en 1972, y *Juanamauela mucha mujer*, de Martha Mercader, publicada en 1980 (12-3). Aparte de la referencia escueta a estas dos escritoras, el crítico únicamente analiza con detalle novelas neohistóricas de autores masculinos, quizás por considerar que este tipo de novela, como ocurría con la novela histórica tradicional, era una forma de narración usualmente asociado con escritores y personajes protagónicos masculinos.<sup>4</sup>

Si bien es cierto que hay varias disertaciones doctorales, y aun libros y artículos académicos dedicados a muchas de las obras consideradas neohistóricas escritas por autoras latinoamericanas, no se ha encontrado ningún estudio o investigación que indague sobre si existen rasgos comunes dentro de estas novelas que pudieran justificar clasificarlas o agruparlas en una subcategoría genérica propia dentro de la nueva novela histórica.

Debido a ello, esta investigación se enfocará en el análisis de algunas novelas representativas del corpus de novelas escritas por mujeres latinoamericanas que se consideran neohistóricas, para investigar si existen características diferenciadoras de aquéllas escritas por hombres. Ya desde la década de los setenta, la investigación de críticas como Gabriela Mora, Monserrat Ordóñez y Lucía Guerra resaltaron la importancia de similares estudios de género en la literatura.

---

<sup>3</sup> En entrevista hecha por Emily Hind, Muñiz Huberman hace el comentario de ser ella la que introdujo la novela neohistórica en la literatura mexicana con su obra *Morada interior* (119).

<sup>4</sup> Si bien es cierto que en el capítulo VII, intitulado “Más de dos mil años de exilio y marginación: La novela histórica judía de la América Latina,” en donde Menton contrasta la novela *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis con *Tierra adentro* de Angelina Muñiz Huberman, ambos novelas no son consideradas nuevas novelas históricas por el crítico norteamericano (236-245).

Este estudio se ocupa de cuatro obras neohistóricas escritas por mujeres, quienes nacieron y se formaron en diferentes regiones de Latinoamérica. Geográficamente, dichas regiones representan un amplio espacio de nuestro continente que abarca el norte, el centro y el sur del mismo, y las cuatro novelas se contrastan con dos de autoría masculina para así determinar si existen suficientes elementos comunes que permitan clasificarlas en sí mismas, diferenciándolas de las novelas neohistóricas escritas por hombres. Tres de las novelas fueron publicadas en los últimos tres años, y sólo una fue publicada al final del siglo pasado. Son obras de escritoras ya consagradas por la crítica literaria y con una madurez profesional avalada por su larga carrera literaria y su éxito de mercado.

Las novelas consideradas para su estudio son: *El pergamino de la seducción* (2006) de Giconda Belli (Nicaragua); *La otra mano de Lepanto* (2005) de Carmen Boullosa (México); *Inés del alma mía* (2006) de Isabel Allende (Chile); y *Desmundo* (1996) de Ana Miranda (Brasil). Estas novelas se contrastarán con *La Campaña* (1990) de Carlos Fuentes (México) y *Maluco* (1990) de Napoleón Baccino Ponce de León (Uruguay).

La hipótesis central que se pretende comprobar con el análisis de estas cuatro novelas neohistóricas escritas por mujeres latinoamericanas es si existen suficientes rasgos comunes diferenciadores que distinguen a esta novela de la escrita por hombres y que por consiguiente ameriten una clasificación independiente, como una categoría o subgénero dentro de la novela neohistórica. Serán los postulados desarrollados por la crítica feminista el apoyo teórico en el análisis de las cuatro novelas neohistóricas escritas

por mujeres objeto de esta investigación. Se utilizará principalmente la crítica feminista latinoamericana, recurriendo a los principios teóricos desarrollados por Lucía Guerra-Cunningham, Helena Araújo, Sara Castro-Klarén, Gabriela Mora, Rosario Ferré, Luz Aurora Pimentel, Cristina Ferreira-Pinto, Elodia Xavier y Eloísa Buarque de Hollanda, aunque se acudirá como apoyo secundario tanto a la crítica feminista anglo-americana como francesa. Se utilizarán también como auxiliares en el análisis de las novelas propuestas, la narratología, los conceptos de Jacques Derrida para la desconstrucción de los mitos culturales de la feminidad y el comportamiento femenino, así como, los conceptos literarios elaborados por Mijail Bajtin de heteroglosia, polifonía, parodia, y lo carnavalesco.

En otras palabras, se realizará una lectura feminista y desconstruccionista apoyada en el análisis dialógico bajtiniano. La investigación será también comparatista al considerar igualmente el cotejo de los cuatro textos escritos por mujeres con los dos textos escritos por hombres para contrastar las posibles diferencias que la hipótesis aquí planteada sugiere.

A continuación se expondrán algunas ideas sobre la concepción de la historia y la narrativa, así como las características de la novela histórica y su desarrollo desde sus inicios. Seguidamente se analizará con más detalle las características de la nueva novela histórica y se contrastará con la novela histórica tradicional. Finalmente se presentará la teoría feminista que se utilizará en el análisis crítico de estas novelas.



## 1. Historia y narrativa

Se debe recordar que desde la antigüedad la representación del discurso histórico se lleva al cabo a través de la narrativa, cuyo objetivo era transmitir lo que realmente aconteció a unos individuos, en un tiempo y espacio específicos, por lo que se considera un discurso referencial. El problema surge con la acepción ambigua del vocablo historia en sus dos significados, como los acontecimientos realmente sucedidos (*res gestas*), y como la escritura de esos sucesos (*historiam rerum gestarum*). Esta ambigüedad plantea la disyuntiva de si lo que se narra efectivamente representa la realidad y por consiguiente surgen las discusiones sobre las fuentes y los límites de la narración, o sea, su epistemología.

Sin embargo, no es sino hasta finales del siglo XVIII que se comenzaron a formular los debates ontológicos sobre la naturaleza de la historiografía. Anterior a este debate se consideraba principalmente la narración como una copia de los sucesos históricos, llevada a cabo por los historiadores que se restringían a transmitir solamente de la ‘realidad’, a diferencia de lo que actualmente ocurre, en donde la narración es la que nos muestra los sucesos como históricos (Fernández Prieto 38-9). A este respecto Michel de Certeau, filósofo contemporáneo de la historia, sostiene que en el término historiografía existe una contradicción, entre la “historia” y “escritura”, considerados términos antinómicos: lo real y el discurso<sup>5</sup>. De tal manera que al lector le transmite el efecto o la ilusión de que discurso y realidad histórica son una y la misma cosa (5).

---

<sup>5</sup> *L'historiographie* (c'est-à-dire «histoire» et «écriture») porte inscrit dans son nom propre le paradoxe—et quasi l'oxymoron—de la mise en relation de deux termes antinomiques: le réel et le discours (5).

Por otra parte, la diferencia entre el discurso literario y el histórico es que el primero relata hechos inventados, y para ello busca la verosimilitud, es decir, lo que es posible, mientras que el segundo relata los hechos observados de la ‘realidad’ cotidiana. Celia Fernández Prieto sostiene que los conceptos de realidad y ficción están contruidos culturalmente: “la realidad es siempre lo que una cultura (o una comunidad socio-cultural) admite como lo que es o puede ser, y tal concepción se apoya en una serie de leyes y criterios establecidos a partir de los distintos códigos y discursos que dan sentido, fragmentan, jerarquizan y estructuran, al *continuum* de lo ‘real’” (39).

En apoyo a lo anteriormente expuesto varias disciplinas han formulado ya teóricamente y desde diversas perspectivas políticas y filosóficas el concepto aquí analizado de la realidad como ficción. Berger y Luckmann sostienen que la ‘realidad’ no es algo que simplemente se dé, sino que está de alguna manera construida socialmente y los procesos en que esto ocurre son analizados en la sociología del conocimiento<sup>6</sup>. Estos autores definen la ‘realidad’ como “a quality appertaining to phenomena that we recognize as having a being independent of our own volition [. . .]” (1) y definen el ‘conocimiento’ como “the certainty that phenomena are real and that they possess specific characteristics” (1). En su construcción intervienen la interrelación entre informaciones presentadas como portadoras de hechos objetivos (*objective facticities*) del mundo con convenciones sociales y puntos de vista personales o interpersonales. Estas interrelaciones surgen dentro de estructuras de poder históricas y marcos de

---

<sup>6</sup> El término “sociología del conocimiento” (Wissenssoziologie) fue acuñado por el filósofo alemán Max Scheler en 1920 (Berger y Luckman 3).

conocimiento, que al cambiar producen una reevaluación continua del modelo de realidad. En la actualidad, la realidad no se experimenta como una categoría fija sino como una red interrelacionada de múltiples realidades lo que produce una continua re-apreciación y re-formulación de la misma (Waugh 51).

Por lo antes mencionado podemos colegir que el concepto de realidad es dinámico sujeto a constantes revisiones, cuya fuente son las creencias de un grupo determinado en un momento histórico determinado y cuyo funcionamiento se da de manera intersubjetiva, como sostiene Siegfried J. Schmidt que los textos no se puede afirmar que “se refieren a la ‘realidad’, sino a modelos de realidad que se aceptan en una sociedad comunicativa” (citado en Prieto 40).

Por tal motivo él concepto de *verdad histórica* ya no tiene un valor ontológico y absoluto y se tiene que entender desde la perspectiva de las diferentes visiones culturales y de los sistemas de creencias dominantes. De esta manera se deberá referirse a “verdades parciales, sujetas a controversia, provisionales, verdades que se confirman o desconfirman en la interacción social, mediante acuerdos sociales, institucionales o interpersonales” (Fernández Prieto 40). Esto es lo que Michel Foucault mantenía en cuanto a que no había verdades permanentes, ni una historia continua, sino cambios en la *Weltanschauung* y una secuencia de sucesos no enlazados, sino discontinuos<sup>7</sup>.

Por estas razones el discurso histórico es propuesto como un discurso que intenta mostrar una exégesis lo más apegada posible a lo que realmente sucedió, haciendo uso de documentos, archivos y testimonios. Lo que el historiador positivista Leopold von Ranke

---

<sup>7</sup> <http://www.infoamerica.org/teoria/foucault1.htm>. Consultado el 10 de febrero del 2007.

(1795-1886), considerado el padre de la historia científica, mantenía como su tesis principal: mostrar “como realmente aconteció” (“wie es eigentlich gewesen ist”), separando en dos disciplinas distintas la literatura y la historia, a pesar de que la novela realista y la historia científica positivista propugnada por von Ranke, comparten más similitudes que diferencias al representar textualmente los hechos de la realidad observada. Y es precisamente en las similitudes de la escritura de ambas disciplinas en lo que la teoría posmoderna se centra más. Ambas coinciden en presentar hechos verosímiles más que una verdad objetiva; ambas son construcciones lingüísticas, cuyas representaciones narrativas siguen ciertas cánones que no se diferencian particularmente ni en el lenguaje, ni en la estructura; ambas muestran la intertextualidad de “los textos del pasado dentro de su propia textualidad compleja”<sup>8</sup> (Hutcheon 105).

A partir de mediados del siglo XIX, cuando se comienza a diferenciar la historia y la literatura, disminuye progresivamente la aparición de elementos épicos, míticos y dramáticos en la historia, y en su lugar van apareciendo explicaciones e interpretaciones a los hechos ocurridos, en lugar de simplemente relatarlos. La interacción entre la historia y la literatura ha sido variable a través de los tiempos, incursionando un género en el otro: “la savia de la historia vivifica la literatura, y viceversa, la literatura es una fuente, —si bien indirecta o secundaria— para el conocimiento histórico” (Mata 12). Hutcheon sustenta que: “la historia y la narrativa han sido siempre notoriamente géneros porosos”<sup>9</sup> (106) y que ambos han utilizado en su narrativa formas tales como las historias de viaje

---

<sup>8</sup> La traducción es mía.

<sup>9</sup> Idem.

y diferentes versiones de lo que hoy se llama sociología. No obstante Aristóteles hace una distinción entre la historia y la poesía argumentando que:

[ . . . ] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso o en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder (Aristóteles 157-158).

## 2. Características de la novela histórica y breve panorama de su desarrollo

Antes de la invención de la escritura no existía ni la historia ni la literatura; el pasado era conocido a través de cuentos y narrativas míticas, transmitidos verbalmente de generación en generación, los cuales alababan a los ancestros fueran estos reales o divinos, manteniendo de esta manera una línea continua entre el pasado y el presente. Con el advenimiento de la escritura apareció la historia en documentos. Estos escritos son vestigios del pasado, que “al ser dislocados de su contexto original debemos interpretarlos y reinterpretarlos constantemente como signos que se refieren a esa construcción constantemente cambiante que llamamos ‘historia’” (Korhonen 9).

La novela histórica florece en Europa, según Lukács, a raíz de los efectos ideológicos y las transformaciones político-económicas en toda Europa que surgen a raíz de la Revolución Francesa y que a su vez forman la base económica e ideológica en el

aparecimiento de la novela histórica de Walter Scott, considerado como el padre de este tipo de novela (29). Son las novelas históricas de este escritor que tienen una gran influencia en la literatura del romanticismo. Para Lukács la Revolución francesa, el ascenso al poder de Napoleón y su posterior caída, hacen de la historia “una experiencia de masas” a nivel europeo (19-20).

Más aun, la nueva escuela de los propios historiadores franceses se constituye bajo el influjo de Scott, notando de esta manera como un novelista influye en los historiadores. El escritor escocés dio a conocer fuentes totalmente nuevas no conocidas por los historiadores de su época, a pesar que ya se habían escrito los dramas históricos de Shakespeare y Goethe. Adicionalmente Scott introduce la descripción “de las costumbres y de las circunstancias que rodean los acontecimientos, el carácter dramático de la acción y [. . .] el nuevo papel del diálogo en la novela” (Lucács 30).

Menton arguye que “para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado por el autor” (32). Otros críticos, como Avrom Fleishman, van aún más lejos que Menton catalogando como novela histórica sólo aquellas cuyos acontecimientos ocurrieron cuando menos dos generaciones anteriores a los autores (citado en Menton 32).

En lo que se refiere a la evolución de la novela histórica, Mata establece una división de este tipo de novela en tres grandes períodos: los antecedentes anteriores pero cercanos a Scott; la aparición de las novelas de Scott y de un sinnúmero de imitadores

que aparecieron en el siglo XIX; y finalmente la etapa posterior a Scott del siglo XX, ya mucho más diversificada tanto en sus técnicas como en la parte formal (18). La novela histórica tradicional, como ya se mencionó, se inicia en el siglo XIX, a la par con el desarrollo del liberalismo y del romanticismo. Evoluciona posteriormente paralelamente dentro del movimiento modernista, el criollista e incluso con el existencialismo (Menton 35). La NHT romántica en Latinoamérica se inspira, según Menton, en Walter Scott, las crónicas de Indias y en algunos casos en el teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, John Lloyd Read sostiene que existen pocas novelas que tengan como inspiración los trabajos de Walter Scott y de sus seguidores. Continúa este autor arguyendo:

Mexican historical novelists found little of the picturesque and of archaic flavor between the coming of Cortes and the revolt of Hidalgo. Their art was severely righteous in its preoccupation with justice and liberty [ . . . ] . Such a liberal emphasis contrasts rather sharply with the traditional emphasis of much of the European romanticism, and explains the fact that Erckmann-Chatrion<sup>10</sup> made a deeper impression on Mexican historical novelist than did Walter Scott (317).

Por lo que se refiere al teatro del Siglo de Oro, Noé Jitrik sostiene que no es fácil establecer algún vínculo con la gran novela histórica, ni aun con la novela histórica en España misma. En cambio este autor aduce la influencia de “las visiones históricas de los

---

<sup>10</sup> Este es el seudónimo utilizado por Emile Erckman (1822-1899) y Louis Alexandre Chatrion (1826-1890), dos de los primeros novelistas regionalistas del siglo XIX. Los dos escritores eran buenos amigos y colaboraron por algún tiempo en la producción de novelas con carácter esencialmente patriótico y popular, utilizando como héroes a los habitantes de su nativa Alsacia y basando las tramas de sus novelas en eventos ocurridos en su ciudad natal. *Encyclopedia Británica*. 2004. Enciclopedia Británica Online. 6 de septiembre 2004 <http://search.eb.com/eb/article?eu=33442>.

enciclopedistas aunque sin duda extrae su mayor fuerza y legitimidad en el más remoto teatro histórico shakesperiano y aun en sus secuelas neoclásicas francesas” (citado en Balderston 13).

La que se considera la primera novela histórica hispanoamericana es *Jicoténcal*, publicada en 1826 en Philadelphia, anterior a los comienzos del género en España. No existe indicación alguna de la identidad del autor, ya sea por expresión directa o evidencia interna (Read 80-1). Sin embargo, algunos sostienen que fue el sacerdote y filósofo cubano Félix Varela quien la escribió.<sup>11</sup> En esta novela se ensalza a los tlaxcaltecas y se denuncia a los españoles, se hace uso del realismo pintoresco de los antiguos cronistas y confluyen rasgos de figuras como Victor Hugo, Alexander Dumas padre, Eugene Sue y Alejandro Manzoni. Lo anterior explica sus múltiples características: teorizante y diseminadora del liberalismo racionalista, bien documentada, lo que la hace a veces aburrida; destaca lo americano; es romántica, épica y aventurera (Alegría 71). No es sino hacia finales del siglo XIX que la novela histórica hispanoamericana se vuelve más comprometida con los acontecimientos políticos y sociales que describe. Ya para comienzos del siglo XX la novela se convierte en un documento testimonial o de participantes (72).

Las novelas históricas hispanoamericanas que se escriben entre 1882 y 1915, es decir las escritas durante la época del modernismo, contrastan con las de la época romántica apoyando apenas la conciencia nacional y las ideas liberales de los países

---

<sup>11</sup> K. Wheatley, *An Essay about Xicotencatl*: a historical allegory about the aggression of Spain. <http://www.geocities.com/rubyhatchet/xicotencatl.html>, Consultado el 7 de febrero del 2007.



hispanoamericanos. Éstas buscaban otras salidas al “realismo costumbrista, al naturalismo positivista, al materialismo burgués y, en el caso de México, a la turbulencia revolucionaria” (Menton 37). No fue sino hasta las décadas de la supremacía criollista, de 1915 hasta 1945, que la preocupación central de los escritores se vuelca una vez más hacia la identidad nacional enmarcada dentro de los problemas de su época (37).

Por lo que corresponde a la NNH, Menton sostiene que la primera novela latinoamericana de este tipo fue *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, publicada en 1949, treinta años antes del comienzo del pináculo de este tipo de novelas. No es sólo esta obra de Carpentier la que inicia la NNH, se puede percibir la noción del carácter cíclico de la historia en sus dos cuentos: “Semejante a la noche” (1952) y “El camino de Santiago” (1954) (Menton 38-9). Antes de Menton, ya algunos estudiosos como el uruguayo Ángel Rama, los mexicanos Juan José Barrientos y José Emilio Pacheco y el venezolano Alexis Márquez Rodríguez habían utilizado el término de Nueva Novela Histórica entre 1981 y 1985 (Domínguez 9).

### 3. Características de la nueva novela histórica

A continuación se dará una explicación más amplia de las características enunciadas anteriormente que deberá presentar una novela para ser considerada como NNH. Se enumeró primeramente la subordinación del relato histórico a la introducción de algunas de las ideas filosóficas de Borges, halladas en algunos de sus cuentos tales como “Tema del traidor y del héroe” (1944) e “Historia del guerrero y la cautiva” (1949), así como en algunos cuentos que se encuentran en *Historia universal de la infamia*

(1935). Algunas de las ideas que se hallan en estos cuentos son la naturaleza cíclica de la historia, y, a su vez, paradójicamente imprevisible, por lo que los acontecimientos más inauditos e inesperados pueden suceder. Otra de las ideas es la dificultad de conocer el hecho histórico o bien la realidad<sup>12</sup> (Menton 42).

Una segunda característica, la distorsión conciente de la historia llevada a cabo por la nueva novela histórica, se realiza utilizando tres formas de recursos expositivos esenciales. En primer lugar, con narraciones alternativas, apócrifas o contrarias a los hechos en relación a personajes o a los sucesos históricos trascendentes; en segundo lugar, mostrando los recursos de la hipertextualidad. Esta referencia hipertextual se encuentra en los textos, ya sea en “los prólogos o epílogos del narrador autorial, vienen en forma de comentarios metanarrativos a través de los que se cuestiona la fiabilidad de las fuentes [. . .]” (Fernández Prieto 155). La novela histórica tradicional se ajustaba a lo encontrado en la historiografía con el objetivo de dar un efecto de credibilidad a lo narrado, de alguna manera legitimándolo (155).

Al explicar Umberto Eco el valor de los procedimientos hipertextuales en la conformación formal y temática de su novela *El nombre de la Rosa* (1980), recuerda que

[. . .] las vanguardias destruyeron el pasado o lo desfiguraron. [. . .] Pero llegó el momento cuando las vanguardias (lo moderno) no puede ir más allá, porque ha producido un metalenguaje que habla de sus textos imposibles (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno

---

<sup>12</sup> La idea más importante, central a la NNH, es la imposibilidad de acceder a un conocimiento absoluto de la realidad, uno de los motivos centrales a la obra borgeana. Ello se ilustra en las novelas aquí estudiadas sobre todo en las diferentes perspectivas desde las cuales se narra los eventos contados.

consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede ser destruido, porque su destrucción nos conduce al silencio, debe ser vuelto a visitar: pero con ironía no con ingenuidad” (Eco 66-7).

En tercer lugar la nueva novela histórica hace uso de los anacronismos con el fin de dismantelar el orden original de la historiografía (Fernández Prieto 155-6). Otra de las características de la NNH es la utilización de la metaficción, que se puede definir como un estilo de escritura autorreferencial que conscientemente y sistemáticamente recuerda al lector que esta presenciando un trabajo de ficción, con objeto que se cuestione la relación entre éste y la realidad<sup>13</sup>. Por tal motivo “al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no sólo examinan las estructuras fundamentales de la narrativa ficcional, también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario ficcional” (Waugh 3). Existe un dilema primordial para el escritor de metaficciones; el mundo que quiere ‘simbolizar’ no puede ser representado como tal. “En la ficción literaria es, de hecho, sólo posible ‘representar’ los *discursos* de ese mundo” (Waugh 4).

Es a Linda Hutcheon a quien se atribuye la acuñación del término “metaficción historiográfica”, la que se puede apreciar en la nueva novela histórica en la medida en que la trama se desarrolla en base a una historia encontrada en otros discursos, tales como crónicas, manuscritos, documentos y leyendas, a los que se refiere en alguna manera. Hutcheon la define como “those well known and popular novels which are both intensely

---

<sup>13</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Metaficci%C3%B3n>. Consultado el 25 de abril del 2007.

self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages [ . . . ]” (5). Como mantienen Castro, Cázares y Prado:

[s]in alejarse de las convenciones de la ficción, la metaficción historiográfica las subvierte, al acercar al lector a los referentes políticos e históricos que la rodean. Esto podría parecer una paradoja expresada en la misma denominación de Hutcheon, pues invoca tanto a la autoreflexividad del texto literario como a una apertura de orden contextual (31).

Dichas académicas comentan que la metaficción historiográfica explora las historias encubiertas por el discurso oficial, aludiendo a razones “ideológicas como el género, la raza, la edad o la condición social de los sujetos” (31). Lo anterior conduce a debatir la supuesta verdad que se encuentra en los textos históricos, que básicamente es temporal y limitada, ocasionando la reconsideración de los discursos del pasado (31).

Se pregunta Hutcheon si el mismo lenguaje de la metaficción historiográfica alude al mundo de la Historia o al de la ficción, ya que usualmente se supone una diferencia entre dichos lenguajes, en donde para el primero sus referentes se consideran reales no así para los de la segunda. Agrega que lo que la novela posmoderna nos muestra es que en ambos casos, tanto la ficción como la Historia, en una primera instancia, se refieren a otros textos. El pasado que realmente existió es conocido a través de sus “restos textualizados” (textualized remains). No se tiene certeza en nuestra capacidad para conocer la realidad y de esa forma incorporarla en el lenguaje, y tanto la ficción, como la historiografía se encuentran en la misma situación (118-9). Por tal motivo la “metaficción historiográfica muestra a la ficción ser históricamente condicionada y a la historia ser

estructurada discursivamente,”<sup>14</sup> (Hutcheon 120) y en este proceso se extiende aun más la discusión sobre las implicaciones del poder y el conocimiento que Michel Foucault analizó extensamente.

Michel de Certeau sostiene que toda investigación historiográfica “s’articule sur en lieu de production socio-economique, politique e culturel. Elle implique un milieu d’elaboration que circonscrivent des déterminations propres [ . . . ] .” Este autor mantiene que toda interpretación histórica depende de un sistema de referencia y que este sistema está inserto en una filosofía implícita particular, que de alguna manera influye en el trabajo de análisis del historiador que involuntariamente muestra su subjetividad (65).

Los niveles de subjetividad, intertextualidad, referencia, e ideología muestran las difíciles interacciones entre la historia y la ficción en la postmodernidad. Pero a pesar de esta dificultad, algunos teóricos consideran a la narración como una manera de dar coherencia formal a los acontecimientos de nuestra vida caótica, que dan sentido a una mejor comprensión humana tanto en la narrativa como en la historiografía. Es por esto que la ‘realidad’ se puede conocer en la medida que es engendrada y mantenida a través de representaciones culturales de la misma, conforme al punto de vista posmoderno (Currie 89).

La problemática que enfrentan tanto la metaficción historiográfica como la ficción histórica y la narrativa de la historia es la misma en relación a la naturaleza de los ‘hechos’ y a su evidencia documental. La utilización y la interpretación de las fuentes documentales de alguna manera afectarán la narración presentada. Es evidente que “[l]a

---

<sup>14</sup> La traducción es mía.

pregunta epistemológica de cómo conocemos el pasado se une a la pregunta ontológica del status de los vestigios del pasado” (“the epistemological question of how we know the past joins the ontological one of the status of the traces of the past.”) Aunque la postmodernidad presenta estas preguntas ofreciendo pocas respuestas, se opone a proyectar creencias y estándares presentes en el pasado, haciendo hincapié en la ‘especificidad’ y ‘particularidad’ del evento individual del pasado (Hutcheon 122).

Lo anterior ha llevado a “la semiótica de la historia puesto que los documentos se transforman en signos de eventos que el historiador transmuta en hechos” (122). Existen también archivos oficiales en instituciones, así como versiones individuales de testigos presenciales que constituyen signos dentro de contextos ya construidos semióticamente. Esto quiere decir que el pasado existió en algún tiempo pero el conocimiento histórico que se tiene del mismo es un conocimiento trasladado semióticamente. Ya en 1910 Carl Lotus Becker había escrito que “los hechos de la historia no existen para ningún historiador hasta que los crea, de las representaciones del pasado son seleccionados para significar cualquier cosa que el historiador tenga en mente” (citado en Hutcheon 122).

La ficción posmoderna no pretende dar a conocer la verdad sino que cuestiona las verdades que se nos presentan. No es posible que un historiador o novelista pueda acreditar cualquier versión de la historia en relación a una realidad empírica del pasado para cerciorarse verazmente de la misma. “Lo que los discursos postmodernos –ficticios historiográficos— preguntan es como conocemos y si estamos satisfechos con ‘cosa’ tan compleja” (Hutcheon 123).

Una característica más de la NNH es la utilización de la intertextualidad.<sup>15</sup> Menton menciona que “el ejemplo extremo de la intertextualidad es el palimpsesto, o sea la re-escritura de otro texto” (44). Hutcheon sostiene que la

intertextualidad posmoderna es una manifestación formal tanto del deseo para cerrar la brecha entre el pasado y el presente del lector como un deseo de reescribir el pasado en un nuevo contexto [ . . . ] . Directamente confronta el pasado de la literatura —y de la historiografía, ya que también deriva de otros textos (documentos). Usa y abusa esos ecos intertextuales, inscribiendo sus alusiones poderosas para subvertir ese poder a través de la ironía (118).

Para ésta profesora, la intertextualidad funciona como un marco de referencia teórico cuando se trata de la metaficción historiográfica, que requiere que el lector esté consciente de los fragmentos literarios e históricos, así como lo que el narrador ha hecho con estos fragmentos utilizando la ironía. De esta manera el lector se concientiza, por una parte, de que nuestro conocimiento del pasado inevitablemente es textual, y por la otra, del valor y las limitaciones de la forma de ese conocimiento (127). Un ejemplo que da la crítica norteamericana al ilustrar el punto anteriormente comentado, es la figura de Marco Polo como aparece en la obra de Italo Calvino, las *Ciudades Invisibles* (1978); solamente podemos ‘conocer’ en la actualidad al explorador italiano a través de textos, incluyendo el que dictó estando en una prisión de Génova (*Il Milione*), el cual sirvió a

---

<sup>15</sup> Término acuñado por Julia Kristeva para designar las diferentes relaciones que un determinado texto pueda tener con otros textos. En el estructuralismo y el post-estructuralismo, los textos son considerados referidos a otros textos (o a ellos mismos como textos) más que a la realidad externa (Baldick) 128.

Calvino para desarrollar paródicamente la estructura de la obra, así como la caracterización de Marco Polo y la trama de su viaje (128).

Con respecto a la intertextualidad, Eco escribe que en el proceso de producción de su novela *El nombre de la Rosa* redescubrió “lo que los escritores siempre habían sabido (y que nos habían dicho una y otra vez): los libros siempre hablan de otros libros, y cada historia narra una historia que ya ha sido contada. Homero sabía esto, y Ariosto sabía esto, así como Rabelais y Cervantes” (20). Confiesa que su novela “sólo podría empezar con el manuscrito descubierto y que aun eso era naturalmente una cita (20). Ronald Barthes define la intertextualidad como “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito” (36), de esta manera, como comenta Hutcheon: “hace de la intertextualidad la propia condición de la textualidad” (128).

Finalmente se mencionó como característica de la NNH el empleo de los conceptos desarrollados por Bajtin de lo dialógico<sup>16</sup>, lo carnavalesco<sup>17</sup>, la parodia y la heteroglosia. Lo dialógico o polifónico nos presenta dos o más interpretaciones de los sucesos históricos, de los personajes y de la concepción del mundo. Bajtin desarrolló el concepto de lo carnavalesco en su disertación doctoral sobre Rabelais, que son “las

---

<sup>16</sup> Dicho término es importante en los escritos de Bajtin, en cuyo libro *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929) contrasta la interacción dialógica o polifónica de las voces de diferentes personajes en las novelas de Dostoevsky con la subordinación monológica de los personajes al punto de vista del autor en las de Tolstoy.

<sup>17</sup> Una definición de carnaval como lo concebió Bajtin es articulada por Mancing: “[it] was the popular, festive, ambivalent, laughing, parodic, and grotesque-realistic “second life” of the people, as opposed to the “official” or “high” culture of the church and ruling classes, which was characterized by seriousness, dogmatism and authoritarianism. Not merely a temporary freedom sanctioned by church and state, and authorized only on specifically designated occasions, carnival was instead an integral part of the everyday life of the people. It flourished especially in the context of the town square and marketplace—the locus of an absolute freedom in (unauthorized) speech and conduct.” In the Renaissance, carnival reached its greatest expression ever in the work of Rabelais (Mancing, 149-50: 141-162, La Rubia Prado ed.).



exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación” (Menton 44). La parodia significa un discurso sobre otro discurso; una metaficción narrativa. Se pueden observar también reflejados en la parodia aspectos humorísticos de lo carnavalesco. Para Hutcheon “una de las maneras de la posmodernidad de literalmente incorporar el pasado textualizado en el texto del presente es aquel de la parodia” (citada en Currie 86). El cuarto elemento bajtiniano, la heteroglosia, se puede entender como una variedad lingüística como un aspecto de conflicto social, es una diversidad de discursos en distintos niveles.

Desde un punto de vista formal, el discurso ficticio e histórico son iguales, lo mismo que su función. En una novela, el propósito del narrador es contarnos una historia interpretada. Sucede lo mismo con el discurso histórico: se nos presenta engañosamente como un discurso que presenta la verdad, pero esa verdad está interpretada. Se ostenta como si fuera un discurso objetivo, se ha auto asignado esa característica de objetividad, pero no lo es, es tan subjetivo como el discurso de la novela.

Para mejor comprender la NNH se deben distinguir tres niveles en su elaboración: 1) el nivel del referente, es decir, el hecho en sí, 2) el nivel intra-diegético, que correspondería al nivel del discurso histórico, a través del cual nosotros nos ponemos en contacto con ese referente y 3) el nivel del discurso ficticio, del discurso del narrador de la novela que es un discurso que parodia al discurso histórico (lo que se analizó anteriormente como metaficción historiográfica). Noé Jitrik observa que es preciso tomar en cuenta la manera que el referente y el referido “nutren las operaciones del imaginario literario, de qué modo se entretajan con las textualidades” (citado en Castro 30), ya que

el referente se importa desde un discurso histórico concreto, que al ser reinterpretado pasa a ser un discurso referido. Comentan Castro et al:

Ante la imposibilidad de convertirnos en los actores de los hechos históricos, éstos cobran vida y circulan a través de los referentes forjados sobre ellos. Sólo a través de los mecanismos de representación se convierten en un discurso referido, el cual organiza una nueva imagen de la realidad y sustenta al texto literario. [. . .] De esta forma, al tomar el saber del referente, el escritor de ficción puede reformar el saber de la historia, evidenciar la dialéctica de la memoria y del olvido, y cuestionar los modelos de representaciones vigentes ((30).

Se puede concluir resaltando que entre el discurso ficticio y el discurso histórico no hay ninguna diferencia formal porque ambos son relatos que poseen la misma estructura. En el discurso histórico también hay un narrador que nos relata una historia y éste posee las mismas características que un narrador de una novela; relata desde un punto de vista, posee una perspectiva y se personaliza de una determinada manera.

La NHH es una metanarración por naturaleza, debido a que tiene como su referente a otro texto, a diferencia del discurso histórico que tiene como referente al referente en la realidad. La relación con el otro texto es paródica; la NNH es un discurso alternativo al primer discurso, cuyo texto desacraliza la verdad del primer discurso (su referente), la desconstruye (usando el término que acuñó Derrida), y a la vez ofrece una verdad que se cuestiona a sí misma. Un suceso histórico se puede transmitir a través de diversos discursos, y esto se explica debido a la naturaleza compleja de *lo real* que

necesita una variedad de discursos como los que se encuentran en la NNH resultando así diversas interpretaciones de la historia o de la realidad, que las hacen furtivas.

Se puede resumir que la nueva novela histórica se diferencia de la tradicional en dos facetas constructivas. La primera es la deformación de los sucesos históricos a través de la distorsión de acontecimientos, personajes y cronología que se encuentran en la historiografía oficial, al ser agregados en la trama narrativa. Si bien es cierto que autores de la novela histórica tradicional, de Scott a Tolstoi, incluían su propio material de ficción en los resquicios dejados en blanco por la historiografía, la invención de estos autores de ninguna manera iba en contra de la historiografía que servía de base a la descripción del suceso o del personaje en la novela (Fernández Prieto 154). Estos resquicios eran complementados imaginando la vida privada de los personajes del pasado, describiendo las costumbres y detalles del diario vivir, hechos no descritos por los historiadores, quienes atendían exclusivamente a los grandes sucesos. Combinaban los hechos realmente sucedidos en una narración de ficción, que en ocasiones mezclaba aventuras de amor con eventos de intriga, con lo que añadían un atractivo más a la historia, motivando la lectura de un público más amplio que probablemente de otra manera no se interesaría por la Historia (159).

La segunda gran faceta distintiva es la forma y la temática de la NNH basada en la metaficción historiográfica, a través de las cuales se cuestiona fuertemente y desarticula la supuesta objetividad del discurso histórico, no reconociéndole la capacidad para transmitir fehacientemente los sucesos que acontecieron en la realidad, porque no se puede separar al historiador de su discurso histórico, que como individuo está

intrínsecamente ligado a sus proposiciones políticas, ideológicas y culturales de su tiempo y de su circunstancia. También los sucesos que se consideran relevantes para ser narrados como históricos son escogidos y categorizados estrictamente bajo criterios personales del historiador. Por otra parte, el relato histórico que integra a los sucesos y a los protagonistas dentro de la trama de la narración presenta una relación de causa-efecto unívoca basada en los objetivos propios del historiador, y por consecuencia descarta otras alternativas de interpretación. Por último la Historia está íntimamente ligada con quienes detentan el poder, ya sea este político, religioso o ideológico, de tal manera que el discurso histórico sirve para legitimar a quienes lo ostentan (Fernández Prieto 160). Así mismo Fernández Prieto sostiene que la nueva novela histórica no solamente desconoce las bases epistemológicas de la historiografía sino que debate la ontología de los sucesos mismos, ya que el pasado es conocido a través de textos que presentan los sucesos como históricos de acuerdo a suposiciones políticas e ideológicas dependiendo de los intereses del poder (161).

La nueva novela histórica delata la manera en que los discursos históricos son empleados por los que ostentan el poder. Es por tanto trascendental no adherirse a una única interpretación de la función de este género de novela que puede tener diferentes objetivos que se extienden desde “[. . .] el juego paródico irreverente y provocador con la Historia hasta la refutación políticamente comprometida de una determinada versión de hechos o personajes históricos [. . .]” (Fernández Prieto 165).

#### 4. Crítica literaria feminista<sup>18</sup>

Los mitos y las leyendas pueden ofrecer explicaciones de las estructuras primordiales de la sociedad, así como de la percepción que tenemos de otros y de nosotros mismos. Uno de estas leyendas acerca de las relaciones de convivencia en sociedad entre el hombre y la mujer tiene su origen en Kenia. Según esta fábula, en el principio del tiempo las mujeres iniciaron el sistema tribal siendo a la vez la cabeza de las tribus constituidas, las que gobernaron de manera dura y despiadada. Los hombres, cansados de dicho trato, se reunieron para deliberar como poner fin a la tiranía matriarcal. Acordaron que para imposibilitar a las mujeres en el ejercicio de su autoridad el tiempo suficiente y poder llevar a cabo su plan de alzamiento tenían que embarazarlas a todas al mismo tiempo. De esta manera mientras las mujeres creaban nueva vida, los hombres tomaron el poder de las tribus y así ha permanecido hasta nuestras sociedades actuales (Offen ed., xiii).

Las mujeres han luchado de diferentes formas y desde muy diversos estadios, ya no para recuperar el poder mítico que tenían, sino apenas para ser considerados como seres humanos al igual que el hombre, dando origen, en la época contemporánea, a los movimientos feministas que a su vez han generado, entre otras cosas, la crítica literaria feminista, crítica que “se ha desarrollado en tándem con el movimiento de mujeres”

---

<sup>18</sup> Así como existe una diversidad de feminismos como consecuencia de la diversidad de culturas, etnias, posición social, política y económica de la mujer, también existen una variedad de críticas feministas que pretenden analizar la realidad desde diversos puntos de vista. En el presente trabajo se utilizará el término crítica feminista para referirnos al conjunto de ideologías de la crítica feminista. Si bien el principio de universalidad es irrefutable, por otra parte no se puede negar el hecho que ninguna teoría puede ser totalizadora y en el caso de la teoría feminista no se puede aspirar a explicar el mundo para todas las mujeres, en todos los periodos y en todas las esferas.

(Humm 2). Aunque para Maggie Humm la crítica feminista, así como la escritura de mujeres, tiene su origen con el texto de *Innana*<sup>19</sup> (el cual fue escrito dos mil años antes que la Biblia y trata de la primera diosa colgada por atacar el ‘discurso’ sexual), “la crítica feminista no se llegó a reconocer como representativa de una tarea intelectual en el medio académico hasta la segunda onda feminista” (2). Precisa la académica que el libro de Virginia Woolf, *A Room of One’s Own* (1929), se podría considerar como “[. . .] el primer trabajo moderno de crítica feminista tanto en su forma como en su contenido: es un serio enfoque a los aspectos sociales, literarios y culturales en la diferencia femenina” (2).

No se puede separar la ideología de la praxis, ya que la mujer al estar consciente y ser crítica del poder que la representa erróneamente como mujer, se convierte en feminista (Humm 3). Los movimientos feministas tienen su origen en las manifestaciones sociales de mujeres que se organizaron para que se les reconociera el derecho al sufragio<sup>20</sup>. Igualmente, han denunciado la pretendida universalidad del arte y la cultura ya

---

<sup>19</sup> En la mitología sumeria *Inanna* era la diosa protectora de la ciudad de Uruk (Erech). Divinidad del amor y de la guerra, era la diosa de la naturaleza y de la fecundidad, fuera de la línea de la tradición de "diosas madres" tan popular entre los pueblos de la antigüedad. Tuvo siete templos en Sumeria los que podemos añadir ocho más según otra variante, aunque el mayor estaba en Uruk: el templo de Eanna, dedicado a ella y a Anu. Asociada con la estrella matutina (Venus). Se le identificaba con la diosa griega Afrodita y con la Astarté fenicia. Entre los acadios fue conocida como Ishtar. Es hija de Nanna (Sin en acadio) (dios de la Luna) y Ningal (la Gran Dama, la luna). Era la hermana gemela de Utu, conocida en acadio como Shamash. <http://es.wikipedia.org/wiki/Inanna>. Consultado el 10 de marzo del 2007.

<sup>20</sup> Karen Offen sostiene que la palabra ‘feminismo’ comenzó a utilizarse frecuentemente en Europa como sinónimo de la emancipación de la mujer a partir de los años de la década de 1880; que una de las primeras mujeres en nombrarse feminista fue Hubertine Auclert en su revista *La Citoyenne* de 1882; que el primer congreso autoproclamado ‘feminista’ tuvo lugar en París en mayo de 1892, patrocinado por Eugénie Potonie-Pierre del grupo de mujeres Solidarité. Ya para 1894/95 el término feminista estaba en boga en Inglaterra (Citado en Humm 1).

que con frecuencia han excluido a la mujer. “Los estudios feministas han mostrado que discursos presentados como generales e inmanentes, como el de la filosofía, el psicoanálisis, la religión o incluso la ciencia, son en realidad discursos sexuados en masculino” (Segarra y Carabí 7).

Por tal motivo existen dos objetivos fundamentales en los movimientos feministas, terminar con los estereotipos sexistas y construir una sociedad plural. De ahí que el feminismo es un movimiento político que busca la incorporación de la mujer en todos los ámbitos, cultural, político, social, intelectual y científico. Su lucha tiene como base tres premisas fundamentales: (1) que el género se construye a través del lenguaje y como tal es una fabricación social que subyuga a la mujer más que al hombre, (2) “que el patriarcado ha modelado esta construcción y (3) que la experiencia y el acceso de las mujeres a la producción del conocimiento son la base para garantizar la existencia de esa futura sociedad no sexista” (Borras Castanyer 14). Para Eliana Ortega la función primordial de la crítica feminista es resistir las prácticas de la cultura falologocentrista, a través de una triple acción: primero, redimir lo que se ha desvalorizado; segundo, participar en los ámbitos de exclusividad masculina; y tercero, remediar e ir más allá de las oposiciones impuestas por el poder hegemónico (25)

Se puede señalar que toda crítica literaria está determinada por la ideología de quien la aplica y la crítica feminista no es una excepción. La diferencia con las demás tendencias críticas estriba en que los postulados políticos de esta última son tratados abiertamente, mientras que en la mayoría de las demás no es así. Hay que subrayar el hecho de que la crítica feminista, siendo principalmente una serie de postulados

ideológicos, carece de metodología propia. Su investigación literaria está basada en las aportaciones del marxismo, el psicoanálisis, la lingüística, la semiótica, entre otras tantas. Estas disciplinas han suministrado a la teoría y crítica feministas importantes herramientas de análisis. Por ejemplo, la semiótica feminista trata a la mujer como un signo, y como tal, analiza a la mujer como un concepto construido socialmente. Su objetivo es desconstruir dicho signo y diferenciar entre “la biología de la cultura y la experiencia de la ideología” (Borras Castanyer 18).

De allí que la autora Elaine Showalter subraye que la crítica feminista difiere de otras escuelas de teoría crítica al hacer uso de diversas ideologías, convirtiéndose su pensamiento en ecléctico. La evolución de la ideología feminista ha utilizado desde las lecturas extensas de obras literarias escrita por mujeres hasta los intercambios de puntos de vista con teóricas feministas educadas en otras disciplinas, principalmente la historia, la psicología, el psicoanálisis y la antropología. Reconoce igualmente Showalter que aún no se ha llegado a un consenso sobre un sistema teórico; aunque a la vez comenta que muchos encontrarían este suceso ‘horriblemente reductivo’ (*The New* 4). El diálogo permanente con otras disciplinas representa una simbiosis enriquecedora que ha permitido a la crítica feminista ahondar y afinar sus perspectivas en relación al tema del género (Segarra y Carabí 8). Por estas razones el feminismo no es estático, se reviste de diferentes representaciones, y continuará así mientras perdure la posición de subordinación de la mujer en relación a la del hombre, intentando diversas estrategias tendientes a realizar un cambio en la sociedad (Kaminsky 22-3).



Las teorías crítico-literarias feministas latinoamericanas están en parte estructuradas en diversas premisas surgidas de pensadoras francesas, inglesas y americanas, cubriendo una gama amplia de doctrinas que dan soporte a las diversas perspectivas, que se insertan desde “el esencialismo idealista connotado por el rubro general de ‘mujer’ hasta el privilegio antiesencialista de las diferencias categóricas— raza, etnia, clase, orientación sexual” (Rivero 21). Ahora bien, existe un problema lingüístico-cultural e ideológico al analizar las obras escritas por mujeres (literatura femenina) y la propia crítica feminista, dando origen a una confusión en el significado de estos términos. En castellano lo femenino significa tanto lo propio de la mujer como “el ser dotado de órganos para ser fecundados” y en otra acepción figurativa, “débil, endeble,”<sup>21</sup> siendo por una parte lo femenino lo propio de la mujer, una construcción cultural de la sociedad, y lo femenino refiriéndose a la esencia misma de la mujer, una característica biológica; dos cuestiones totalmente diferentes. Es precisamente la crítica feminista latinoamericana la que ha luchado por la revisión de este término en sus dos dimensiones bien diferenciadas y en la reinterpretación “de la noción de testimonio ‘femenino’ en el contexto de nuevas aproximaciones críticas” (Rivero 22).

Eliana Rivero sostiene que para la gran mayoría de los críticos latinoamericanos lo “femenino (como nos han visto y como nos vemos)” es un término que denota la *otredad* y que se ha confundido en un solo vocablo expresando tanto el preceptivo canon patriarcal, como denostando la alteridad de todo lo concerniente a la mujer. De esta manera las obras literarias escritas por mujeres, entre otros temas, se confinan a un lugar

---

<sup>21</sup> <http://diccionario.terra.com.pe/cgi-bin/b.pl>. Consultado el 16 de abril del 2007.

de inferioridad con respecto a lo dictado por el canon masculino, obras consideradas sin importancia o estéticamente deficientes, de acuerdo a los valores estéticos patriarcales (22). De esta manera las antologías de la literatura latinoamericana incluyen importantemente obras de escritores, apareciendo sólo unas cuantas de escritoras (Guerra-Cunningham, “Algunas reflexiones” 29).

Marilyn Jiménez sostiene que no hay “que confundir texto femenino con esencia femenina [. . .] hay una situación femenina, no porque haya necesariamente una esencia femenina, y mientras exista una situación femenina habrá textos femeninos” (citada en González y Ortega 14). La diferencia entre literatura femenina y feminista, conforme a Rivero, estriba en que la primera está constituida por discursos en donde existe “una sumisión real o aparente a las relaciones de poder que en el texto/la cultura se plasman y articulan” y en la segunda se encuentra “una subversión implícita o explícita de dichas relaciones” (27). Una de las subversiones primordiales en los textos feministas es la consideración del cuerpo de la mujer, a la que desde antaño se le prohibía el placer sexual a través de normas y discursos provenientes de la sociedad patriarcal en donde la mujer no sólo se le consideraba Otra, imperfecta, inferior y débil, sino que a la vez se le instigaba a devenir un ente de pureza para de allí realizarse en la maternidad dentro del matrimonio y del hogar.

A partir del siglo XX, y plenamente en el XXI, existe una transformación relevante en el discurso que trata del cuerpo femenino y su sexualidad en la ficción escrita por mujeres latinoamericanas. Dicho proceso corresponde “a cambios ideológicos con respecto a una concepción de lo que la mujer es” (Guerra-Cunningham, “Invasión a

los cuarteles” 57). En las obras escritas en el siglo XIX, la mujer es considerada como un ser inmaculado e inocente, cuya actividad usual debe ir dirigida únicamente a la procreación, siendo la maternidad la que hará posible su realización como mujer. En este período, considerado por muchos el siglo de la moralidad victoriana, la sexualidad es un tema considerado anatema. De esta manera las restricciones y el silencio impuesto “en el cuerpo de la mujer concebido como **locus** pasivo al placer [. . .] también regían con respecto a su lenguaje y a los elementos que le estaba permitido representar en el texto literario” (50). Así por ejemplo, en *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Mato de Turner, la mujer se representa como un ser asexuado y eminentemente maternal. En *Blanca Sol* (1889), de Mercedes Cabello de Carbonera, impera el silencio en lo que se refiere a lo que acontece durante la primera noche que la protagonista ejerce su nueva profesión de prostituta (50).

A principios del siglo XX se vislumbran los primeros movimientos subversivos en los que la protagonista se transforma de objeto del placer en un Sujeto actuante, si bien delimitada en los bordes del texto, tal y como se puede observar en la novela *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiada* (1924), de Teresa de la Parra. Dicha novela se considera por Guerra-Cunningham el comienzo trascendental de un discurso de la sexualidad dentro de la narrativa de las escritoras latinoamericanas (50).

En novelas publicadas entre 1930 y 1955 las autoras utilizan el silencio para violar las reglas impuestas y negar así los valores de la sociedad patriarcal y falocéntrica. Las autoras que escriben en esta época insertan “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” (52). Por ejemplo, en *La última niebla* (1934), de María Luisa Bombal, la protagonista experimenta un placer libidinal al estar en contacto con la naturaleza—al sentir el agua que acaricia su cuerpo y las raíces que la envuelven y en sus ensoñaciones posteriores de su amante imaginario. De esta manera la sexualidad femenina se representa diferentemente al concepto que se tenía anteriormente de solamente reproducir la especie (52).

Ya para los años setenta encontramos en la narrativa el desarrollo de una conciencia política, que se inicia hacia 1968, como consecuencia de los movimientos feministas, la cual intenta nombrar lo prohibido “al re-inscribir el signo mujer desde una perspectiva beligerante” (Guerra-Cunningham, “Invasión a los cuarteles” 53). Se observa que intencionalmente los antiguos arquetipos de la mujer, de virgen o pecadora, son invertidos, y que las protagonistas de una manera subversiva, utilizan el discurso llano y claro de la sexualidad femenina transgrediendo y contrastando con el discurso pudoroso prescrito por la sociedad patriarcal (53). De esta manera “este nuevo discurso resulta ser en la novela uno de los engranajes de la proliferación de discursos en un proceso heteroglósico” (54), que tienen como fin fijar en el texto literario una identidad femenina original y que en la segunda etapa de dicho movimiento amplía sus horizontes.

Para la década de los ochentas existe un nuevo discurso de la sexualidad femenina nombrando lo innombrable que pretende acabar con el sistema patriarcal y con la oposición binaria Hombre-Mujer para configurar a la mujer como ser humano (Guerra-Cunningham, “Invasión a los cuarteles” 58). Un ejemplo de este tipo de novelas lo representa *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) de Albalucía Ángel,

en donde explícitamente, entre bromas y risas, se relata el inicio del conocimiento sexual del cuerpo del personaje que entra a la pubertad a través del baño diario con la participación de la sirvienta (53-4). Otro ejemplo más es *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastreta, en la que Catalina, la narradora y protagonista de la novela, utiliza términos soeces para describir las funciones del cuerpo así como los órganos genitales del hombre y de la mujer.

Existe un polémico debate en relación a la existencia o no de una literatura femenina. Las posiciones van desde un extremo en el que críticos como Enrique Anderson-Imbert sostiene que “no hay escritoras y escritores: hay personas que escriben, y la calidad y su expresión es independiente del sexo” (172), hasta el punto de vista opuesto de críticas como Lucía Guerra-Cunningham quien argumenta que no hay que “sólo reconocer la existencia de un *corpus* distintivo [de novela femenina] sino también darle una autonomía que requiere un estudio serio y sistemático de dicho fenómeno artístico”<sup>22</sup> (“Algunas reflexiones” 30).

Será este último punto de vista el que se considerará en el presente estudio para analizar la hipótesis respecto a la nueva novela histórica escrita por mujeres: un posible subgénero que merece una clasificación y estudio aparte de aquellas nuevas novelas históricas escritas por hombres. Coincidimos con Guerra-Cunningham, al apoyar su tesis de la existencia de novelas femeninas considerando que la mujer ha tenido a lo largo de mucho tiempo una posición subordinada y a la vez confinada al espacio privado del

---

<sup>22</sup> Investigadores en lingüística (desde Robin Lakoff, *Language and Woman's Place*, New York: Harper & Row, 1975) han señalado que los hombres y las mujeres utilizan el lenguaje en formas distintas. Usan diferentes vocabularios y dichos vocabularios son utilizados en diferentes tipos de oraciones (Citado en Humm 5).

hogar, y que le han privado, en la mayoría de los casos, de su desarrollo y realización integral como ser humano. Esta posición perniciosa le ha dotado a la mujer de una visión de mundo muy diferente a la del hombre, para lo que “habría que tomarse en cuenta la situación de la mujer en una sociedad y época específicas para luego investigar sus elementos distintivos en cada estrato social” (“Algunas reflexiones” 32). Lo anterior ha sido resumido magistralmente por la crítica Marcia Lundy al aseverar que “las mujeres que han sido segregadas y sin poder, no han tenido acceso completo al lenguaje y no han tenido acceso a la sociedad más amplia más allá de la arena doméstica, han continuado haciendo realidad el mito de la mujer silenciosa en una forma u otra” (citada en Guerra-Cunningham, “Algunas Reflexiones” 32)

Para Guerra-Cunningham, la definición que se pueda dar de novela femenina deberá considerar primordialmente “el conflicto entre la mujer y su sociedad y la perspectiva desde la cual se presenta dicho conflicto” (“Algunas reflexiones” 33). De esta manera la novela femenina trasmite el *Weltanschauung* de la mujer desde una visión interior, hecho que no solo configura el contenido y la forma de la obra sino que también resulta en una característica delimitadora y primordial de la misma. Esta visión variará naturalmente conforme al contexto social e histórico (tiempo y circunstancia) en el que se escriba la misma (33). Igualmente la crítica brasileña Elódia Xavier comenta que estudios hechos sobre varias escritoras han mostrado la presencia de una “ótica femenina” que “a sociología, a psicología e a antropologia atribuem a fatores sócio-culturais” (7). De esta manera la representación del mundo está hecha a través de “uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina” (11).

Se observan diversas posturas divergentes respecto al llamado discurso femenino. En Francia hay una preponderancia a considerar el discurso femenino como algo inmanente a la anatomía de la mujer (*l'écriture féminine*); existe una íntima relación entre el texto y el cuerpo (*l'écriture du dedans*). La crítica Hélène Cixous sostiene que “la *écriture féminine* se encuentra en las metáforas de la sexualidad de la mujer y en las diferencias genitales y libidinales” (citada en Humm 16). En los Estados Unidos se toma en consideración la situación social e histórica en la postura ideológica contraria al falologocentrismo, procurando dar un lugar de prestigio y reconocimiento público en la historiografía literaria a la ficción de mujeres, basada en la teoría literaria feminista. Se privilegian así los factores socio-culturales en contraposición al concepto de naturaleza femenina, haciendo eco a la frase de Simone de Beauvoir: “on ne naît pas femme: on le devient” (no se nace mujer, se llega a serlo) (285), de tal manera que lo femenino y el género en sí, son construcciones culturales. Judith Butler igualmente sostiene que “las diferencias genéricas se constituyen en la acción/actuación (“performance”), es decir, en el hacer del sujeto, el cual no existiría como tal antes del hecho mismo” (citada en Lagos, María Inés 24). Para las teorías feministas las relaciones de género son consideradas inconsistentes y dinámicas, no sólo a través de la historia, sino dentro de una misma época en particular, ya que factores como la clase social, la etnia a que se pertenece, la religión que se profesa y la orientación sexual que se practica inciden en diversidades importantes (Lagos, María Inés 24-5).

En Latinoamérica la producción literaria femenina se trata en términos políticos dentro de la lucha feminista y en contra de la preponderancia de la sociedad patriarcal. Su

programa incluiría un proyecto sedicioso más extenso, con el objeto de invalidar la uniformidad del discurso masculino y así continuar en la lucha de alterar las relaciones sociales (Xavier 14). Para Jane Flax, uno de los objetivos principales de la teoría feminista es examinar cómo se forman las relaciones de género:

how gender relations are constituted and experienced and how we think or, equally important, do not think about them. The study of gender relations includes, but it is not limited to, what are often considered the distinctively feminist issues: the situation of women and the analysis of male domination (40).

Aproximadamente hasta antes de la revolución sexual de la décadas de 1960 y 1970 el concepto de lo que era ser mujer estaba caracterizado por la superficialidad, la delicadeza, la pasividad, la docilidad, la debilidad, el sentimentalismo y la intuición, dando como resultado la subordinación de la mujer al hombre, siendo éste considerado como activo, racional, fuerte y dominante, a la vez que la sociedad esperaba una cierta manera de comportamiento de parte de la mujer, (Guerra-Cunningham, “Algunas reflexiones” 34). Al ir cambiando dichos conceptos, se ven reflejados también en las novelas y en como se re-presenta a la mujer sobre todo en la nueva novela histórica de autoría femenina.

Hasta antes de la revolución sexual del siglo XX, la *Weltanschauung* dominante en la mayoría de las novelas publicadas, la mujer era representada como un ser intuitivo y cariñoso cuya aspiración era el matrimonio y la procreación de hijos dentro de una sociedad patriarcal objetiva, racional, pragmática-utilitaria y con un canon moral



implacablemente aplicado a la mujer, que pretendía contener sus deseos sexuales. El resultado era la frustración que dichas normas imponían a la mujer, ya que no era lo que deseaba. Tal insatisfacción conduce a la mujer “a un estado de alienación en el cual las protagonistas viven en una situación distinta a lo que íntimamente quisieran ser” (Guerra-Cunningham, “Algunas reflexiones” 36). El anhelo íntimo es una característica de muchas de las obras aparecidas en esta época, rasgo inmanente de la ficción escrita por mujeres en general. “La subjetividad de la realidad interior predomina en el mundo de la novela y lo objetivo o social existe de manera periférica y sólo en función de dicha subjetividad” (37). La autorrealización de la mujer está basada exclusivamente en el amor y el matrimonio, siendo el hombre su único fin. “En una posición de independencia y superioridad, el hombre se ha convertido en el Sujeto y en lo Absoluto mientras que la mujer constituye lo incidental, lo inesencial, el Otro” (37).

En estas páginas se utilizará la crítica literaria feminista para analizar las novelas antes descritas y comprobar o no la hipótesis del presente estudio en cuanto a que existen características diferenciadoras comunes suficientes dentro de estas novelas que pudieran justificar clasificarlas o agruparlas en una subcategoría propia dentro de la nueva novela histórica. Se eligieron cuatro autoras de reconocido prestigio en el campo literario y en la madurez de su profesión como escritoras, provenientes de diversos puntos geográficos en Latinoamérica con el objeto de dar más solidez y amplitud a la hipótesis.

La comparación con dos novelas neohistóricas de reconocidos autores masculinos latinoamericanos permitirá apoyar o descartar la hipótesis aquí planteada, dependiendo de si existen características diferenciadoras, y considerando que todas ellas contienen varios

de los rasgos enumerados por Menton para poder clasificarlas como nuevas novelas históricas. Igualmente se aplicará la crítica feminista o de género a *Maluco* y *La campaña* para llevar a cabo la comparación con las novelas escritas por Allende, Belli, Bullosa y Miranda, según la misma metodología y poder determinar si existen diferencias substanciales que corroboren nuestra hipótesis. Esto además permitirá observar rasgos en las novelas masculinas que se adhieran a ideologías patriarcales. Así se realizará una lectura feminista y desconstruccionista apoyada en el análisis dialógico bajtiniano. La investigación será también comparatista al considerar igualmente el cotejo de los cuatro textos escritos por mujeres con los dos textos escritos por hombres, contrastando de ese modo las posibles diferencias que la hipótesis aquí planteada sugiere.

## CAPÍTULO I

### *INÉS DEL ALMA MÍA*

Con la finalidad de facilitar el análisis literario de las cuatro novelas objeto del presente estudio, se presentará en cada uno los capítulos correspondientes a cada de ellas una sucinta semblanza de la autora con algunos comentarios breves sobre sus principales obras literarias, una sinopsis de la narración y su análisis literario. Sólo en el capítulo III, dedicado a *La otra mano de Lepanto*, se agregará un apartado adicional en el que se encontrará el contexto histórico que sirven de telón de fondo a la narración, para la mejor comprensión de la trama.

#### 1. Semblanza de la autora

Isabel Allende poco imaginaba que al escribir una carta a su abuelo materno de noventa y nueve años que agonizaba, y a quien mucho quería, la misiva se convertiría en el manuscrito de su primera novela, *La casa de los espíritus*, la que obtuvo un éxito de mercado no visto desde *Cien de años de soledad*. Allende comenzó a escribirla un día 8 de enero, y desde entonces todas sus obras las comienza a redactar en esa fecha por considerarla de buen augurio. La escritora, como su abuela materna, pareciera poseer el don de la clarividencia, ya que sus novelas han sido un éxito comercial, cuyas ventas han alcanzado más

de treinta y cinco millones de ejemplares que se han traducido a más de veintisiete idiomas.<sup>23</sup>

Allende nació en Lima, Perú, el 2 de agosto de 1942, donde su padre fungía como secretario de la embajada de Chile. Tras la separación de sus padres, su madre regresó a Chile y se unió a otro diplomático, Ramón Huidobro, “el tío Ramón,” quien es destinado a Bolivia y después al Líbano, países donde la escritora asiste a la escuela secundaria. A raíz del conflicto del canal de Suez, en 1958, la futura escritora regresa a Chile donde conoce a Miguel Frías, con quien se casa en 1962, procreando dos hijos, Paula, quien falleció en 1992 a causa de la enfermedad hereditaria denominada porfiria, y Nicolás.

La escritora comienza a trabajar en Chile para la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. A partir de 1967, a la vez que trabaja como redactora y columnista en la prensa escrita y en la televisión, se inicia en la escritura de obras de teatro y cuentos infantiles. En 1973, tras el golpe militar y la muerte de su tío, el presidente Salvador Allende, se autoexilia con su familia en Venezuela, donde permanece durante trece años, escribiendo para el periódico El Nacional de Caracas y fungiendo como administradora de una escuela secundaria. En 1987 se divorcia, y al año siguiente se casa con el abogado americano Willie Gordon en la ciudad de San Francisco, con quien reside desde entonces en San Rafael, California.

---

<sup>23</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Isabel\\_Allende](http://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_Allende). Consultado el 2 de diciembre del 2007.

Con la presentación de *La casa de los espíritus* (1982), comenzó para Allende su exitosa carrera de novelista, la cual continúa hasta la fecha, con la publicación en su haber de dieciséis obras más en las que combina el realismo mágico con lo histórico y con anécdotas de su familia. En orden cronológico de su aparición éstas son: *La gorda de porcelana* (1984), *De amor y de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987), *Cuentos de Eva luna* (1989), *El plan infinito* (1991), *Paula* (1992), *Afrodita* (1997), *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000), *La ciudad de las bestias* (2002), *Mi país inventado* (2003), *El reino del dragón de oro* (2003), *El bosque de los pigmeos* (2004), *El Zorro: comienza la leyenda* (2005), *Inés del alma mía* (2006) y *La suma de los días* (2007).

Dos de sus novelas, *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra*, sirvieron de base para el guión de sendas películas homónimas. Después del deceso de su hija Paula, acontecido en 1992, Allende publicó el libro de memorias intitulado *Paula*, redactado en forma de carta dirigida a su hija cuando se encontraba en estado de coma en un hospital de Madrid. Fue tan fuerte el golpe de la pérdida de su hija que la novelista cayó en una profunda depresión que le impidió escribir durante tres años, tras los cuales decidió redactar *Afrodita*, una memoria humorística sobre el sexo y la comida que le sirvió de terapia con la que reinició sus actividades de escritora.

## 2. *Inés del alma mía*: Sinopsis de la trama

En el año de 1580, la narradora Inés de Suárez escribe sus memorias, al percibir que su fin se acerca, donde relata su destacada participación en la conquista de lo que

sería posteriormente llamado el Reino de Chile. No está segura de su fecha de nacimiento; sólo recuerda que su madre le dijo que había nacido después de la hambruna y la peste que devastó a España a la muerte de Felipe el Hermoso. El consorte de la reina Juana de Castilla murió en 1506, por lo que Inés presume que tiene cuando menos setenta años al momento de redactar su biografía.

Inés nace en Plasencia, en el norte de Extremadura, y se cría en la casa de su abuelo, quien decide que sería ella misma quien lo cuidaría en sus últimos años. Sabía coser, bordar y cocinar como ninguna y desde los ocho años contribuye al sostén de la familia, además de ahorrar para su dote. En una Semana Santa, la joven extremeña conoce a Juan de Málaga, hombre bebedor y jugador cuya sola presencia excitaba a las mujeres, de quienes vivía desde los catorce años; su sueño era embarcarse para las Indias y hacer fortuna. Después de más de tres años de conocerse íntimamente y amarse en incontables ocasiones, se casan y se van a vivir a Málaga. Su luna de miel dura poco, ya que la conducta de su marido, quien frecuentaba meretrices y se dedicaba a despilfarrar el dinero que duramente ganaba Inés, distancia a la pareja, hasta que un buen día Juan parte a las Indias en busca del Dorado sin despedirse de su esposa.

Inés regresa al pueblo de Plasencia para vivir con su madre, su hermana y su cuñado, ya que su abuelo había fallecido. La joven abandonada se mantiene cosiendo y cocinando y en sus ratos libres ayuda a las monjas a curar a los enfermos, experiencia que más tarde le sería muy útil, al igual que su talento culinario y su don para encontrar agua subterránea, el cual lo había heredado de su madre.

En los varios años de ausencia de su marido, Inés recibe solamente tres breves mensajes de él, que llegan de Venezuela. Agobiada por las restricciones de la sociedad y el ambiente donde vive decide ir a buscarlo, no por amor o lealtad, sino para escapar del ambiente agobiante y restrictivo de su pueblo natal. Después de varios años de gestión, Inés obtiene licencia real para embarcarse hacía las Indias. Como el permiso era otorgado a mujeres casadas sólo si eran acompañadas por un familiar o persona de respeto, Inés escoge a su sobrina Constanza, de tan sólo quince años, para que la acompañe en su viaje al continente americano, en 1537.

Al llegar a Nueva Granada se entera que su esposo ya no estaba en el puerto donde atracó el barco, por lo que se embarca para Cartagena, donde investiga que Juan había estado allí hacía poco más de un año. Inés permanece poco tiempo en ese puerto, ya que debido a un intento de violación, mata al agresor en defensa propia y huye a Panamá, sitio donde se gana la vida con las habilidades que tenía para coser, cocinar, componer huesos y curar heridas. Un buen día Inés se entera de que Juan se había embarcado rumbo al Perú hacía ya un buen tiempo, cuando supo de las riquezas descubiertas por Francisco Pizarro y Diego de Almagro, por lo que de inmediato se embarca siguiendo su pista.

Al llegar a la Ciudad de los Reyes (actual ciudad de Lima), un soldado le da la noticia del deceso de Juan acaecido durante la batalla de Las Salinas. Inés duda de lo que escucha, ya que sabía que Juan no era soldado, por lo que decide investigar por su propia cuenta lo sucedido a su marido, para lo cual viaja a la ciudad de Cuzco donde habla con algunos los soldados para conocer la verdad. Se entera de que Juan había llegado al Perú y se había alistado en el ejército de Francisco Pizarro, tiempo durante el cual había

juntado algo de oro que había perdido en el juego, endeudándose además con una gran cantidad de dinero con Hernando Pizarro, hermano del Gobernador, convirtiéndose en su lacayo. En la batalla de Las Salinas, acaecida entre los mismos españoles, Hernando Pizarro le había ordenado a Juan que intercambiaran uniformes. El vistoso atuendo lo hizo conspicuo ante los ojos de los hombres de Diego de Almagro, opositores a los de Hernando Pizarro, quienes le dieron muerte confundiéndolo con este último, cuyo “nombre quedó manchado para siempre con la mala fama de cobarde” (*Inés del alma mía*<sup>24</sup> 102-3).

Después que llega a oídos del gobernador Francisco Pizarro que Inés investigaba las circunstancias de la muerte de su esposo, la llama y astutamente le ofrece una casa en Cuzco, con tres indias para su servicio. Inés comprendió que si quería permanecer con vida y en el Perú debía poner fin a sus investigaciones y aceptar la oferta del gobernador. La mayor de las tres indias, de nombre Catalina, era una nativa quechua con poderes de chaman, conocimientos herbolarios y de los métodos curativos de los incas, quien con el tiempo se volvería la confidente de Inés.

La joven viuda se une a una caravana que iba a la ciudad de Cuzco al mando de un tal alférez Núñez, un hombre bien parecido, jactancioso y acostumbrado a satisfacer sus deseos, quien desde el primer día del viaje acosa a Inés. Ya establecida en Cuzco, con la ayuda de las tres indias, Inés cocina empanadas, zurce, lava y plancha ropa para

---

<sup>24</sup> En adelante cuando se haga referencia a la novela *Inés del alma mía*, se indicará únicamente por las siglas *IDAM*. Se utilizó la primera edición publicada en México por la Random House Mondadori, en el 2006.



ganarse la vida además de auxiliar junto con Catalina a un médico alemán para curar soldados tullidos o malheridos de la reciente guerra de Las Salinas.

El alférez Núñez no desiste en su afán de seducir a Inés, a pesar de los diferentes rechazos de ella. Un buen día, ésta le entrega las camisas y calzas limpias y planchadas y le dice que busque otra lavandera porque no lo quiere ver más. Enfurecido y profiriendo insultos en contra de Inés se va con la idea de darle una lección, al planear secuestrarla y llevarla para su casa. Ya en la taberna, el alférez ebrio pide la ayuda de dos parroquianos para llevar a cabo su cometido. Como nadie lo secunda, sale solo a cumplir con su malévolo plan. En la taberna y al tanto de lo ocurrido, se encontraba Pedro de Valdivia, quien conocía de vista a Inés por ser una de las pocas españolas que vivía en Cuzco. El capitán decide seguir a Núñez, quien en el camino contrata a dos indios para que le ayuden en el secuestro. Valdivia sorprende a los indios *in fraganti* y los hace huir, evitando el siniestro. El ruido despierta a Inés, que encuentra a Pedro, y éste le explica lo acontecido. Agradecida la joven viuda lo invita a pasar a su casa; esa noche sus destinos quedaron sellados: atraídos el uno por el otro, Inés toma la iniciativa y se deleitan en su primera noche de amor.

La nueva relación los trastorna a ambos; al principio fue una pasión desenfrenada que más tarde dio paso al amor. Aunque en el Perú se sabía que Valdivia tenía esposa en Extremadura, nadie le faltaba al respeto a Inés por la alta estima en que se tenía al capitán y también porque la mitad de los españoles estaban en situación similar; sus esposas abandonadas en España y ellos amancebados en el Nuevo Mundo.

Los dos nuevos amantes poseían muchas características en común, ambos eran “fuertes, mandones y ambiciosos, él pretendía fundar un reino y [ella] pretendía acompañarlo” (*IDAM* 124). Lo que él sentía lo sentía Inés, y compartían la ilusión de fundar un reino al sur del Perú. Valdivia, quien poseía una desmedida ambición por alcanzar la fama, que le costó su vida y la de muchos otros, quería triunfar donde Diego de Almagro había fracasado en la conquista de Chile.

Con objeto de conseguir la autorización de Francisco Pizarro para ir a Chile, los dos nuevos enamorados se trasladan a la Ciudad de los Reyes. Al marqués gobernador no le cabe en la cabeza el porqué mientras los demás se desviven para obtener favores que los harían muy ricos, Valdivia está dispuesto a devolver todas sus riquezas, su mina de plata y su hacienda para ir tras los pasos de Diego de Almagro, quien murió en la empresa. La contestación de Valdivia era siempre la misma: quería obtener fama y ser recordado en la historia, lo cual era la verdad. Finalmente, Pizarro da su autorización por así convenir a sus intereses, una vez que queda claro que no le costaría ni un solo maravedí, y que las tierras conquistadas dependerían del gobernador del Perú, además de que al estar lejos Valdivia, no le haría sombra con su prestigio ni conspiraría en su contra. En la preparación de la expedición se fueron todos los ahorros no sólo de Pedro, sino los de Inés también.

En vísperas de partir, reciben la noticia que Sancho de la Hoz, un cortesano, antiguo secretario de Pizarro, falso y vil de corazón, había obtenido la autorización del rey de España para conquistar los territorios al sur del Perú, desde el desierto de Atacama hasta el estrecho de Magallanes. Ante esta situación, Pizarro decide que ambos

empresan la conquista de Chile en calidad de socios, yendo Valdivia por tierra y de la Hoz por mar para encontrarse en Atacama.

Valdivia sale con su escasa comitiva de once soldados e Inés, el mes de enero de 1540, acompañados por una fila interminable de animales y cargadores indios. Almagro había salido con quinientos soldados, además de los miles de nativos cargados de pertrechos; comparativamente el grupo de Valdivia era un contingente más bien patético. El viaje lo emprenden siguiendo la ruta del desierto que Diego de Almagro utilizó para regresar. Ya las tribus en Chile los esperaban para darles la batalla; por el sistema de postas de relevo (chasquis) se habían enterado desde que habían salido de Cuzco y cuando llegaron a su territorio, varios meses más tarde.

Al alcanzar Tarapacá, la expedición acampa para reponer fuerzas y esperar refuerzos antes de emprender la travesía por el desierto, sufriendo mientras tanto los ataques por la retaguardia de los indios hostiles. En el trayecto de Cuzco a Tarapacá se le habían unido un poco más de cien soldados españoles, quienes habían estado en la terrible selva de los Chunchos, al oriente del Perú; entre ellos se encontraba el jefe de ese destacamento, el capitán Rodrigo de Quiroga, quien nueve años más tarde se convertiría en el segundo esposo de Inés.

Cinco meses después de la salida de Cuzco completan la travesía del desierto de Atacama. Valdivia decide acampar y esperar porque tenía noticias de que su gran amigo, Francisco de Aguirre, podría alcanzarlo allí. Una noche cuando Valdivia se encontraba fuera del campamento explorando la región en busca de su amigo, súbita y subrepticamente Sancho de la Hoz se presenta en la tienda de Inés, acompañado de

cuatro individuos, quienes le dan un gran susto. El antiguo secretario de Pizarro arguye que le había tomado mucho tiempo llegar hasta allí y deseaba saludar a Valdivia. Con el bullicio llegaron los guardias para arrestar a los intrusos, pero Inés con mucha perspicacia los convence de que se trataba de un malentendido.

La compañera de Valdivia trata a los cinco intrusos con muchas consideraciones para que entren en confianza, sirviéndoles personalmente una gran cena y vino mezclado con “suficiente adormidera para tumbar a un buey” (*IDAM* 158); mientras tanto envía un mensajero para buscar a Valdivia e informarle lo ocurrido. Inés sabía que la situación era muy peligrosa, ya que de la Hoz contaba con varios seguidores entre la gente descontenta del conquistador. Además, algunos de los soldados pensaban que Valdivia había usurpado a de la Hoz el derecho de conquistar Chile, quien contaba con cédulas reales, de mayor jerarquía que la autorización que le había dado Pizarro para tal propósito, y quería evitar que los soldados se dividieran en dos bandos.

Al registrar a los intrusos una vez que caen rendidos, les encuentran a cada uno de ellos un puñal con empuñadura de plata labrada, todos idénticos, por lo que deducen que se trataba de una conspiración para asesinar a Valdivia. Tres días después regresa este último con su amigo Francisco de Aguirre, pero no enjuicia de inmediato a los conspiradores, sino que quiso investigar como estaban los ánimos entre su contingente, juntar las pruebas de la conspiración y descubrir a los cómplices dentro de sus propios soldados. Además, había que actuar con mucho cautela ya que de la Hoz estaba protegido por las cédulas reales, aparte de contar con un buen número de parientes con conexiones en la corte española, quienes podían acusar a Valdivia de sedición.

Después de varios días de camino, continuando la marcha hacia el sur, llegan al valle de Copiapó donde comenzaba el territorio que le correspondía gobernar a Valdivia, al que llama Nueva Extremadura, por ser él, Pizarro, Inés, y la mayor parte de los hidalgos de la expedición de esa región. Después de instalar el campamento en un sitio seguro para resguardarse de los ataques de los indios enemigos que estaban bajo las órdenes del cacique Michimalonko, juzgan a Sancho de la Hoz y a los otros prisioneros. Se discute prolongadamente el riesgo de ejecutar a de la Hoz y se decide que tres de los conspiradores fueran condenados al destierro, obligándolos a regresar al Perú. A Sancho de la Hoz se le hace firmar una escritura para disolver la sociedad con Valdivia, quedando en calidad de preso y con la sentencia pendiente. Ruiz, el soldado cómplice de de la Hoz y desleal a Valdivia, es ahorcado y su cuerpo descuartizado para que sirviera de ejemplo a los demás.

Con objeto de alejarse del Perú y estar fuera de la influencia de Pizarro y de la Inquisición, Valdivia ordena a su contingente seguir lo más al sur posible, llegando hasta el valle del Mapocho, territorio considerado, el Jardín del Edén por unos de sus capitanes que ya había estado antes allí con Diego de Almagro. Después de trece meses de haber partido de Cuzco, Valdivia planta el estandarte de Castilla donde se dispone a fundar la ciudad de Santiago de la Nueva Extremadura, en febrero de 1541.

En los siguientes meses el asentamiento fue tomando forma; había muchas casas, hileras de árboles, y las primeras cosechas de verduras. Sin embargo, los indios del valle ven todo aquello con mucha irritación, pues se dan cuenta que los extranjeros no están allí de paso y que vendrían más *huincas* (españoles) a quitarles sus tierras y a convertirlos

en sus esclavos. Inés recapacitaba: “Mientras nosotros nos preparábamos para quedarnos, ellos se preparaban para echarnos” (*IDAM* 198).

Después de correr la noticia en Santiago de que Pizarro había muerto, Valdivia acepta renuente ser designado Gobernador por decisión popular. Su primer tarea como tal es hacer frente a Michimalonko, quien se preparaba a atacar, estimulando a sus guerreros ofreciéndoles los caballos y las mujeres de Santiago. El nuevo gobernador decide tomar la ofensiva con un ataque sorpresivo en contra de las huestes mapuche en su propio terreno. El resultado es una victoria rápida para los españoles, con la captura de varios caciques, entre ellos el propio Michimalonko, quien incitado por Valdivia, ofrece un rescate por su libertad, y para no sentirse inferior a Atahualpa entrega la única mina de oro de la región llamada Marga-Marga, así como mil quinientos nativos mapuche para trabajar en ella, lo cual es aceptado por el capitán español.

En la narración aparece un personaje que tendrá mucha relevancia en la historia de Chile; es un indio mapuche de once o doce años que en los recorridos evangelizadores del capellán González de Marmolejo, futuro obispo de Santiago, no se le despega, lo sigue a todas partes donde él va. Como no sabe qué hacer con el joven, a quien bautizan con el nombre de Felipe, se lo encarga a Inés. El joven mapuche pide cuidar de los caballos y acepta enseñar *mapudungu* a Inés, la lengua de los indios mapuche, a cambio de que ella le enseñe el castellano. Con el tiempo, Felipe se gana la confianza de Valdivia, siguiéndolo a todas partes como si fuera su sombra. Su presencia llega a ser tan familiar para todos los habitantes de Santiago que se convierte en la mascota de los soldados.

Michimalonko, después de obtener su libertad, planea un ataque a Santiago y lo ejecuta en la noche del 11 de septiembre de 1541, junto con los otros caciques, cuando Pedro de Valdivia se encontraba ausente. Cerca de ocho mil indios mapuche incendian la recién construida ciudad, matan prácticamente a todos los animales domésticos, y queman las cosechas. De no haber sido por el arrojado de Inés, que decapita a los caciques que tenían prisioneros para después arrojar sus cabezas entre los indios que atacaban, y quienes al verlas se dispersan despavoridos, tal vez hubieran perecido la gran mayoría de los habitantes de Santiago.

Alejado el peligro momentáneamente, se inicia la reconstrucción de Santiago comenzando dos años de gravísimas miserias para los sobrevivientes. Con objeto de atraer más colonos a Chile, Valdivia envía al Perú a su capitán Alonso de Monroy, ataviado de oro macizo, para hacerles creer en la abundancia de ese metal en la región; ardid que funcionó, ya que con el tiempo fueron llegando un buen número de ellos.

Con objeto de hacer menos tardado el tránsito al Perú, Valdivia manda fundar una ciudad al norte, La Serena y un puerto cerca de Santiago, Valparaíso. Ya para entonces, el gobernador no sólo quería seguir conquistando más territorio chileno que los mapuche defendían con sus vidas, sino que ansiaba participar en los acontecimientos del Perú y ponerse en contacto con el centro del poder en Sudamérica. Llevaba más de ocho años alejado de él, además de que quería hacer alarde de sus hazañas en la conquista de Chile, por lo que parte para el Perú para ponerse al servicio de la corona en contra del levantamiento de Gonzalo de Pizarro. Valdivia derrota al insurrecto, y como premio, es confirmado como gobernador de Chile por el enviado de Carlos V, el fraile Pedro La

Gasca (1485-1567), ratificando el representante del rey el nombramiento dado por los colonizadores de Chile.

De regreso a Santiago, después de un año y medio de ausencia, cuando Valdivia lleva ya un buen trayecto recorrido es requerido por La Gasca en la Ciudad de los Reyes para responder a más de cincuenta cargos en su contra, hechos por algunos envidiosos en el Perú y otros detractores que habían viajado desde Chile con objeto de acabar con él. Entre los cargos se encuentran nombrarse gobernador sin autorización de Francisco Pizarro, de ordenar la muerte de varios españoles, de apoderarse de las mejores tierras y de miles de indios, y de dar riquezas de más a una tal Inés de Suárez, con quien convivía en concubinato escandaloso. Valdivia prueba su inocencia a cada uno de los cargos, restableciéndole su nombramiento de gobernador, sus títulos y honores, pero respecto a Inés, el enviado de la corona le ordena que se separe de ella, la despoje de sus bienes y la envíe al Perú o a España, donde podría expiar sus pecados en un convento.

Valdivia le presenta una propuesta a La Gasca para que Inés pueda permanecer en Chile y mantener sus propiedades, que es el casarse, lo cual es sancionado por el fraile. Ya que Valdivia no se atreve a enfrentar directamente a Inés, le envía una carta con el clérigo González de Marmolejo comunicándole lo acontecido y la posible solución para permanecer en Chile.

Después de unos días que necesitó Inés para recuperarse de la ira, decide tomar la iniciativa y proponerle matrimonio al capitán Rodrigo de Quiroga, posterior gobernador de Chile, el cual acababa de enviudar y tenía una hija, de nombre Isabel, de tan sólo tres años. Ambos habían establecido una relación de amor platónico durante la ausencia de



Valdivia, por lo que para Quiroga no le fue difícil aceptar gustoso la proposición. Inés permanece casada con Rodrigo durante treinta años, durante los cuales es muy feliz, desarrollando y cultivando un amor maduro, mucho más sólido que la pasión desenfadada que había sentido por su primer esposo Juan de Málaga y por su amante Pedro de Valdivia, hasta que enviuda por segunda ocasión.

A su regreso del Perú, Valdivia organiza un contingente para conquistar el territorio mapuche al sur de Santiago. Un mes después que salen e instalan el campamento se produce el primer enfrentamiento, en enero de 1550, en la ribera del río Bío-Bío, frontera que demarcaba el territorio sagrado de los indios mapuche. Al mando de las huestes indígenas se encuentra el más valiente y sagaz guerrero de todos, Lautaro. La lucha dura hasta el anochecer, cuando los nativos se retiran ordenadamente. La tregua es aprovechada por los españoles para construir un fuerte. Pero tan luego terminaron la construcción vuelve al asedio Lautaro con un ejército tan numeroso que los espantados vigías calcularon en cien mil guerreros.

Valdivia decide enviar un contingente de cincuenta soldados a atacarlos para evitar que los sitien y los maten de hambre. A pesar de la superioridad numérica de los indígenas ocurre algo inaudito: cuando éstos tenían el terreno ganado retroceden en tropel. Los indios que tomaron presos dijeron haber visto “una llamarada que trazó un amplio arco en el firmamento y explotó en estruendo, dejando en el aire una cola de estrellas” (*IDAM* 325). Algunos soldados españoles pensaron que se trataba del apóstol Santiago, que sobre su caballo blanco enfrentó a los indios y les ordenó rendirse. La

realidad es que pudo haber sido un meteorito que cayó justo en el momento y en el lugar indicado que ayudó a los españoles.

A los trescientos indígenas hechos prisioneros, Valdivia ordenó se les diera castigo, consistente en cercenarles las narices y la mano derecha, haciendo que la sumergieran en sebo hirviente para evitar se desangraran y pudieran regresar a su tribu y les sirviera de escarmiento a los demás. Pensando que había impuesto la paz, Valdivia se dedicó a construir fuertes y fundar ciudades en la parte sur de Chile, donde surgieron Concepción, La Imperial, Villarrica y la ciudad de Valdivia, “llamada así por la insistencia de los capitanes, no por vanidad del gobernador” (*IDAM 327*).

Tras un buen tiempo de relativa paz, los indios mapuche de Lautaro comenzaron el ataque a los diferentes fuertes. El primero fue al de Tucapel, donde su victoria fue relativamente fácil. El segundo, fue dirigido al fuerte de Purén, donde después de matar algunos soldados, los mapuche se retiraron inexplicablemente. El capitán Gómez aprovechó para enviar unos emisarios a Valdivia para prevenirlo del nuevo alzamiento de las tribus, considerando que si no los derrotaban de inmediato se podía perder todo el territorio ganado al sur del Bío-Bío. La respuesta del gobernador fue que se reuniría con él en las ruinas del fuerte Tucapel el día de la Navidad. El desplazamiento de los emisarios para entregar sus misivas se llevó a cabo sin contratiempo alguno. Esto no había sido producto de la casualidad, sino que se debía a una estratagema de Lautaro, quien sabía por sus espías del contenido de los mensajes. De esta manera ordenó sitiar a Gómez en el fuerte de Purén para evitar que se reuniera con Valdivia, mientras terminaba de urdir la trampa para este último.

Sin los refuerzos de Gómez, los hombres de Valdivia fueron cayendo uno a uno ante el número interminable de enemigos que atacaban las ruinas del fuerte Tucapel. Valdivia pudo huir por una brecha abierta, un camino que llevaba a una ciénega donde los caballos se inmovilizaban, tal y como lo tenía previsto Lautaro. Antes que se hundiera el gobernador, los indios mapuche lo rescataron. Viendo que le llegaba su fin, Valdivia intentó negociar su libertad, prometió que abandonaría las ciudades fundadas en el sur y además les entregaría ovejas y otros bienes, pero los nativos no habían olvidado el sufrimiento inflingido por Valdivia a su pueblo, los miles de muertos, los calcinados, las mujeres violadas y todas las demás crueldades cometidas. Lo llevaron desnudo arrastrado de los cabellos hasta donde lo esperaba Lautaro.

Al ver Valdivia al jefe mapuche Lautaro, reconoció a su antiguo caballerango, Felipe. Ese muchacho silencioso que permaneció todo el tiempo junto a él y que había aprendido todo lo que tenía que aprender sobre los españoles, sus armas y sus tácticas de guerra, para una noche escapar de Santiago y unirse a los suyos. Le preguntó el gobernador si no lo reconocía, y como respuesta recibió un escupitajo en el rostro. Felipe, o Lautaro, había esperado veintidós años para hacer eso. A una orden del antiguo caballerango, las hordas enardecidas de indios mapuche comenzaron a cortar partes del cuerpo del gobernador con afiladas conchas de almeja, las que después de asarlas se las comían delante de él. El martirio del conquistador duró tres días, y cuando ya estaba a punto de fenecer le vertieron oro derretido en la boca para que se recordara todo el sufrimiento que había inflingido a los mapuche en las minas. Después de su dolorosa y trágica muerte, su cuerpo nunca fue encontrado.

### 3. Análisis de la obra

La narración está dividida en seis extensos capítulos que en total suman trescientas sesenta y siete páginas, antecidos por una “Advertencia necesaria,” en la que la autora subraya el hecho de que a pesar de la gran influencia política e importante poder económico que tuvo la protagonista, Inés de Suárez (1507-1580), sus hazañas ocurridas durante la conquista de Chile “fueron casi olvidadas por los historiadores durante más de cuatrocientos años” (*IDAM* 6). Los hechos son narrados de la misma forma y en el mismo orden cronológico en que fueron documentados, limitándose la escritora “a hilarlos con un ejercicio mínimo de imaginación” (6). Advierte igualmente la novelista que se tomó la libertad “de modernizar el castellano del siglo XVI para evitar el pánico entre [sus] posibles lectores” (6).

Posterior al final de la narración hay una nota de agradecimiento para todos aquellos que colaboraron en la investigación historiográfica de la época de la conquista de Chile, en especial de Inés de Suárez, así como lo concerniente a los indios mapuche. En especial, alude Allende a los pocos historiadores que mencionan la relevancia de Inés de Suárez, lo que la incentivó a escribir *Inés del alma mía*.

A los agradecimientos le sigue la sección de “Apuntes bibliográficos”, donde explica la novelista que le llevó cuatro años “de ávidas lecturas,” para comenzar a escribir esa obra (365). Igualmente hace breves comentarios sobre las principales obras históricas y literarias que le sirvieron para construir la trama de la novela, lo que la convierte en una metaficción historiográfica, uno de los rasgos de la NNH.

*Inés del alma mía* está estructurada a modo de *bildungsroman* que la protagonista, presintiendo su muerte, escribe en 1580, entretejiendo su biografía con la crónica de la conquista de Chile en la que fue participante destacada. La narración es lineal y utiliza la analepsis: “una crónica ha de seguir el orden natural de los acontecimientos, aunque la memoria sea un revoltijo sin lógica [. . .] . Empecemos por el principio, por mis primeros recuerdos” (17-8).

La narradora protagonista relata retrospectivamente su vida desde su niñez manteniendo un mismo punto de vista a lo largo de la narración, lo que da una visión coherente del proceso de crecimiento. Utiliza una forma autobiográfica en la que se puede observar una distancia que aparta al narrador del personaje, ambos aspectos de la misma persona ficticia. La narradora interpreta y selecciona sus recuerdos marcando una diferencia entre lo que fue y lo que ha llegado a ser.

Otro de los rasgos de la NNH es la intertextualidad que se aprecia principalmente con *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, en diferentes pasajes como en el siguiente párrafo:

[. . .] He tenido que aprender esta lengua [mapudungu] por qué se habla en Chile entero, de norte a sur. Los mapuche compensan la falta de escritura con una memoria indestructible; la historia de la Creación, sus leyes, sus tradiciones el pasado de sus héroes están registrados en sus relatos en mapudungu, que pasan intactos de generación en generación, desde el comienzo de los tiempos. Algunos se los traduje al joven Alonso de Ercilla y Zúñiga, a quien me he referido antes, para que se inspirara

cuando componía *La Araucana*. Parece que ese poema fue publicado y circula en la corte de Madrid, pero yo sólo tengo los versos borroneados que me dejó Alonso después de que lo ayude a copiarlos en limpio (*IDAM* 142).

Cuando Inés aprendía a leer, enseñada por el fraile González de Marmolejo, menciona tres obras: “Ya podía leer sin ayuda uno de los tres libros de Pedro [de Valdivia], *Amadís*, de amores y aventuras. Con los otros dos todavía no me atrevía, *El cantar del Mio Cid*, sólo batallas, y *Enchiridon Militias Christiani*, de Erasmo, un manual para soldados que no me interesaba para nada” (209).

También hace una referencia a las ondinas de la mitología germánico-escandinava, cuando relata la trampa que Lautaro les tendió a los españoles, mandando a un grupo de muchachas mapuche meterse en el río, coronadas de flores, con su largas cabelleras como única vestimenta:

[. . .] Las míticas ondinas continuaron su baño sin dar muestras de temor cuando los soldados espolearon sus caballos y se lanzaron a cruzar el agua profiriendo gritos de anticipación. No llegaron lejos los lujuriosos barbudos, porque el lecho del río era un pantano donde se sumergieron los caballos hasta los ijares. Los hombres desmontaron con la intención de tirar a los animales hacia tierra firme, pero estaban presos en las pesadas armaduras y también comenzaron a hundirse en el fango. En eso aparecieron otra vez los implacables flecheros de Lautaro, que los

acribillaron, mientras las desnudas beldades mapuche celebraban la carnicería desde la otra ribera (329).

*IDAM* es un texto autoreflexivo, es decir, se refiere y comenta el desarrollo de su propia producción, otro de los rasgos de la NNH, la metaficción: “Te ruego un poco de paciencia, Isabel, verás que pronto este desordenado relato llegará al momento en que mi destino se entrecruza con el de Pedro de Valdivia y se inicia la epopeya que deseo contarte” (105). En otra escena, Inés se dirige a su hija adoptiva Isabel: “No estoy enferma, hija, nada me duele, me siento mejor que nunca, así es que no me mires con esa cara de funeral; pero me quedaré acostada un rato más, porque tengo frío. Si no te importa, me gustaría aprovechar para dictarte” (357).

En otra ocasión Inés manifiesta una omisión que estaba a punto de cometer:

Acabo de darme cuenta de que llevo muchas cuartillas escritas y todavía no he explicado por qué este apartado territorio es el único reino de América. El sacro emperador Carlos V pretendía casar a su hijo Felipe con María Estuardo, reina de Inglaterra . [ . . . ] El joven necesitaba título de rey para realizar el enlace y como su padre no pensaba dejar el trono todavía, decidieron que Chile sería un reino y Felipe su soberano, lo que no mejoró nuestra suerte, pero nos dio categoría (265).

En el capítulo seis, la protagonista hace comentarios sobre la última parte de su narración a su hija Isabel:

Se nota que mi letra ha cambiado en la última parte de este relato. Durante los primeros meses escribí de mi puño, pero ahora me canso a las pocas

líneas y prefiero dictarte; mi caligrafía parece un enredo de moscas, pero la tuya Isabel, es fina y elegante. Te gusta la tinta color óxido, una novedad llegada de España que me cuesta mucho leer, pero, ya que haces el favor de ayudarme, no puedo imponerte mi tintero. Avanzaríamos más rápido si no me acosaras con tantas preguntas, hija (301).

Inés hace alusión también a las imprecisiones que pudiera contener su relato debido a la falla de su memoria, o bien por que no estuvo presente en algunos hechos: “Caupolicán soportó sin un quejido el espantoso suplicio del palo afilado atravesándole lentamente las entrañas, como lo relata en sus versos el joven Zurita, ¿o era Zúñiga? Por Dios, se me van los nombres, quién sabe cuantos errores hay en este relato. Menos mal que yo no estaba presente cuando dieron tormento a Caupolicán [. . .] (351). Lo anterior muestra un rasgo más de la NNH, la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, idea desarrollada por Jorge Luis Borges en sus ensayos y cuentos.

Una característica adicional de la NNH que se encuentra en *IDAM* es la ficcionalización de personajes históricos, que son tanto los centrales como casi todos los secundarios, incluyendo a los principales guerreros mapuche. La trama sigue fehacientemente lo acontecido históricamente; no en vano Allende contó con la ayuda de varios investigadores de la historiografía de Chile de la época, y a ella le tomó cuatro años “de ávidas lecturas” antes de escribir la novela, como lo comenta en la sección de “Apuntes Bibliográficos,” lo que la convierte en una metaficción historiográfica, como rasgo adicional de la NNH.



Resalta la novelista las diferentes versiones de la historia, que hacen imposible conocer la verdad histórica o la realidad, como una de las características de la NNH: “A menudo he pensado en ese fatídico 11 de septiembre y he tratado de entender los sucesos, pero creo que nadie puede describir con exactitud como fueron, cada uno de los participantes tiene una versión diferente, según lo que le tocó vivir” (233). En otro pasaje relativo a la manera en que murió Valdivia, Inés no puede creer la versión de Alonso de Ercilla y Zúñiga, en vez de la de una india mapuche, sirvienta de una señora de Santiago:

Nunca se encontraron los restos de Valdivia. Dicen que los mapuche devoraron su cuerpo en un rito improvisado, que hicieron flautas con sus huesos y que su cráneo sirve hasta hoy como recipiente para el *muday* de los toquis. Me preguntas, hija, por qué me aferro a la terrible versión de la criada de Cecilia, en vez de la otra, más misericordiosa, de que Valdivia fue ejecutado de un garrotazo en la cabeza, como escribió el poeta y como era costumbre entre los indios del sur (361).

Como en la trilogía de la saga familiar compuesta por *La casa de los espíritus*, *Hija de la Fortuna* y *Retrato en sepia*, donde las mujeres de la dinastía Del Valle eran mujeres decididas y de carácter fuerte, consideradas por la sociedad como rebeldes, así también Inés, su madre y su abuela tienen esas características: “[. . .] en la única ocasión en que me levantó el puño [Juan su esposo] le di con una sartén de hierro en la cabeza, tal como había hecho mi abuela con mi abuelo y después mi madre con mi padre” (IDAM 25).

Desde temprana edad, Inés sufrió la discriminación de su género. No le permitían tener novio porque su abuelo decidió que se quedaría soltera para cuidarlo en sus últimos años de su vida, “en penitencia por haber nacido en vez del nieto varón que deseaba” (20). Además como el abuelo no tenía suficiente dinero para formar dos dotes, resolvió que la hermana de Inés, Asunción, podría conseguir un esposo conveniente, ya que poseía una belleza que atraía a los hombres y sobretodo era obediente, comparada con Inés que era “puro hueso y músculo y, además, terca como una mula.” Era como su madre y su difunta abuela “que no eran dechados de dulzura” (20).

Ya a los ocho años de edad, Inés contribuye al sostén de la familia utilizando su habilidad para la costura y el bordado, a la vez que ahorra parte del dinero ganado para ir formando su dote, que su abuelo no podía o no quería darle. Demostrando una determinación férrea desde temprana edad, Inés, en contra de los deseos de su abuelo, se propone conseguir marido, ya que prefiere batallar con hijos que lidiar con su abuelo cascarrabias (20). Desafortunadamente, las características del hombre de quien se enamora Inés cuando era joven (Juan de Málaga, su futuro primer marido), no auguraban nada bueno ni una relación duradera. Juan era un tipo bien parecido que era difícil que se le resistiera alguna mujer:

[. . .] No se daba la molestia de ser seductor, [. . .] porque bastaba su presencia de chulo fino para excitar a las mujeres; desde los catorce años, edad en que empezó a explotar sus encantos, vivió de ellas. Riéndose, decía que había perdido la cuenta de los hombres a quienes sus mujeres habían puesto cuernos por su culpa y las ocasiones en que escapó

enjabonado de un marido celoso. «Pero eso se ha acabado ahora que estoy contigo, vida mía», agregaba para tranquilizarme, mientras con el rabillo del ojo espiaba a mi hermana” (21).

La narradora entrega su virginidad a Juan de Málaga antes de casarse con él, con el primer abrazo que se dieron en lo profundo del bosque, donde se encontraban para evitar habladurías:

[. . .] Juan juntó hojas para hacer un nido, se quitó el jubón, para que me sentara encima, y luego me enseñó sin prisa alguna las ceremonias del placer. Habíamos llevado aceitunas, pan y una botella de vino que le había robado a mi abuelo y que bebíamos en sorbos traviosos de la boca del otro. Besos, vino, risa, el calor que se desprendía de la tierra y nosotros enamorados. Me quitó la blusa y la camisa y me lamió los senos; dijo que eran como duraznos, maduros y dulces, aunque a mi me parecían más bien ciruelas duras. Y siguió explorando con la lengua hasta que creí morir de gusto y amor. Recuerdo que se tendió de espaldas sobre las hojas y me hizo montarlo, desnuda, húmeda de sudor y deseo, porque quiso que yo impusiera el ritmo de nuestra danza. Así, de poco y como jugando, sin susto ni dolor, terminé con mi virginidad (22-3).

La conducta de Inés se puede considerar muy temeraria y escandalosa para la época, en la que la sociedad consideraba indecoroso que una mujer saliera sin chaperón con un hombre, la pérdida de la virginidad de las mujeres solteras era un acto gravísimo, ya que la honra de la familia dependía de ella. Sugestivo es el comentario de Inés del párrafo

anterior, donde demuestra su iniciativa al reconocer que terminó con su virginidad como un acto propio de voluntad: no se la quitaron, la entregó a su gusto y albedrío.

Posteriormente es a iniciativa de Inés que la pareja tiene relaciones sexuales durante los tres años que transcurrieron antes de casarse; a pesar de que la pasión de la joven disminuía, a la vez que aumentaba su rabia y su propósito de terminar su relación, tan luego que se aparecía Juan, su elocuencia y experiencia de amante doblegaban a Inés, comenzando una vez mas el ciclo de “seducción, promesas, entrega, la dicha del amor y el sufrimiento de la nueva separación” (*IDAM 23*). Esta relación, fuera de lo común, trajo como consecuencia que la reputación de Inés no fuera buena, ya que en el pueblo se comentaba que Juan e Inés hacían “cochinadas detrás de la puertas” (23). Su carácter fogoso la hacía caer una y otra vez, a pesar de los consejos que le daban sus amigas de negar favores para dominar a los hombres, a lo que Inés responde:

[ . . . ] pero ni una santa mártir podía hacer eso con Juan de Málaga. Era yo quien buscaba ocasiones de estar a solas con él para hacer el amor en cualquier sitio, no solo detrás de las puertas. Él tenía la habilidad extraordinaria, que nunca encontré con otro hombre, de hacerme feliz en cualquier postura y en pocos minutos. Mi placer le importaba más que el suyo. Aprendió el mapa de mi cuerpo de memoria y me lo enseñó para que disfrutara sola [ . . . ] . Si mi abuelo hubiese sabido que hacíamos como los conejos hasta en los rincones oscuros de la iglesia, nos habría matado a ambos; era muy quisquilloso respecto de su honra. Esa honra dependía en buena medida de la virtud de las mujeres de su familia (23-4).

Al redactar sus memorias, Inés hace alusión a las desventajas de haber nacido mujer, considerando que su esterilidad fue una “bendición de la Virgen,” ya que con hijos habría estado encadenada: “como siempre lo están las hembras; con hijos habría quedado abandonada por Juan de Málaga. Cosiendo y haciendo empanadas; con hijos no habría conquistado el Reino de Chile” (26).

Cuando Juan de Málaga parte a las Indias en busca de riquezas y gloria, Inés regresa a Plasencia a vivir con la familia de su hermana y su madre, donde una vez más demuestra su resolución y carácter rebelde, negándose a someterse como «viuda de Indias», así llamadas las mujeres que permanecían en España y cuyos maridos habían partido al Nuevo Mundo: “De acuerdo con la costumbre, debía vestir de luto con velo tupido en la cara, renunciar a la vida social y someterme a la vigilancia de mi familia, mi confesor y las autoridades. Oración, trabajo y soledad, eso me deparaba el futuro, nada más, pero no tengo carácter de mártir” (28). No se sometió al control de su hermana y de su cuñado, quienes le temían tanto como su madre, por lo que la dejaban en paz vivir su vida privada mientras no diera motivo de escándalo. En secreto la viuda de Indias ahorra para seguir a Juan, no por lealtad, ni por amor, sino para ser libre. Reniega de su condición de mujer y a lo que eran sometidas por la sociedad y confiesa sus deseos libidinosos:

Una hoguera de impaciencia me quemaba el cuerpo. Mis noches eran un infierno, me revolcaba en la cama reviviendo los abrazos felices de Juan, en la época en que nos deseábamos. Me acaloraba aún en pleno invierno, vivía rabiosa conmigo y con el mundo por haber nacido mujer y estar

condenada a la prisión de las costumbres. Bebía tisanas de adormidera, como me aconsejaban las monjas del hospital, pero en mí no tenían efecto. Procuraba rezar, como me exigía el cura, pero era incapaz de terminar un padrenuestro sin perderme en turbados pensamientos, porque el Diablo, que todo lo enreda, se ensañaba conmigo (29).

La madre de Inés, mostrando una comprensión poco usual para la época de la situación por la que atraviesa su hija, sin prejuicios le da un consejo: “Necesitas un hombre Inés. Todo se puede hacer con discreción [. . .]” (29). Inés confiesa que tuvo a veces hombres “cuando el aguijón del demonio” la inquietaba exageradamente, ya que no era realmente viuda, y no podía volverse a casar, tenía sólo que esperar (29).

Las enseñanzas que sobre sexo aprendió de Juan, su esposo, hicieron de Inés una mujer experimentada en el amor, que le sirvieron más tarde en su relación con Pedro de Valdivia. Una vez más la protagonista demuestra su decisión y seguridad, al tomar la iniciativa, invirtiendo los papeles tradicionales del hombre y de la mujer, y hacer el amor por primera vez con el conquistador:

[. . .] Pedro tenía mucho que aprender, pero no había prisa, contábamos con el resto de nuestras vidas y yo era buena maestra, al menos eso podía agradecer a Juan de Málaga. Una vez que Pedro comprendió que a puerta cerrada mandaba yo y que no había deshonor en ello, se dispuso a obedecerme de excelente humor. Esto demoró algún tiempo, digamos cuatro o cinco horas, porque él creía que la entrega corresponde a la hembra y la dominación al macho, así lo había visto en los animales y

aprendido en su oficio de soldado, pero no en vano Juan de Málaga había pasado años enseñándome a conocer mi cuerpo y el de los hombres (IDAM 117).

Inés comenta que con un mínimo de discernimiento cualquier mujer puede satisfacer los deseos de cualquier hombre, pero que pocos hombres conocen como satisfacer sexualmente a una mujer y que aún son menos los que tienen interés en llevarlo a cabo (117). La narradora reprocha la conducta del hombre en las relaciones sexuales de pareja e implícitamente subraya cómo la mujer es tratada, en la mayoría de los casos, como un objeto sexual únicamente para satisfacción y placer del hombre.

Como en otras novelas de Allende, existen diversos acontecimientos en el relato que pueden considerarse descripciones de supersticiones, hechicerías, chamanismo, nigromancias, milagros o realismo mágico. Por ejemplo, a su hermana Asunción de once años, en Viernes Santo le aparecieron los estigmas de Cristo en las palmas de sus manos. Su madre les había prohibido mencionar el hecho para evitar que mostraran a su hija “de iglesia en iglesia como fenómeno de feria” (IDAM 19). Este no era el único fenómeno que ocurría: cada año en Semana Santa en el pueblo, alguna otra niña “levitaba, exhalaba fragancias de rosas o le salían alas, y al punto se convertía en blanco del entusiasmo de los creyentes” (19).

Catalina, una de las indias asignadas al servicio de Inés por el gobernador Francisco Pizarro, tenía poderes sobrenaturales, poseía el don de la ubicuidad, entre otros:

[. . .] esta Catalina podía estar en varias partes al mismo tiempo y desaparecer en un suspiro [. . .]. Era mágica, podía hablar con los muertos y ver el futuro; a veces bebía una mixtura de plantas que la enviaba a otro mundo, donde recibía los consejos de los ángeles. Ella no los llamaba así, pero los describía como seres transparentes, alados y capaces de fulminar con el fuego de la mirada; éstos no pueden ser sino ángeles (107).

Aunque en ocasiones las invocaciones de Catalina daban un resultado contraproducente:

[. . .] Una vez trató de echar de la casa el ánima de Juan de Málaga, que nos molestaba demasiado, pero sólo consiguió que se nos murieran varias gallinas esa misma noche y que al día siguiente apareciera en el centro del Cuzco una llama con dos cabezas. El animal agravó la discordia entre los indios y castellanos, porque los primeros creyeron que era la reencarnación del inmortal inca Atahualpa y los segundos la despacharon de un lanzazo para probar que de inmortal poco tenía. Se armó un altercado que dejó varios indios muertos y un español herido (108).

En otro incidente ocurrido cuando los ejércitos de Michimalonko atacaron Santiago, Inés cuenta otra visión que tuvo de Juan y su transformación en fantasma ensangrentado, que pudieron percibir algunos de los soldados allí presentes:

Dirigí la vista hacia la celda, de donde provenían los alaridos de los cautivos, y a pesar del humo de los incendios distinguí con absoluta claridad a mi marido, Juan de Málaga, que me venía penando desde el Cuzco, apoyado en la puerta, mirándome con sus lastimeros ojos de



espíritu errante. Me hizo un gesto con la mano, como llamándome. [. . .] levanté la pesada tranca con una sola mano, ayudada por Juan de Málaga. [. . .] Cuando me vieron entrar con el fantasma ensangrentado de Juan de Málaga se callaron (233-4).

Otra de las agresiones que tuvo que sufrir Inés por ser una mujer fuerte, con voluntad férrea y con poder, y por no ceder a los numerosos acosos, fue la calumnia. Muchos de los hombres de Valdivia se sentían intimidados por ella y con envidia de la cercanía afectiva que tenía con el conquistador:

[. . .] A menudo se dijo que yo tenía a Pedro hechizado con encantamientos de bruja y pociones afrodisíacas, que lo atontaban en la cama con aberraciones de turca, la absorbía la potencia, le anulaba la voluntad y, en buenas cuentas, hacía lo que me daba la gana con él. Nada más lejos de la verdad. Pedro era testarudo y sabía muy bien lo que quería; nadie podía hacerle cambiar de rumbo con artes de magia o de cortesana, solo con argumentos de la razón (159).

En algunas otras ocasiones, Inés era deseada y acosada por algunos de los soldados, a pesar de que gozaban de cuantas indias les apetecía:

[. . .] Yo era la única española de la expedición, la manceba del jefe, visible, presente, intocable y, por lo mismo, codiciada. Me he preguntado a veces si fui responsable de las acciones de Sebastián Romero, el alférez Núñez, o ese muchacho Escobar. No encuentro falta en mi, salvo ser mujer, pero eso parece ser un crimen suficiente. A nosotras nos culpan de

la lujuria de los hombres, pero ¿Por qué he de pagar yo por los yerros de otro? (168)

A pesar de que Inés siempre vistió con propiedad y no se permitió confianzas con los soldados, era blanco de calumnias y de difamaciones. Como no era práctico cabalgar de lado en la expedición hacia Chile, decidió montar a horcajadas, para lo cual se vistió con unos pantalones de hombre y botas y utilizaba yelmo y coraza de cuero y protecciones en las piernas en las acometidas de los indios. A pesar de todo, los soldados decían: “que yo era una hembra insaciable, que montaba como varón para excitarme con el caballo y que debajo de las sayas llevaba bragas. Esto último era cierto, no podía cabalgar a horcajadas con los muslos desnudos (169).

Con la expedición iba el soldado más joven, un muchacho de dieciocho años llamado Escobar, quien se enamoró perdidamente de Inés, a la que creía un ángel llevado a la degeneración por la lascivia de Valdivia, quien la forzaba a acostarse con él como una prostituta. El carácter impulsivo de Escobar lo llevó un día que lo curaba Inés de una herida, a abalanzarse sobre de ella, en el momento que entraba Valdivia, quien era en extremo celoso, con la espada en la mano. Gracias a que Inés lo cubrió con su cuerpo le salvó la vida, pero fue condenado a regresar al Perú a pie con tan sólo un indio quechua de acompañante. Inés comentó lo siguiente respecto a este vergonzoso incidente:

A los ojos de los soldados, la culpa fue mía: yo tenté al inocente muchacho, lo seduje, lo saqué de quicio y lo llevé a la muerte. Yo, la impúdica concubina. Pedro de Valdivia sólo cumplió con el deber de defender su honor. Durante mucho tiempo sentí el rencor de esos hombres

como una quemadura en la piel, tal como antes había sentido su lascivia (177).

Al igual que Clara del Valle, el personaje protagónico de *La casa de los espíritus*, Inés es clarividente:

En el año de su muerte, 1553, yo me hallaba en Santiago y él [Pedro de Valdivia] guerreando en Tucapel, a muchas leguas de distancia, pero supe tan claramente que agonizaba y moría, que cuando me trajeron la noticia, varias semanas más tarde, no derramé lagrimas. Ya se me había agotado el llanto (258).

Existen severas críticas al clero católico. La protagonista pone al descubierto los actos de algunos sacerdotes españoles contrarios a la doctrina que profesan y que exigen de los demás. Su propio confesor en Plasencia, al saber que Inés es una viuda de Indias, le propone fornicar allí mismo en el confesionario: “[. . .] incluso mi confesor, un fraile mal oliente y lascivo, pretendía que pecáramos juntos en su polvoriento confesionario a cambio de indulgencias para acortar mi condena en el purgatorio. Nunca accedí, era un viejo maldito” (29). Inés, en su momento, aprovechó en su favor la proposición indecorosa del cura para obtener de él un testimonio por escrito de la calidad moral de ella, ya que para obtener el permiso de la corona para viajar al Nuevo Mundo se requería de dos testigos que dieran fe de que Inés no era de las personas prohibidas, es decir, ni mora, ni judía, sino cristiana vieja: “Amenacé al cura con denunciar su concupiscencia ante el tribunal eclesiástico y así le arranqué un testimonio escrito de mi calidad moral” (30).

En ocasión del traslado de Inés y Pedro de Valdivia a la Ciudad de los Reyes para conseguir la autorización de Francisco Pizarro a emprender la conquista de Chile, Inés critica la hipocresía de la sociedad y la de los frailes: “No podíamos alojarnos en la misma casa –aunque pasábamos juntos cada noche—, para no provocar a las malas lenguas y a los frailes, que en todo se meten, aunque ellos mismos no son ejemplo de virtud” (124). Aunque con benevolencia, Inés también juzga al fraile dominico Rodrigo González de Marmolejo (1488-1564), quien llegó a ser su mentor y más tarde el primer obispo de Santiago: “Este religioso dio muestras de mucha bondad en su larga vida, pero creo que debió ser soldado y no fraile, porque era demasiado aficionado a la aventura, la riqueza y las mujeres” (148). Más adelante, cuando ya tenían tiempo establecidos en Santiago, Inés describe con cierta ironía las riquezas del fraile y su vida en concubinato:

Al día siguiente acudí a la casa de González Marmolejo, la más grande y lujosa de Chile después de la mía. La fortuna del clérigo sin duda era de origen milagroso. Me recibió su ama de llaves quechua, una mujer muy sabia, conocedora de plantas medicinales y tan buena amiga mía que no necesitaba disimular que hacía vida marital con el futuro obispo desde hacía años (340).

El fin de la relación entre Inés y Pedro se debe indirectamente a Pedro La Gasca, un fraile enviado por Carlos V para poner orden en el virreinato del Perú, tras la muerte de Francisco Pizarro y la rebelión en contra de la corona de su hermano Gonzalo. Gracias a la intervención de Valdivia, la insurrección fue reprimida. Como premio, el fraile le confirmó el título de gobernador de Chile, dado por los españoles que se encontraban en

Santiago, pero que no había sido confirmado por la Corona. Cuando Valdivia se encontraba de regreso a Chile un mensajero de La Gasca lo alcanzó para exhortarlo que regresara a la Ciudad de los Reyes para responder a más de cincuenta cargos hechos por sus enemigos en Santiago, además de los que tenía en el Perú. Entre los cargos concernientes a Inés, se encontraba el que le había dado encomiendas y riqueza en exceso, además de vivir en “concubinato escandaloso.” Inés agrega:

[. . .] Lo que más indignación me produjo después, cuando me enteré de los pormenores, fue que esos villanos sostuviesen que yo manejaba a Pedro como me daba la gana y que para obtener algo del gobernador era necesario pagarle comisión a su barragana. [. . .]

A pesar de simpatizar con el acusado, a quien tanto debía, La Gasca llevó a cabo el juicio hasta las últimas consecuencias. No se hablaba de otra cosa en el Perú y mi nombre andaba de boca en boca: que era bruja, usaba pociones para enloquecer a los hombres, había sido meretriz en España y luego en Cartagena, me mantenía lozana bebiendo sangre de recién nacidos, y otros horrores que me abochorna repetir (286-7).

Valdivia pudo probar su inocencia a los cargos hechos, por lo que La Gasca ratificó una vez más su nombramiento como gobernador, pero se ensañó en contra de la compañera del conquistador. Le ordenó al gobernador que la despojara de sus bienes y los repartiera entre los capitanes, que se separara de inmediato de ella y que la enviara al Perú o a España, para que expiara sus pecados en un convento (287), como si la falta en

ese «concubinato escandaloso » fuera sólo de la mujer y el hombre no tuviera culpa alguna del adulterio. Desahogándose Inés con González de Marmolejo le dice:

—Ahora, cuando ya no me necesitan, mi amor por Pedro es un escándalo, pero cuando encontré agua en el desierto, curé a enfermos, enterré muertos y salvé a Santiago de los indios, entonces era yo una santa. [. . .] Es de una ironía satánica que sólo la concubina sea culpable siendo ella libre y siendo él casado. No me sorprende la bajeza de La Gasca, fraile, mal que mal, pero si la cobardía de Pedro (291).

Inés sufre una terrible discriminación en relación a todos los hombres que como ella, vivían amancebados, y que no solamente las autoridades eclesiásticas lo toleraban, al no decir nada, sino las mismas esposas pretendían ignorar esa situación. Más aún, el propio Valdivia, había pedido a sus soldados que trajeran a sus esposas de España, como mandaba el rey, pero la mayoría quería seguir cohabitando con varias indias jóvenes que con la esposa española ya madura. Las pocas esposas que llegaron tuvieron que soportar el comportamiento aceptado por casi toda la sociedad, excepto Inés:

[. . .] Las españolas que vinieron a reunirse con sus maridos debieron hacer la vista gorda y aceptar esa situación, que en el fondo no era muy diferente a la de España; en Chile sigue existiendo la costumbre de mantener la casa grande, donde viven la esposa y los hijos legítimos, y otras casas chicas para las mancebas y los bastardos. Debo ser la única que nunca toleró eso de su marido, aunque a mis espaldas pueden haber sucedido hechos que desconozco (268).

Para que Inés pudiera permanecer en Chile, lugar que ella también había conquistado y donde había fundado Santiago junto con Valdivia, al conquistador se le ocurre una solución que La Gasca aprueba, que consistía en casarla e inscribir sus bienes a nombre de su marido para evitar que le fueran confiscados, solución que le es transmitida a Inés por el fraile González de Marmolejo, ya que Valdivia no se atrevía. La reacción de Inés fue como una erupción violenta de volcán:

[. . .] La idea no era fruto de una súbita inspiración, ya había sido sugerida por Pedro de Valdivia a La Gasca en el Perú, y éste la había aprobado, es decir, mi suerte fue decidida a mis espaldas. La traición de Pedro me pareció gravísima y una oleada de odio me baño como agua sucia de pies a cabeza, llenándome la boca de bilis. [. . .] Me subió la sangre a las sienes, me flaquearon las piernas y se me fue la luz. [. . .] El desvanecimiento me duró sólo unos instantes [. . .]. Culpé del breve desvanecimiento a la ira y el calor, sin sospechar que se me había roto el corazón y tendría que vivir treinta años más con esa partidura (292-3).

Ya recuperada Inés del duro golpe, y haciendo uso de su entereza y arrojo, le pide a González Marmolejo que le diga a Valdivia que acepta el trato y que ella misma escogería a su futuro esposo ya que pretendía casarse por amor y ser muy feliz (293). Es así como Inés elige a Rodrigo de Quiroga y le propone matrimonio, invirtiendo los papeles, ya que normalmente era el hombre el que proponía: “Vengo a proponeros matrimonio, don Rodrigo. ¿Qué os parece? Le solté de un tirón, porque no era posible andar con rodeos en semejantes circunstancias” (295). A Quiroga ya le había llegado el

rumor de lo que aconteció en el Perú con La Gasca y de la solución que le había propuesto Valdivia para que Inés pudiera permanecer en Chile sin perder sus bienes, además que durante la larga ausencia de éste último, Inés y Rodrigo habían llevado una relación amorosa platónica.

Una vez casados, al igual que con Valdivia, Inés asume el papel activo y enseña a su nuevo marido las artes del amor, confesándole a Isabel, la hija de Rodrigo, lo acontecido:

Supongo que no deseas que hable de esto, Isabel, pero no puedo omitirlo, porque es un aspecto de tu padre que debes conocer. Antes de estar conmigo, Rodrigo creía que la juventud y el vigor bastaban a la hora de hacer el amor, error muy común. Me llevé una sorpresa cuando estuvimos por primera vez en la cama, pues se comportaba apurado como un chico de quince años. Lo atribuí al hecho de que había esperado mucho tiempo, amándome en silencio y sin esperanzas durante nueve años, como me confesó, pero su torpeza no dio señales de disminuir en las noches siguientes. Por lo visto, Eulalia, tu madre, que lo amaba celosamente, nada le enseñó; la tarea de educarlo recayó en mí [ . . . ] . Lo mismo había hecho con Pedro de Valdivia cuando nos conocimos en el Cuzco (305).

A pesar de que Inés ya estaba debidamente casada por la iglesia con Rodrigo, era objeto de escarnios por parte de algunas personas maliciosas:

–Les molesta que en vez de asumir el papel de amante abandonada me haya convertido en esposa feliz. Se regocijan al ver humilladas a las



mujeres fuertes, como tú y yo. No nos perdonan que triunfemos cuando tantos otros fracasan. [. . .]

–Temple es una virtud apreciada en el varón, pero se considera defecto en nuestro sexo. Las mujeres con temple ponen en peligro el desequilibrio del mundo, que favorece a los hombres, por eso se ensañan en vejarlas y destruirlas. Pero son como las cucarachas: aplastan a una y salen más por los rincones [. . .] (307).

Inés tenía un carácter y una forma de ser que intimidaba hasta al mismo capitán Valdivia. Cuando éste estaba en la taberna escuchando las maquinaciones del alférez Núñez para raptarla, se recuerda de ella, ya que era una de las pocas españolas en Cuzco, y hace comentarios prejuiciosos en contra de la mujer, subrayando el ideal femenino que era preferido en general por los hombres, dulces y frágiles, para protegerlas y así ejercer control sobre de ellas, características que eran diametralmente opuestas a las de Inés:

[. . .] Le pareció que ella irradiaba seguridad y fuerza de carácter, condiciones que él exigía de sus capitanes pero que nunca pensó que apreciaría en una mujer. Hasta entonces sólo le habían atraído las muchachas dulces y frágiles que despertaban el deseo de protegerlas, por eso se había casado con Marina. Esa Inés nada tenía de vulnerable o inocente, era más bien intimidante, pura energía, como un ciclón contenido; sin embargo, eso fue lo que más le llamó la atención en ella (112).

La protagonista resulta tener un buen sentido, entre otras cosas, de los asuntos militares, no reconocido por Valdivia, quien se consideraba un grande y experimentado estratega para las batallas. En una ocasión hizo caso omiso de los consejos de Inés, dividiendo sus fuerzas, al salir a combatir a los mapuche, dejando debilitada la defensa de Santiago:

Me parecía imprudente dividir nuestras fuerzas, que ya eran bastante exiguas, pero ¿quién era yo para objetar la estrategia de un soldado avezado como él? Cada vez que intentaba disuadirlo de una decisión militar, porque el sentido común me lo mandaba, se ponía furioso y terminábamos enojados. No estuvo de acuerdo con él en esa ocasión, tal como no lo estuve después, cuando le dio la fiebre de fundar ciudades, que no podíamos poblar ni defender. Esa testarudez lo condujo a la muerte. «Las mujeres no pueden pensar en grande, no imaginan el futuro, carecen del sentido de la Historia, sólo se ocupan de lo doméstico y lo inmediato», me dijo una vez, a propósito de esto, pero debió retractarse cuando le recite la lista de todo lo que yo y otras mujeres habíamos contribuido en la tarea de conquistar y fundar (223).

En otra ocasión, cuando necesitaron avisar a Valdivia, quien se encontraba fuera de Santiago, del feroz ataque de los indios a Santiago, los capitanes querían mandar un mensajero, en contra de la opinión de la princesa quechua Cecilia, quien propuso que fueran las mujeres quechuas que llevaran el mensaje a Valdivia ya que un mensajero no sobreviviría el ataque de los indios del valle. “Los capitanes, poco acostumbrados a

prestar oído a voces femeninas, hicieron caso omiso” (238). No fue sino hasta que intervino Rodrigo de Quiroga que aceptaron la propuesta de Cecilia de enviar mujeres: “No una sola, sino varias. Conozco a muchas mujeres quechuas en el valle, ellas llevarán la noticia de boca en boca al gobernador, más rápido que cien palomas volando — aseguró la princesa inca” (238).

Inés, en los momentos cruciales, muestra su carácter fuerte y sus dotes de líder, actuando con una ferocidad, violencia y crueldad, normalmente atribuida a los grandes guerreros:

Y entonces enarbolé la espada a dos manos y la descargué con la fuerza del odio sobre el cacique que tenía más cerca, cercenándole el cuello de un solo tajo. El impulso del golpe me lanzó de rodillas al suelo, donde un chorro de sangre me saltó a la cara, mientras la cabeza rodaba a mis pies.

[. . .] Me vi como me veía la gente a mi alrededor: un demonio desgreñado, cubierto de sangre, ya sin voz de tanto gritar (234-5).

Pero también muestra su lado compasivo y humano, al hacerse cargo por el resto de su vida, de Marina Ortiz de Gaete, la viuda de su amante Pedro de Valdivia:

Marina vive en Chile desde hace veinticinco años. Llegó alrededor de 1554, dispuesta a asumir su papel de esposa del gobernador, [. . .]. Pero Marina se encontró con la sorpresa de que era viuda. Unos meses antes su marido había muerto en manos de los mapuche, [. . .]. Para colmo, el tesoro de Valdivia, que tantas habladurías provocara, resultó ser puro humo. Habían acusado al gobernador de enriquecerse en demasía, de

quedarse con las más extensas y fértiles tierras, de explotar un tercio de los indios para su propio peculio, pero a fin de cuentas demostró ser más pobre que cualquiera de sus capitanes, incluso debió vender su casa en la plaza de Armas para pagar sus deudas. El cabildo no tuvo la decencia de asignar una pensión a Marina Ortiz de Gaete, esposa legítima del conquistador de Chile, [. . .] . Tuve que comprarle una casa y correr con sus gastos, [. . .] (264).

A lo largo de la narración, Inés, cuando habla de sí misma lo hace con una actitud confesional íntima que permite adentrarse en sus más profundos pensamientos y entender su comportamiento y reacciones a situaciones que ella provoca o a las que tiene que reaccionar. Uno de los temas que con frecuencia aparecen en la novela son sus sentimientos en relación a sus deseos sexuales, los que describe detalladamente:

[. . .] Muchos defectos tenía mi marido, pero no puedo negar que era un amante incansable y divertido, por eso lo perdoné una y otra vez. Cuando ya nada me quedaba del amor o respeto por él, seguía deseándolo. Para protegerme de la tentación del amor, me decía que nunca encontraría a otro capaz de darme gozo como Juan. Sabía que debía cuidarme de las enfermedades que contagian los hombres; había visto sus efectos y, por muy sana que fuese, las temía como al Diablo, ya que basta para el menor contacto con el mal francés para infectarse. Además, podía quedar preñada, porque las esponjas con vinagre no son remedio seguro, y tanto

había rogado a la Virgen por un hijo, que ésta podía hacerme el favor a destiempo. Los milagros suelen ser inoportunos.

Esas buenas razones me sirvieron durante años de forzada castidad, en los que mi corazón aprendió a vivir sofocado, pero mi cuerpo nunca dejó de reclamar. En este Nuevo Mundo el aire es caliente, propicio para la sensualidad, todo es más intenso, el color, los aromas, los sabores; incluso las flores, con sus terribles fragancias, y las frutas, tibias y pegajosas, incitan a la lascivia. [. . .] Concluí que Dios debía ser más complaciente en las Indias que en Extremadura. Si perdonaba los agravios cometidos en su nombre contra los millares de indígenas, ciertamente perdonaría las debilidades de una pobre mujer (95-6).

A través del relato en diversas ocasiones durante su vida, Inés muestra que no es una mujer que esté dispuesta a permanecer en el espacio doméstico reservado para la mujer. Desconstruye con su comportamiento y su actitud los estereotipos femeninos, cuestionando las convenciones patriarcales de su tiempo. La inscripción del cuerpo en el texto, así como la expresión abierta de los deleites carnales de Inés, son fuente de su emancipación y toma de poder emocional (empowerment), lo que el feminismo francés denominó *jouissance* (Jones 358). La autonomía sexual de la narradora se antepone a la del hombre y su discurso femenino perturba el estatus quo, reestableciendo una agencia sexual femenina al referirse a sus deseos libidinosos. La apropiación del placer que había sido negado a la mujer, la narradora lo recupera rebelándose.

Inés de Suárez, a pesar que se batió durante la conquista de Chile como el mejor de los valientes en los diferentes enfrentamientos con los mapuche y que gracias a su arrojo salvó a la naciente ciudad de Santiago de ser aniquilada, fue casi olvidada por los historiadores durante más de cuatrocientos años, no obstante de encontrarse mencionada en las crónicas de su época. El mismo Valdivia en sus cartas no la menciona. La protagonista, a través de su memoria, la corporiza mostrando diversos ángulos de una gran mujer, que como muchas otras, su historia les fue negada.

La iglesia y las autoridades españolas no le perdonaron que viviera en concubinato, primero porque Valdivia y ella eran españoles, y segundo porque no era congruente con el prestigio, fama y honor del conquistador; la de ella poco o nada valía para las autoridades, por ser mujer. Inés fue víctima de discriminaciones, acosos y calumnias, que siempre pudo superar. Algunos pocos le reconocieron sus meritos, que consideraron a la altura de los de Pedro de Valdivia. Pareciera que estos no fueron suficientes que ameritaran erigirle una estatua en Santiago de Chile, como lo hicieron con Valdivia, sólo lo fueron para que una plaza llevara su nombre en la capital del país sudamericano.

Sus cenizas descansan junto a las de su esposo Rodrigo de Quiroga en la iglesia del convento grande de nuestra señora de la Merced, en Santiago de Chile, la que ambos ayudaron a erigir con fondos para su construcción. Como muestra de gratitud, todos los sábados del año se celebra una misa cantada en memoria de sus insignes fundadores.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> <http://books.google.com/books?id=6VQDAAAAMAAJ&pg=RA1-PA180&lpg=RA1-PA180&dq=ines+de+suarez&source>. Consultado el 22 de septiembre del 2007.

## CAPÍTULO II

### *EL PERGAMINO DE LA SEDUCCIÓN*

#### 1. Semblanza de la autora

Gioconda Belli provocó una gran conmoción con su primera obra publicada en 1970, el poemario *Sobre la grama*, por la forma poco convencional y osada de presentar el cuerpo y la sensualidad de la mujer. La reacción de su familia y de gran parte de la sociedad nicaragüense fue de escándalo y de consternación, llamando a su obra “pornografía desvergonzada” y de “poesía vaginal”. Para empeorar la situación, el placer sexual allí descrito no había sido experimentado con su marido. Sin embargo, a pesar del magno escándalo, los críticos literarios reconocieron su talento y le otorgaron el premio literario más prestigioso de su país, el “Mariano Fiallos Gil” de la Universidad Autónoma de Nicaragua (Lagos, *Metáforas* 36).

A partir de entonces Belli, quien contaba con sólo veintiún años, mostró públicamente no solamente su capacidad para escribir obras literarias llenas de erotismo, sino también su espíritu rebelde, aventurero e independiente, dispuesto a afrontar las consecuencias de sus actos, pero sin doblegarse a las presiones familiares y de la sociedad conservadora a la que pertenecía. Su padre, Humberto Belli, era hombre de negocios y su madre, Gloria Pereira, fue la fundadora del Teatro Experimental de Managua. Gioconda cursó la escuela primaria en su ciudad de origen, Managua, y la escuela secundaria en el Real Colegio de Santa Isabel, en Madrid, España, donde se

graduó en 1965. Posteriormente estudió publicidad y periodismo en Filadelfia, en los Estados Unidos.

Los otros poemarios que publicó fueron: *Línea de Fuego* (1978), obra con la que le otorgaron el acreditado premio Casa de las Américas (Cuba), *Truenos y Arco Iris* (1982), *Amor Insurrecto* (1985), *De la Costilla de Eva* (1987), libro que trata de la soledad, el amor, el erotismo y la maternidad, *El Ojo de la Mujer* (1970-1990) y el último, *Apogeo* (1997).

Su primera novela, *La Mujer Habitada* (1988), ganó el premio de los libreros y editores alemanes a la mejor novela política del año en 1989, alcanzando un tiraje de un millón de ejemplares, en veinte ediciones. Recibió, en el mismo año, el premio Anna Seghers y en el 2003 el premio Generación del 27, en España, por su poemario *Mi íntima multitud*.<sup>26</sup> Las subsiguientes novelas que escribió fueron *Sofía de los Presagios* (1990), *Waslala* (1996) y, la última, la obra que aquí se analizará, la cual le llevó tres años en investigar la historiografía y escribirla siendo su primera publicación en el año de 2006.

En 1992 publicó el cuento infantil *El Taller de las Mariposas*, publicación que le mereció el premio Luchs otorgado por el semanario *Die Zeit*.<sup>27</sup> En el 2001 salió a la luz su memoria-testimonio *El País Bajo Mi Piel*, que abarca los años que militó en las filas del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), de 1970 hasta 1994. Fue activa participante en este movimiento revolucionario cuyo principal objetivo era terminar con la dictadura de Somoza. Vivió exiliada en México y Costa Rica donde divulgó la lucha

---

<sup>26</sup> <http://www.escritorasnicaragua.org/biografia?idescritora=giocondabelli>. Consultado el 18 de mayo del 2008.

<sup>27</sup> [http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub/es/Festival/XVI\\_Festival/Fichas\\_XVI/index.htm#america](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub/es/Festival/XVI_Festival/Fichas_XVI/index.htm#america). Consultado el 18 de mayo del 2007.



del FSLN con el fin de obtener a la vez recursos para su grupo, tanto en Europa, como en América Latina. Después del triunfo sandinista ocupó diversos cargos dentro del nuevo gobierno; entre otros, fue directora de la estación televisora en la Nicaragua post-somocista hasta el año de 1986, en el que cesó toda actividad oficial para dedicarse a escribir su primera novela.<sup>28</sup>

## 2. *El pergamino de la seducción*: Sinopsis de la trama

La protagonista Lucía, de diecisiete años, huérfana de padre y madre, se encuentra internada desde los trece años en un sombrío colegio de monjas españolas en Madrid, cuando ocurre la muerte repentina y simultánea de sus padres en un accidente aéreo. Por una casualidad del destino conoce a Manuel de Sandoval y Rojas, de cuarenta años, profesor de Historia del Renacimiento en la Universidad Complutense de Madrid, quien realiza una investigación sobre la Infanta Juana de Castilla que lo ha llevado a sentir una obsesión por dicho personaje. Al encontrar el parecido físico tan extraordinario de Lucía con la reina Juana, le propone narrarle la vida de ésta y describirle la pasión que sentía por su marido, Felipe el Hermoso.

La única condición que le impone Manuel es que personifique a Juana; que con su imaginación construya los escenarios que le describirá y que sienta y reaccione como posiblemente sintió y reaccionó la Infanta, poniéndose en su lugar, pensando como ella. Lucía duda en un principio, exteriorizando que podría especular sobre lo que Juana sintió y pensó, reconociendo que ambas estaban separadas por siglos y eran producto de dos

---

<sup>28</sup> <http://www.giocondabelli.com/biografia.htm>. Consultado el 18 de mayo del 2007.

tiempos y por consiguiente entornos diferentes. No percibía cómo “de sus reacciones podría deducir las de ella” (*El pergamino de la seducción* 13)<sup>29</sup> Manuel le responde que, no obstante el pasar del tiempo y el “cambio de los entornos, la esencia de las pasiones, de las emociones, de las relaciones humanas eran sorprendentemente uniforme” (14).

Así le pide que se vista con un traje de la época de Juana mientras le cuenta la historia para que se la imagine en su piel y se compenetre en sus pasiones y en sus confusiones (25). Continúa diciéndole: “la realidad es más compleja y maleable de lo que parece. Y el tiempo también. De ahí que pensar que tú podrías intuir la interioridad de Juana cuando yo sumerja tu conciencia en su época y circunstancia no sea un desvarío de mis obsesiones. Créemelo. No es un ardid para embrujarte” (33). Poco se imaginaba Lucía que al conocer a Manuel, encontrarse subrepticamente con él todos los domingos fuera del internado, aceptar jugar el papel de Juana de Castilla y recrear su vida azarosa y tormentosa, le iría la propia por derroteros jamás imaginados por ella con consecuencias que la marcarían por el resto de su vida.

El interés y obsesión de Manuel por Juana de Castilla se debe a que sus ancestros, los marqueses de Denia y condes de Lerma, Bernardo de Sandoval y Rojas primero, y su hijo Luis después, son comisionados por Carlos V para administrar el palacio de Tordesillas, donde se encuentra prisionera su madre, luego de la muerte de Fernando el católico. El papel que juegan dichos antepasados en la vida de Juana de Castilla es deleznable. Mantienen a la reina aislada sin comunicación alguna, rodeándola de

---

<sup>29</sup> Las citas referidas a *El pergamino de la seducción* están tomadas de la primera edición de la Editorial Rayo del año 2006. De aquí en adelante se utilizará *EPS* para referirse a dicha novela.

servidores leales a ellos, cuya complicidad es esencial para crear alrededor de la madre de Carlos V un mundo ficticio que le ocultara la realidad del mundo exterior y así poder manipularla, a la vez que conservaban la idea de su locura, que ya desde en vida de su padre, Fernando de Aragón, en contubernio con su yerno, Felipe el Hermoso, habían propalado con el propósito de usurpar el trono que por derecho le correspondía. A la reina la mantienen prisionera durante cuarenta y siete años; sólo la muerte la libera de su injusto y forzado confinamiento (*EPS 60-61*).

Manuel, como historiador que es, quiere separar los datos inventados, de la realidad histórica, para apreciar en su justa dimensión lo que realmente fue Juana de Castilla y así rescatarla del escarnio del que por tantos siglos fue objeto. La obsesión de Manuel por la figura de Juana le hace sentir dicha tarea como una obligación para separar la realidad de la ficción y de alguna manera desagaviar el daño que sus antepasados le inflingieron a la reina, construyendo una imagen malintencionada que determinó se le conociera con el epíteto de Juana la Loca, y que merecía reivindicación.

A través del relato de la historia de Juana, paralelamente se desarrolla el de Manuel y Lucía. Al buscar Manuel un supuesto cofre que pertenecía a Juana de Castilla y que aparentemente había sido sustraído por sus antepasados y guardado en la casona donde vive su tía Águeda, descubre un terrible secreto de su propia familia. La tía es realmente su madre, y en la narración se intuye que el abuelo de Manuel es realmente su padre, quien tuvo relaciones incestuosas con Águeda, su hija. En la búsqueda del cofre y en los posteriores reclamos de explicaciones a la tía Águeda, la casona se incendia con las velas que habían servido para alumbrar la habitación y encontrar tan pérfidos

documentos. Madre e hijo perecen en el incendio que consume todo lo que encerraba de misterio. Sólo se salva Lucía y la hija que lleva en sus entrañas, fruto de sus amores con Manuel.

### 3. Análisis de la obra

*El pergamino de la seducción* se puede considerar una nueva novela histórica (NNH) ya que tiene la mayoría de las características mencionadas por Seymour Menton para ser catalogada como tal. Una de ellas es la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad. A este respecto, la autora reconoce en una nota final a la narración que “[a]unque el punto de vista de esta novela es ficticio, la historia de Juana no lo es. Los hechos que se narran han sido reconstruidos sobre los datos históricos existentes, tomados de fuentes reales [. . .]” (EPS 324), concluyendo que Juana no estaba loca, sino que sufría de una depresión muy fuerte debido a las circunstancias que le tocaron vivir. Sin embargo, la ‘historia’ de Juana sí es ficticia, pues no conocemos lo que realmente aconteció, o sea, el referente. Cuando Belli indica que la historia de Juana no es ficticia, se refiere a que el relato no es producto de su imaginación sino que utilizó fuentes históricas, en las que se apoyó para reconstruir la época y la vida de Juana, es decir, consultó el referente del referente.

Existen otros historiadores serios de la vida de Juana que son de la opinión contraria a la de Belli. Uno de ellos es Miguel Ángel Zalama, que en su libro *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, llega a la conclusión de que la reina Juana sí estaba loca, y “no precisamente de amor” (19). Reconoce que fue

[. . .] una conclusión colegida de su forma de actuar durante décadas, en ningún caso una hipótesis *a priori* que haya condicionado el relato. (A fuer de ser sincero he de expresar que cuando comencé este estudio quería creer en la capacidad mental de la Reina, que su locura había sido un engaño urdido por sus familiares para hacerse con el poder y que ella fue la víctima) (19).

Los dos ejemplos anteriores muestran cómo a pesar de tener acceso supuestamente a las mismas fuentes historiográficas sobre la Reina Juana, los autores llegan a conclusiones diametralmente opuestas. La historiografía es construida transcurrido un buen tiempo después de los acontecimientos para ser considerada como tal, utilizando fuentes escritas, así como testimonios de testigos presenciales de los acontecimientos, quienes pueden tener percepciones diferentes sobre un mismo evento, o que les fueron referidas por terceros; en ambos casos la posibilidad de conocer lo que verdaderamente ocurrió es poco viable.

En la misma narración, Lucía esboza la hipótesis de que debido a tantas desgracias ocurridas a miembros de la familia de Juana por haber usurpado su madre, Isabel la Católica, el trono a Juana la Beltraneja y recluirla en un convento, la Infanta no procuraba el poder, sino que más bien lo eludía debido a “un temor supersticioso a que la desgracia la persiguiera o cayera sobre su descendencia” (*EPS* 148). Manuel reconoce que es una “hipótesis interesante,” y que es “uno de los argumentos usados para defender la tesis de su locura” (149).

Una característica más de la NNH presente en esta obra es el considerar que la historia tiene un carácter cíclico. Lucía, de sorprendente parecido físico a Juana de Castilla, se desdobra en ella y vive circunstancias parecidas a las de la reina —ambas son vírgenes, sin ninguna experiencia sexual; sienten una atracción carnal, la primera por un varón obsesionado por la historia, la segunda por un individuo obsesionado por el poder; ambas fueron enclaustradas, una en un convento, durante cuatro años, la otra en un palacio, durante cuarenta y siete años. La historia de alguna manera se refleja en los personajes contemporáneos de Lucía y Manuel con algunos de los hechos históricos que se repiten.

Existe la ficcionalización de personajes históricos, como Juana de Castilla y Felipe el Hermoso, una más de las características de la NNH. Adicionalmente el relato es una metaficción, aunque *EPS* no sea un texto eminentemente auto-reflexivo, o sea, un texto que se refiera a sí mismo, sino una narración lineal del presente que se ancla en el ahora de la narración contemporánea y traslada al lector al pasado para recrear las experiencias vitales de las dos protagonistas. Sin embargo, la metaficción, otra de las características de la NNH, se manifiesta en el discurso de Lucía, la protagonista, que enmarca el de Juana de Castilla, utilizando la ‘historia oficial’ como subtexto de la historia ficticia del pasado y del presente. La trama de los personajes ficticios se entrelaza con la de los históricos.

Su narración, como ya se dijo, está basada en fuentes históricas, lo que la convierte en una metaficción historiográfica. Las obras utilizadas por la autora fueron escritas por reconocidos especialistas, tales como Bethany Aram, autor de *La reina Juana:*

*Gobierno piedad y dinastía* (2001); Miguel Ángel Zalama, cuya obra, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas* (2003), Belli la califica de “exhaustivo y serio estudio”, y José Luis Olaizola quien escribió *Juana la Loca* (2002) entre otros tantos autores consultados (EPS 325).

La obra hace uso de un buen número de intertextos, otra de las características de la NNH. Por ejemplo, cuando Lucía se encuentra en la clase de Historia del Arte comenta que la profesora les leyó un pasaje de *Los idus de marzo* de Thorton Wilder<sup>30</sup>:

César envía una carta a un sabio amigo expresando su irritación porque los malos augurios y adivinaciones del día han obligado a cancelar la sesión del Senado. Marisa [la profesora] disertó sobre la importancia de los ritos cuando el mundo era todavía inescrutable y la ciencia no alcanzaba a explicar ni los fenómenos naturales, ni la psiquis (EPS 54).

Poco sabía Julio César que era precisamente en el idus de marzo que ocurriría su asesinato, desmintiendo la creencia popular de ser un día de buenos auspicios.

Hay una referencia a *Juana la Loca* de Michael Prawdin<sup>31</sup>, uno de los libros utilizados por la autora en su investigación historiográfica y mencionado en la nota final del libro: “Por la noche, saqué de mi ropero el libro de Prawdin que madre Luisa Magdalena me prestara. En la contra-tapa leí que el señor Pradwin era natural de Ucrania,

---

<sup>30</sup> Thorton Wilder (1897-1975) dramaturgo y novelista americano. Entre sus obras se encuentra *Ides of March* (1948) traducida al español como *Los idus de marzo*. Es una novela epistolar que trata sobre los últimos días de Julio Cesar y de su asesinato el 15 de marzo del año 44 A.C. Los idus eran días de buenos augurios; eran los días 15 de los meses de marzo, mayo, julio y octubre y en los otros meses caía en los días 13. Julio Cesar fue asesinado precisamente en el Idus de marzo, de allí el nombre de la novela. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ides>. Consultado el 2 de junio del 2007.

<sup>31</sup> Michael Prawdin era el seudónimo de Michael Charol.

historiador, y que su biografía de la reina Juana era producto del interés que ese personaje despertara en él durante una de sus visitas a España” (55).

Se puede apreciar también la intertextualidad en las siguientes escenas: “Saqué cinco sobres de papel manila y unos cuantos libros. Sonreí al ver uno de ellos: *La sexualidad humana* por la doctora Stella Cerutti” (EPS 18). Lucía también confiesa que con un cuchillo había abierto la cerradura del secreter de su mamá y había leído *Un mundo feliz* (*Brave New World*, 1932) del escritor inglés Aldous Huxley (1894-1963) (18).

Cuando Juana se encuentra cenando con su madre y con Beatriz Galindo (conocida como “la Latina” en quien tanto confiaba la reina Isabel, y que también instruyó a Juana) en el golfo de Vizcaya, disponiéndose para zarpar para ir a encontrarse en Flandes con Felipe, Beatriz le da a beber un brebaje de amor preparado por las esclavas moras para que ella y Felipe se amen hasta el fin de sus días. La Infanta toma la poción “pensando en Isolda y en los peligrosos equívocos del amor” (68). La frase es una referencia al cantar de gestas celta *Tristán e Isolda* en el que el primero comete una grave traición al enamorarse perdidamente de Isolda, prometida de su tío, el rey Marke de Cornwall, al tomar ambos accidentalmente la poción de amor, preparada por la reina Madre, destinada para Marke e Isolda. Más adelante en la narración, Juana vuelve a hacer mención a esta gesta cuando alude a que es una princesa del Renacimiento y ha leído a los clásicos y discutido filosofía con Erasmo de Rotterdam. Continúa diciendo: “Amo las canciones de gestas de Mallory, de Matteo Boiardo. *Tristán e Isolda* de [Gottfried] Von Strassburg es uno de mis libros favoritos” (115).



Manuel alude al mito griego de Ariadna y Teseo, cuando dirigiéndose a Lucía le comenta que “el cuerpo es lo más puro que poseemos. La mente en cambio está llena de vericuetos. Ese es el laberinto. Y en la vida real, no hay Ariadna ni hilo de plata. Es uno y el Minotauro jadeando. Siempre tan cerca” (*EPS* 95). En dicho mito, Ariadna enamorada de Teseo, le revela a éste los secretos para que pueda matar al Minotauro, que se encontraba en el centro del laberinto, además de darle un ovillo del hilo con el que tejía, para que encontrara la salida una vez cumplida su misión. Juana hace referencia también a la oración de Jesucristo en el huerto de Getsemaní, cuando al morir su madre pasan a ser los herederos del reino de Castilla: “Me estremecía pensar que ahora ese reino maldito me tocaría a mí. A mí, a Felipe, y a nuestra descendencia. Una frase de Jesucristo me vino a la mente: «Padre, aparta de mi este cáliz»” (148).

Manuel hace un comentario respecto al inconsciente colectivo que muestra la intertextualidad con los escritos de Carl Gustav Jung (1875-1961), *Arquetipos e inconsciente colectivo*: “Eso explicaría la teoría del inconsciente colectivo, la idea de que nacemos con una sabiduría ya instalada que procede de los que han vivido antes que nosotros” (265). Existe también la referencia a *El elogio de la locura*, cuando Manuel conversando con Lucía le dice que Juana casi no asiste a misa cuando se encontraba en Flandes. “Tenía amigos inteligentes: Erasmo de Rotterdam, por ejemplo. Siempre he pensado que *El elogio de la locura*, si bien está dedicado a Tomás Moro, es un homenaje y una reivindicación de Juana. Éste era un libro que ella tenía entre sus libros de cabecera al morir” (305).

De todas las referencias intertextuales, las más explícitas son a la obra de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, sobre las cuales se comentará más adelante por considerarse un homenaje que la autora hace a la novela gótica y por existir un diálogo entre *EPS* y la obra de Brontë, lo cual requiere de comentarios más extensos. Por lo anteriormente expuesto, *EPS* califica como una nueva novela histórica ya que presenta varias de las características mencionadas por Menton para ser considerada como tal.

En relación con la estructura de la obra se aprecia que está dividida en veintisiete capítulos, precedidos por un epígrafe, y concluye con un epílogo y una nota final. El epígrafe fue tomado de la novela de Virginia Woolf (1882-1941), *A Room of One's Own*: “. . . any woman born with a great gift in the sixteenth century would certainly have gone crazed, shot herself or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard, feared and mocked at” (*EPS* 7). Con estas palabras la autora nos previene y nos guía de lo que descubriremos posteriormente en el desarrollo de la trama. Nos anticipa las características de Juana de Castilla y el curso que seguiría su vida al ser considerada loca por quienes querían usurpar el trono que por derecho le pertenecía. La locura ha sido un arma utilizada entonces y ahora para nulificar a los contendientes con posibilidades de éxito.

Además de reivindicar a la reina Juana, *EPS* permite que profundicemos en el ambiente político de su época y en las razones que tuvieron sus detractores para mantenerla encerrada durante cuarenta y siete años en el palacio de Tordesillas, cerca de Valladolid. La infanta era una mujer inteligente, educada, rebelde, pertinaz, amante

apasionada, a la que para usurpar su trono le inventaron su locura, la misma que durante cinco siglos ha quedado en el imaginario colectivo.

Para entender mejor la situación de Juana que la hace aparecer como loca, es trascendental situarse en la época y adentrarse en lo que el término locura significaba. De acuerdo con Michel Foucault, uno de los tipos de locura que se consideraban en la Edad Media era el de la pasión desesperada, provocada por el amor en sus excesos, pero sobre todo cuando la fatalidad de la muerte arrancaba al ser querido, dejando al individuo sin ninguna otra solución excepto la locura: “Love disappointed in its excess, and especially love deceived by the fatality of death, has no other recourse but madness. As long as there was an object, mad love was more love than madness; left to itself, it pursues itself in the void of delirium” (Foucault 27). Agrega el filósofo francés sobre el tema:

The savage danger of madness is related to the danger of the passions and to their fatal concatenation. Sauvages had sketched the fundamental role of passion, citing it as a more constant, more persistent, and somehow more deserved cause of madness: “The distraction of our mind is the result of our blind surrender to our desires, our incapacity to control or to moderate our passions. . .” (80).

Se creía entonces que la pasión era el lugar de encuentro del alma y del cuerpo, en donde la actividad del alma hallaba la pasividad del cuerpo, cada parte imponiendo sus

límites sobre la otra. La medicina de los humores<sup>32</sup> consideraba esta asociación en una interacción continua (81).

Las pasiones ejercían ciertas perturbaciones en los humores, por ejemplo, la ira modificaba la bilis, la tristeza provocaba la melancolía, llamada la bilis negra. Las perturbaciones de los humores en ocasiones eran tan violentas que trastornaban el cuerpo al punto de ocasionar la muerte. Se creía que las pasiones aumentaban la cantidad de los humores, haciendo que la ira incrementara la bilis y la tristeza la melancolía (Foucault 81). Cuando Juana de Castilla presentó los primeros síntomas de melancolía en 1503, los doctores de la reina Isabel se preocuparon ya que la negación de la primera a comer y tomar medicina hacía muy difícil reestablecer el equilibrio de los humores (Vicente 80).

El comportamiento de Juana demostrando públicamente el loco amor (el término en inglés *mad love* describe mejor el concepto) que sentía por Felipe, y luego manifestando en la corte sus celos patológicos, al grado de escoger ella sus damas entre las más feas para evitar que Felipe se fijara en ellas, contribuyeron a esparcir los rumores de su locura. Si bien es cierto que su comportamiento estaba justificado por las

---

<sup>32</sup> El concepto de que el cuerpo humano estaba compuesto por cuatro sustancias primarias o humores (sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema) proviene de Hipócrates de Kos (460 A.C.-370 A.C.) y la tradición se continúa con Galeno de Pérgamo (131-201) (Foucault 131-201).

Los cuatro humores correspondían a los cuatro elementos que se creía constituían el universo: aire, fuego, tierra, y agua. Los humores compartían los atributos de sus correspondientes elementos. La sangre era caliente y húmeda, como el aire; la bilis amarilla era caliente y seca, como el fuego; la bilis negra era fría y seca, como la tierra; y la flema fría y húmeda, como el agua. Esta concepción “reflected and sanctioned long-standing tenets of sexual dimorphism and female inferiority” (Marta V. Vicente, 79). Según los médicos de la época las mujeres eran más emocionales y menos propensas al pensamiento racional debido a la mayor presencia de humores fríos y húmedos. El equilibrio de estos cuatro humores mantenía al individuo sano. Los médicos del siglo XVI basaban sus diagnósticos en los principios de la medicina de los humores (79).

infidelidades y amoríos de Felipe, sin embargo, el proceder de la reina sirvió a sus enemigos para sus propósitos maquiavélicos.

La conmoción emocional que causó a la Infanta la muerte prematura de Felipe, acaecida en Burgos el 25 septiembre de 1506, cuando sólo tenía treinta años, su intención de trasladar el cuerpo de su marido a Granada, así como la apertura en diversas ocasiones del féretro, contribuyeron a justificar el aislamiento impuesto a Juana en el castillo de Tordesillas, como una persona desequilibrada (*EPS* 250). Sin embargo, existía una poderosa razón para tal proceder:

Dos veces en ese tiempo visité la cartuja de Miraflores donde reposaba el féretro de mi esposo. Las dos veces hice que lo abrieran para cerciorarme que permanecía allí su cuerpo. Sabía que los flamencos habían partido llevándose su corazón en una urna de oro para sepultarlo al lado de sus ancestros, pero yo temí que se hubiesen hecho con el cadáver [. . .] (260).

Antes de partir Juana hacia Torquemada, el 20 de diciembre, y ante la negativa de los clérigos de entregarle el féretro de Felipe, hizo que se abriera para cerciorarse de que el cuerpo aún estaba allí: “Se abrió la caja de madera y luego la de plomo, comprobé que seguía inmóvil, recubierto de vendajes y cal. Los embajadores y prelados se horrorizaban de que pudiese acercarme y hasta tocarlo [. . .]” (261).

La historia normalmente sirve como un telón de fondo en la nueva novela histórica y hay personajes que se vivifican en una especie de tapiz flamenco; sin embargo, en el caso de *El pergamino de la seducción* la historia penetra la ficción y se convierte en ella. Lucía se convierte en Juana, Manuel se convierte en Felipe y seduce a

Lucía. La técnica novelística que apoya todo esto es la narración en primera persona que la hace íntima; el lector siente más tendencia a identificarse y a experimentar ese relato en primera persona como personalizado, como si escuchara una confesión de una amiga; de alguna manera el lector se torna cómplice del personaje, al conocer su intimidad.

Se pueden observar paralelismos y algunos rasgos en común en estas dos parejas, inclusive se puede pensar en cierta compatibilidad de las mismas. En el caso de Juana y Felipe la historia los hizo casarse; había que defender los intereses políticos y la hegemonía del reino de Castilla y Aragón en contra del reino de Francia. En el caso de Lucía y Manuel, si bien no tenían plan alguno de matrimonio por parte de ninguno de los dos, al quedar Lucía embarazada imprevisiblemente su unión se vislumbra como una posibilidad futura, ya que con el nacimiento de su hijo la descendencia de los Denia no se vería truncada. Otro similitud es la atracción física entre Lucía y Manuel, que si bien entre ellos no llega a la obsesión carnal de Juana y Felipe, se atraen físicamente, a pesar de que en diversas ocasiones Lucía percibe que Manuel está obsesionado por el personaje histórico de Juana y duda de su amor hacia ella.

Concurre también un elemento común de poder. En el caso de Felipe, la situación en que el destino ha colocado a Juana como reina de Castilla y León a la muerte de su hermano Juan (1497), su hermana Isabel (1498), el hijo de ésta, el infante Miguel (1500), y de su madre Isabel la Católica (1504), es una atracción si no más poderosa, igual de intensa que la atracción física que Felipe siente por Juana. Por su parte Lucía, siente una atracción por Manuel, veintitrés años mayor que ella, tanto por sus conocimientos como

por su físico, que llega a comparar con el de Felipe el Hermoso; circunstancia que Manuel aprovecha para seducirla.

Hay una sumisión a la seducción por parte de Juana que acepta el vasallaje al amor de Felipe, pero a nada ni a nadie más se somete:

Mi corazón ha envejecido deprisa y si de mí dependiera me llevaría a Felipe lejos de aquí y con mi lengua le arrancaría esa piel de ogro y dragón que nada tiene que ver con su alegría y su nobleza. Son ellos, sus cortesanos malévolos y calculadores, los que lo incitan a irritarse y a emprenderla contra mí (*EPS* 136).

Sin embargo, cuando Juana y Felipe se dirigen a España desde Flandes, al decidir este último hacer el viaje por tierra, atraviesan Francia y son recibidos por Luis XII y su corte. Felipe, como conde de Flandes, estaba obligado a rendir vasallaje a su señor, el Rey de Francia, quien quería mostrar públicamente la solemnidad de la sumisión. Durante los diez días que duraron los festejos en el castillo de Blois, el monarca francés los utilizó

para forzar a sus invitados a rendirle el preceptivo homenaje como vasallos suyos que eran. En una ceremonia religiosa ordenó que se entregaran unas monedas de oro a don Felipe, lo que constituía un símbolo de la protección del señor, Luis XII, a su vasallo, el Conde de Flandes. Felipe “el Hermoso” no dudó en aceptar el presente demostrando sumisión, pero cuando la Reina hizo lo propio con doña Juana ésta rechazó el ofrecimiento. La princesa española no estaba dispuesta a rendir obediencia a un monarca galo aunque fuese condesa de Flandes por

matrimonio; ahora poseía un título mucho más importante [. . .] (Zalama 40).

Juana, a pesar de ser condesa de Flandes, muestra su dignidad real y superior posición a la del rey galo, en calidad de futura reina, heredera de los reinos de Castilla y Aragón, de mayor poderío que el francés, no aceptando vasallaje alguno, como lo tendría que hacer su marido, que “por ser hijo de francesa y archiduque borgoñón, Felipe será sin duda recibido como primer par de Francia —noble, pero vasallo de su rey” (*EPS* 137).

El comportamiento de Juana ante Luis XII muestra un acto de perspicacia que contrasta con su actitud, que ya mostraba una tendencia al más absoluto desinterés ante las cuestiones de gobierno. Sin embargo, este incidente no alteró la sumisión a los deseos de su consorte, que se mantuvieron inalterables; Juana continuaba siendo vasalla del amor.

Uno de los rasgos más sobresalientes de la novela son los cambios y el entretendido de múltiples narradores a lo largo del relato, en ocasiones dentro un mismo párrafo. El primer personaje-narrador, quien introduce la narrativa entera y por lo tanto es el narrador principal (Prince 16), es Lucía: “Manuel dijo que me narraría la vida de Juana de Castilla y su locura de amor por su marido Felipe el Hermoso, si yo aceptaba ciertas condiciones” (*EPS* 11). Ya en el capítulo tercero Lucía se desdobra en Juana que continúa como narradora en primera persona alternando con Lucía: “Y es Toledo. El 6 de noviembre de 1479, día de mi nacimiento” (40). También se entreteje la voz de Manuel, quien provee de vida a la de Juana a través de Lucía: “La voz de Manuel, tan cerca de mi oído, habla



para que pase el tiempo y mis primeros años van quedando atrás en una sucesión de imágenes difusas” (41).

En ese mismo capítulo como sucederá en los siguientes, la voz de Lucía se entrelaza con la de Juana: “Yo, Lucía, recuerdo la monja en el colegio católico de mi país, que cuando era pequeñuela apenas, también me invitó a poner un dedo sobre la llama de un fósforo para ilustrarme las penas del infierno” (42). En otras ocasiones el lector tiene que estar atento a los cambios de narrador que ocurren de un párrafo a otro, que no siempre son tan obvios al comenzar la oración: “Para entender la frialdad de mi madre, tendría que haber comprendido su difícil ascendencia al trono” (46). No es sino hasta leer ‘trono’ al final de la oración que el lector se percata que es Juana la que narra brevemente la historia de su madre, Isabel la Católica, y no Lucía que era la narradora en el párrafo anterior.

Se entremezcla también un narrador en segunda persona que es como el alter ego de Juana y que muestra al lector lo que ella piensa: “Tu destino, Juana, da un vuelco el 20 de julio de 1500. Tras sólo veintitrés meses de vida, muere el príncipe Miguel, el hijo de tu hermana Isabel, el heredero de la corona de Castilla y Aragón” (114). En otros pasajes de la obra se lee: “Tu hija Isabel ha nacido el 16 de julio de 1501. Ya no hay obstáculos para que tu y Felipe viajéis a España” (134). “Habrías querido, Juana, que la rabia con que despediste a Felipe te durara un poco más” (174).

Se puede apreciar en el capítulo décimo séptimo la complejidad del discurso al utilizar dos narradores, dirigiéndose a dos distintos narratarios, en una misma oración: “Cierra los ojos y no te distraigas porque, acercándose al paso de Calais, por ser época de

vientos y tormentas, la flota en que viajabais se topó con una violenta tempestad. Tú la presentiste” (218-9). Es Manuel quien da la instrucción a Lucía de cerrar los ojos, pero después al decir “la flota en que viajabais” se refiere a ambas, a Lucía y a Juana, y a su vez su alter ego interviene, pensando Juana que ya había sentido la tormenta.

Aquí, como en otras partes de la narración, se puede apreciar la maestría de Belli en la cohesión del relato al usar varios narradores y los diferentes puntos de vista, el espacial y el temporal coexistiendo, utilizando el tiempo psicológico de la ficción para dar apariencia de objetividad, para a la vez tomar distancia y así diferenciar los acontecimientos del mundo ‘real’. Como apunta Vargas Llosa:

Lo importante es saber que en toda novela hay un punto de vista espacial, otro temporal y otro de nivel de realidad, y que, aunque muchas veces no sea muy notorio, los tres son esencialmente autónomos, diferentes uno de otro, y que de la manera como ellos se armonizan y combinan resulta aquella coherencia interna que es el poder de persuasión de una novela. Esa capacidad de persuadirnos de su «verdad», de su «autenticidad», de su «sinceridad», no viene nunca de su parecido o identidad con el mundo real en el que estamos los lectores. Viene, exclusivamente, de su propio ser, hecho de palabras y de la organización del espacio, tiempo y nivel de realidad de que ella consta (101-2).

Se puede percibir también que el relato de Juana está enmarcado por el relato de Lucía. Este recurso, utilizado por los narradores para proveer a su discurso de poder

persuasivo, es conocido como “la caja china” o la “muñeca rusa” (Матрёшка, Matrioshka). La técnica

tiene un efecto creativo cuando una construcción así introduce en la ficción una consecuencia significativa —el misterio, la ambigüedad, la complejidad— en el contenido de la historia y aparece por consiguiente como necesaria, no como mera yuxtaposición sino como simbiosis o alianza de elementos que tiene efectos trastornadores y recíprocos sobre todos ellos (Vargas Llosa 117-8).

Al utilizar este medio, las dos historias, la de Lucía y la de Juana, quedan articuladas realizando la narración total, a la vez que cada parte a su vez se enriquece o se ve transformada por ser generadora o subordinada. Es muy clara la simbiosis y el efecto recíproco que tienen las dos historias de las principales protagonistas del relato, no es una mera yuxtaposición, sino un recurso que enriquece el relato y le da verosimilitud, sobretodo en lo que se refiere al descubrimiento de la sexualidad de ambos personajes.

En lo tocante al relato de Lucía y Manuel, se desarrolla a través de toda la novela en yuxtaposición con la de Juana de Castilla. Existe un lazo que se podría calificar de psicológico entre ambas mujeres por el hecho de que tienen la misma edad y al personificar y adentrarse en lo que posiblemente fueron los sentimientos de Juana, así como el descubrimiento de su sexualidad, Lucía va descubriendo la propia.

Vargas Llosa denominó a este recurso estilístico de «vasos comunicantes»:

[. . .] una escena en la que, en verdad, tienen lugar dos (y hasta tres) sucesos diferentes, que, narrados de una manera trenzada, van

recíprocamente contaminándose y en cierto modo modificándose. Debido a esa conformación, los distintos sucesos, articulados en un sistema de vasos comunicantes, intercambian vivencias y se establece entre ellos una interacción gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de meras anécdotas yuxtapuestas. Hay vasos comunicantes cuando la unidad es algo más que la suma de las partes integradas en ese episodio [. . .] (139).

En otras palabras, son episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador. Se debe subrayar que la sola yuxtaposición no es suficiente para que el artificio dé los efectos deseados, es primordial que haya comunicación entre los dos eventos aproximados o entrelazados por el narrador en el texto.

Como ya se señaló anteriormente, uno de los intertextos más importantes en la narración es el concerniente a *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë (1815-1855). Belli lo calificó como un homenaje a la novela gótica,<sup>33</sup> abundando con el siguiente comentario: “Cuando Lucía se traslada a la casa de Águeda vos empezás a intuir que hay algo oscuro que le puede pasar a Lucía, uno empieza a preocuparse por ella, porque no se sabe a dónde va a conducir el ejercicio de la evocación de Juana.”<sup>34</sup> Hay “un juego de

---

<sup>33</sup> La palabra gótica referida a las novelas proviene de que gran parte de las tramas se desarrollan en castillos, monasterios o cementerios medievales tétricos y llenos de misterio. Estrictamente hablando este tipo de novelas fue una moda de los escritores ingleses entre 1765 y 1820. La obra que da inicio a este tipo de textos es *El castillo de Otranto*, publicada en 1765 por Horace Walpole.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura\\_de\\_terror\\_g%C3%B3tico](http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_de_terror_g%C3%B3tico). Consultado el 2 de junio del 2007.

<sup>34</sup> <http://www.marcaacme.com/artículo-view.php?id=44>. Consultado el 2 de junio del 2007.

espejos, hay claves dentro de la novela que tienen que ver con referencias literarias, y una de ellas es *Jane Eyre*.”<sup>35</sup>

Lucía evoca la misteriosa casa donde vivía Jane: “No quería pensar en Juana, ni en que yo estaba encerrada por los descendientes de sus carceleros. Thornfield, la casa de Jane Eyre, con la loca en el ático, también formaba parte de mis temores” (*EPS* 279). La casa donde vivía la tía Águeda, lugar en el que Lucía pasaría algunos unos días, había sido construida en 1606. Tenía un aspecto lúgubre y misterioso. Era una casona de tres pisos, de planta cuadrada, con techos muy altos, con corredores en el segundo y tercer piso alrededor de los cuales se encontraban un buen número de habitaciones (253). A Lucía esta casona le recordaba Thornfield, la mansión donde había sido institutriz Jane Eyre. Lucía hace una alusión más a dicha novela: “Por la ventana de la cocina, el jardín lucía blanco, bello y fantasmal. *Yo llegaba al fin de Jane Ayre* [. . .]. Nada podía ser más adecuado en esa casona llena de silencios y secretos que leer a la Brontë” (273).

Otro comentario adicional concerniente a la novela gótica se produce cuando Manuel y Lucía encuentran en una de los parajes escondidos de la casona el cofre de Juana, y Lucía discurre en su mente: “Manuel no debía abrir ese cofre, pensaba, recordando los maleficios de la historia de terror o los cuentos de arqueólogos que morían tras descubrir secretos en las tumbas egipcias” (310).

Existe también un “juego de espejos” entre los personajes de ambas novelas. Jane Eyre, al igual que Lucía estuvo en un internado. Ambas son de aproximadamente la misma edad, también son huérfanas. Las dos se enamoran de hombres que les llevaban

---

<sup>35</sup> Ibid

más de veinte años y que tienen ciertas características en común, como un mayor conocimiento y experiencia del que ellas tienen —Lucía: “Manuel me fascinaba [. . .] . De él podría aprender mucho más de la naturaleza humana y de la historia que lo que podría enseñarme algún joven de mi edad” (*EPS* 50). Jane: “[. . .] these evening conferences were sought as much for his pleasure as for my benefit [. . .] . I had a keen delight in receiving the new ideas he offered, in imagining the new pictures he portrayed, [. . .] the friendly frankness as correct as cordial, with which he treated me, drew me to him (Brönte 149).

Las dos protagonistas son novicias en lo referente al juego de la seducción que sus pretendientes utilizan para ganar su amor. Hay en ambos casos un secreto: en Thornfield, la esposa loca encerrada en el tercer piso de la casa, cuya existencia era negada bajo gran sigilo. En la mansión de la tía Águeda, se guardaba también bajo gran secreto el documento que manifestaba que ésta era la madre de Manuel, sólo quedando la duda de si su abuelo había cometido incesto y por consiguiente sería su padre, ya que Lucía medita: “¿Le habría revelado Águeda la identidad del padre? ¿Sería por eso por lo que habrían muerto ambos? ¿Sería Manuel hijo de su abuelo y de ahí la comunicación entre su oficina y la alcoba de ella? [. . .] ¿Por qué no podía admitir él que ella fuera su madre, por qué lo repetía con horror?” (*EPS* 318)

Una coincidencia más es la destrucción por el fuego, tanto de Thornfield Hall, como de la mansión de la Calle del Cid. En la primera muere Bertha Mason, la esposa de Edward Rochester, quien milagrosamente se salva del incendio, aunque pierde una mano y queda ciego temporalmente. Sin embargo, en la segunda, Manuel muere calcinado

junto a su madre, “la tía Águeda.” La muerte de la loca del ático parece liberar a los protagonistas, quienes podrán empezar su vida nueva. Al igual, la hija de Lucía: “sería una página nueva, limpia, albergaría otra visión: la que yo le daría, la historia que el espíritu valiente e ineludible de Juana me había revelado, la que la voz de Manuel hizo vivir en mí” (*EPS* 321).

En lo referente al género como una construcción de la sociedad patriarcal, en *EPS* existen ejemplos que subvierten dicha concepción, como la descripción que compara a Juana con su hermano Juan, resaltando los atributos de la primera que contrastan con algunos de los atribuidos del género femenino. La descripción de su hermano varón es de “flaco y endeble” a quien Juana “aventajaba como amazona y como lancera porque [su] flecha nunca dejaba la ballesta si no era para dar en el blanco” (*EPS* 43); particularidades más bien atribuidas a los varones. Acto seguido Juana hace un juicio de valor sobre su hermano, refiriendo el incidente, por cierto histórico, de cuando la Infanta tenía diez años y se hundió junto con su mula al atravesar el río Tajo. Ella comenta que de haberle sucedido a Juan “ya no tendríamos príncipe heredero” (43), pero Juana, gracias a su ecuanimidad y valor y sin que se paralizara por el agua fría, pudo salvar a su mula y a sí misma.

Como en *El país bajo mi piel*, donde Belli narra el descubrimiento de su sexualidad, en *EPS* Juana y Lucía hacen lo propio. La descripción de la primera noche de bodas se hace con todo lujo de detalles, sin omitir lo más mínimo. Se mezclan en esta escena las sensaciones eróticas de placer y las del dolor del desfloramiento, tanto de Juana como de Lucía, quien pierde su virginidad al entregarse a Manuel.

Cuando Felipe el Hermoso se encuentra por primera vez con Juana y la besa, ésta comenta: “su lengua parecía una pequeña lanza hurgando en mi boca [. . .] . Sin más, tomó mi mano y la llevó al centro de sus piernas, bajo la casaca azul. Allí toqué un manojito de uvas tensas, y lo palpé para entenderlo pues la verdad era que apenas conocía la anatomía masculina” (83-4). De inmediato Felipe dio orden que los casaran al momento; su deseo ya no podía esperar más.

La narración de la primera noche de bodas es altamente descriptiva, aquí la narradora o narradoras (ya que las voces de Juana y Lucía se entremezclan en estas escenas eróticas) utilizan el lenguaje llano y claro del momento de la seducción y del mismo acto sexual:

[. . .] Felipe y yo al fin estábamos solos tras la ceremonia. Él me seguía besando la línea del omóplato, mientras sus manos deshacían apuradas las cintas del frente de mi traje, que se aflojaba sobre mi cuerpo [. . .] . Mis pechos saltaron fuera [. . .] . Mis pezones se alzaron, se contrajeron como redondos agujijones [. . .] .

Cuando el traje se derramaba sobre mi cintura, Felipe me empujó suavemente. Me guió sorda y silenciosamente hasta la cama. Mi espalda sintió el contacto con la seda de la colcha de Manuel. Su respiración jadeaba mientras deslizaba el traje sobre mis piernas hasta mis pies. . . Quería abrir mi cuerpo, despojarme de las advertencias, dejar que aquello sucediera. Manuel tiró sus ropas. Sentí su cuerpo masculino, la piel lisa envolviendo músculos tensos, [. . .] el corazón palpitando acelerado al



centro, rozándose contra mis pezones. Y Felipe se adhería a mí, se restregaba contra mí [. . .] . Era blanco el cuerpo que entreví, el miembro alzado entre las piernas, surgiendo inesperados del arbusto donde vivía agazapado, como un índice desmesurado y enérgico [. . .] (*EPS* 86-7).

Continúa esta escena en la que la narradora destaca la experiencia de Felipe en el arte de amar, describiendo la sensualidad de sus cuerpos, y llamando elegantemente con una metáfora a los efluvios vaginales: miel escapándose de su virginal panal:

[. . .] Yo oía ahora mis quejidos confundirse con los suyos mientras por dentro me invadió la sensación de miel derramada, un panal soltando una sustancia viscosa, cálida, y él sumergiendo sus manos entre mis piernas, untándose los dedos, llevándoselos a la boca, para luego pasarlos sobre mis labios dándome a beber a mí conmigo misma (87).

A continuación la escena va subiendo de tono, y se vislumbra a una Juana desinhibida al considerar que no había tenido experiencia sexual previa; tal vez por la pasión que Felipe desató en ella. Las metáforas utilizadas al referirse al momento mismo del desfloramiento son bastante poéticas, en comparación con el lenguaje utilizado en las otras etapas. En este párrafo, con gran artificio, encontramos confundidas las voces de las dos protagonistas, sin que se haya alertado previamente:

[. . .] Giré frenética y el instinto me dijo que tomara el miembro fuerte y erguido de Felipe y me lo llevara la boca como una copa de vino [. . .] . Me estremeció la sensación exquisita del primer acercamiento, la dureza

suya contra el foso que llevaba a mi castillo interior,<sup>36</sup> pero cuando un instinto lo animaba a cruzar el umbral hacia los salones secretos, de pronto todas las alarmas encendieron y un dolor de sitios prohibidos, de puertas tercamente cerradas se interpuso. Susurré gimiendo que no alcanzaba, que no podía, pero Felipe o Manuel, no sé quién era ni importaba ya, me clavó los brazos abiertos en las almohadas y sobre mis gritos y llanto empujó su sexo como si taladrara mis entrañas en busca de agua y al fin sentí el desgarramiento y la penetración honda, su carne perdiéndose dentro de la mía, yo llorando de dolor y alivio, pensando ya pasó, ya estuvo, sintiendo que él había hecho lo que había que hacer, perdonándolo, llorando y al fin sintiendo el ir y venir y los dos gritando y él de pronto saliendo de mí alzándose de rodillas entre mis piernas y dejando caer desde la altura el líquido caliente, espeso, sobre mi ombligo (87-8).

Aunque la escena es extensa y adornada con todo tipo de detalles, dado que se trataba de la primera noche de bodas de la Infanta y la primera relación sexual de Lucía, existen otras tantas en donde se puede apreciar la expresión de lo “íntimo femenino”, igualmente con todo lujo de pormenores, que como dice Lucía Guerra-Cunningham: “no sólo significa transgredir las normas textuales de una tradición eminentemente masculina sino

---

<sup>36</sup> Alusión que hace la narradora a la obra *Castillo interior* o *Las moradas* (1577), escrita por Teresa Cepeda y Ahumada (1515-1582), religiosa, Doctora de la Iglesia Católica, mística y escritora española; fundadora de la orden de las carmelitas descalzas. También es conocida con el nombre de Santa Teresa de Jesús o simplemente Santa Teresa de Ávila. El “castillo interior” es el alma del ser humano, su esencia espiritual. En este tratado se describe el paso del alma por siete moradas, siendo la última un estado de éxtasis más del cuerpo y de la mente, la suprema culminación, la unión indisoluble del alma con Dios. En *EPS*, el estado anímico de Juana es de éxtasis al unir su cuerpo con el de Felipe, describiendo un gozo sexual comparable al gozo místico descrito en *Castillo interior*; desde luego, la comparación es una parodia profana que hace Belli del símbolo espiritual creado por Santa Teresa.

también empañar las imágenes prístinas construidas por el orden burgués patriarcal” (“Identidad cultural” 376), refiriéndose al binarismo con el que era representado el signo mujer de madre abnegada o de pecadora. Aunque ya en este siglo XXI las escritoras latinoamericanas representan a la mujer como ser actuante, con agencia, que no esconde ya la búsqueda y goce de su sensualidad y de su sexualidad.

Es sorprendente el contraste del comportamiento de Juana y Felipe en su primera noche de bodas con la manera en que Felipe II hacía el amor a cada una de sus cuatro esposas, de las que enviudó sucesivamente, y que Manuel relata a Lucía y a sus abuelos:

[. . .] Hacía el amor a sus esposas a través de una sábana donde sólo existía el agujero imprescindible para asegurar la procreación. Ponía a las reinas a rezar el rosario mientras copulaban. Imploraba el perdón del Altísimo por cualquier sentimiento de placer que pudiera colarse en medio del lino y la oscuridad (*EPS* 17).

Comentario que no fue del agrado de los abuelos de Lucía, por considerar que su nieta era muy joven para escuchar semejantes descripciones. Como se puede observar, las diferencias de comportamientos son abismales entre la forma de amar de Juana y de Felipe II; pareciera que abuela y nieto provinieran de dos mundos diferentes.

Como en sus novelas anteriores, Belli sitúa a la mujer como protagonista de la historia, sujeto actuante, ya no meramente objeto del deseo masculino, dueña de sus decisiones sobre su sexualidad y sensualidad. Libre de inscribir su cuerpo en el texto, sin cortapisas. Un ejemplo que ilustra lo anteriormente dicho es la masturbación de Lucía,

quien abre su intimidad y conduce al lector desde el primer momento que sintió el deseo de tocarse:

[. . .] El roce de las sábanas bastaba para provocarme la memoria y desatarme un deseo persistente que no cedía a mis intentos de pensar en otra cosa. Me revolvía insomne hasta que aceptaba rendirme a mis instintos. Entonces me sacaba la camisa de dormir, las bragas, y dejaba que la desnudez, el contacto de mi piel con el aire de la noche avivara a mi imaginación como el oxígeno anima la llama [. . .] . Mis manos, entonces, jugaban el papel de amantes fogosos. Vueltas ellos acariciaban mis pechos, mi estómago, mi sexo. Sin titubeos, dueños de la información precisa de las coordenadas de mi placer, me hurgaban las fuentes, encontraban el agua abundante y cálida (*EPS 112*).

A continuación la narradora utiliza símiles y metáforas para hacer más gráfica y elegante las sensaciones de su sensualidad:

[. . .] Lenta, muy lentamente como quien carameliza una fruta, la untaban sobre el pequeño pistilo de mi sexo hostigándolo, sacándolo de su encierro, convirtiéndolo en el tenso detonador diminuto de tormentas de polen. Poseídos de mi urgencia y mis gemidos, los amantes dedos se tornaban entonces en colibríes aleteando vertiginosamente sobre la flor de pétalos carnosos que desde mi centro se extendía hasta llenarme de aromas el cerebro. Al fin, la flor enorme, ululando y deshaciéndose en pulsaciones y contracciones, soltaba sus etéreas nubes amarillas, mientras el manojito de

pétalos mojados que era yo, flotando sobre la delegada cama de hierro, retornaba despacio a su existencia de muchacha (*EPS* 112).

Un segundo ejemplo es referido por Juana cuando sus esclavas moras la bañaban, la perfumaban y le daban masajes: “[. . .] Esas mujeres tenían las manos asedadas y sabían todos los secretos del cuerpo. Varias de ellas eran tan hermosas que verlas desnudas y sentir sus pechos sobre mi cabeza, cuando me lavaban el cabello, excitaba todos los diablos de la tentación (207).” Continúa la Infanta con la descripción de su placer hedónico: “Ellas no se conformaban con los aceites que me echaban en el cuerpo [. . .], sino que me lo quitaban de encima lamiéndomelo con sus lenguas” (207). Acto seguido la excitación de Juana va subiendo en un crescendo sensual hasta llegar al clímax del amor lésbico:

[. . .] La primera vez que Almudena me lamió el sexo, estaba yo media dormida. Fingí no despertarme y gozar en el sueño de la suavidad de su lengua. Era mujer y sabía la presión exacta que debía emplear para que yo me derritiera por dentro, me desmadejara y sintiera la delicia más exquisita que nos es dada a los seres humanos (207).

Juana contaba posteriormente a Felipe de su gozo sexual con las esclavas con el doble propósito de acrecentar la pasión entre ellos y a la vez vengarse, demostrándole que no era dependiente de su amor: “Él se enardecía oyéndome describir los besos de Melina, la manera en que Fátima lamía mis pezones y los dedos de mis pies” (207).

Lucía a su vez utiliza lo que Guerra-Cunningham llama “el vocablo despojado de eufemismos para designar los órganos sexuales” (“Desentrañando” 54): “Me pasé la

toalla por la vulva, el pubis, frotándome con fuerza” (108). Comentario que contraste con el que la madre de Lucía utilizaba cuando le decía: “No te toques *allí*. Lávate bien *allí*” (EPS 19). En otra ocasión cuando Lucía se encuentra haciendo el amor con Manuel, ésta, utilizando la heteroglosia, convierte un verbo en reflexivo para darle un significado diferente al que normalmente tiene: “Hicimos el amor en el suelo del baño, sobre una toalla [. . .], porque la angustia o el alivio o ambas cosas resultaron en que me viniera no una, sino varias veces” (153). Ya en otra ocasión que ambos hablaban de observar el método Ogino, o del ritmo, para evitar que Lucía quedara embarazada, ésta emplea el vocablo correcto: “[. . .] marcó los días en que nos abstendríamos y en otros en que, si hacíamos el amor, él tendría el cuidado de no eyacular dentro de mí” (EPS 190).

Belli comenta que personificó a Juana desde una perspectiva actual “como una mujer moderna, es la precursora de la huelga de hambre y de los brazos caídos.”<sup>37</sup> Juana se rebela en contra de las circunstancias adversas con la única arma que poseía, su cuerpo. Era su manera de subvertir el poder que la minimizaba como ser humano.

La rebeldía de la que aquí se habla tiene la connotación dada por Julia Kristeva en la que los vocablos “‘rebelar’ y ‘rebeldía’, derivados de las palabras italianas que preservaron el sentido latino de ‘volcar’ e ‘intercambiar’, implican de entrada una desviación que será pronto asimilada a *un rechazo de la autoridad*” (Kristeva 11-12).

Se puede enfatizar que la rebeldía y el rechazo de la autoridad por parte de Juana son una constante en la obra aquí analizada. A pesar de encontrarse inmovilizada debido

---

<sup>37</sup> Entrevista publicada en el Diario de Noticias de Navarra del 19 de abril del 2005, página 83. <http://www.giocondabelli.com/criticas/El%20pergamino/Diario%20Navarra.pdf>. Consultado el 10 de junio del 2007.

a los sucesos históricos y a la violencia psicológica que sus más íntimos ejercían sobre ella, y que la irían definiendo y a la vez destruyendo, Juana recurre a la subversión a través de la única arma que tenía a su disposición, su cuerpo: “Salió la cabalgata de Arcos y yo me encerré, desolada y llena de amargura, en mi habitación. Me negué a comer, a bañarme. Otra vez apelé a la única resistencia a mi alcance: la de mi cuerpo” (*EPS* 270).

Sin duda, *EPS* es una novela erótica, una manifestación de la rebeldía de la autora a aceptar las reglas del patriarcado. Como mantiene Lagos:

Belli se da cuenta que la escritura gozosa de la pasión, el placer, descritos por los hombres desde siempre, es un tabú y una mordaza si se es mujer, que su poesía es percibida como una expresión inmoral [. . .] . La voz franca –herética para la convención social, como la define el escritor chileno Ariel Dorfman—se manifiesta rebelde al silencio, e iconoclasta desde sus orígenes (*Metáforas* 36-7).

Belli practica conscientemente lo que Joanne Frye considera como una característica de la nueva escritura femenina: “to subvert the expectations of a textual ‘she’ and to open new possibilities for the representation of women’s lives” (Citado en Ciplijauskaite, *La construcción* 158).

El erotismo, una de las señas de identidad de la literatura de Gioconda Belli, es parte de esa lucha en contra de la marginalidad de la mujer. Según las propias palabras de la autora: “Vi que el erotismo era un arma porque era escandaloso y subversivo que una

mujer hablara de su cuerpo con tanta libertad.”<sup>38</sup> Le pareció a la vez insólito que treinta años después, refiriéndose a su poemario *Sobre la grama*, que causó gran conmoción, todavía sea considerado un suceso que utilizara el erotismo en sus obras. Belli habla también de “no dejar que nos enclaustran, negarnos a que nos culpabilicen por celebrar el placer de nuestro cuerpo, esta relación entre mujer y cuerpo, entre razón y emoción, dice ella, forma parte de la revolución femenina, la gran revolución del siglo pasado.”<sup>39</sup>

Belli comenta, en entrevista que le hicieron, que se interesó en escribir *EPS* porque de alguna manera se identifica con Juana, el personaje ficticio de la narración, a quien coloca el epíteto de ‘la apasionada’. La autora utilizó el enajenamiento de la Reina Juana en su novela para relatar su historia desde la perspectiva contemporánea y así reivindicar a “la mujer apasionada, la pionera, la que fue revolucionaria en su época y que mostró la fuerza de la mujer.”<sup>40</sup>

Al mismo tiempo la escritora nicaragüense declara: “Yo también soy Juana la Loca. Todas las mujeres somos Juana la Loca. Hay una vena de desafío, de rebelión, que si la ejerciésemos constantemente nos calificarían de locas.”<sup>41</sup> Por lo anteriormente manifestado, se pudiera afirmar que el tema principal no es la fuerza de la palabra como instrumento de seducción, sino la locura de Juana. Situación que sus detractores utilizaron para calificar las actuaciones y expresiones de una mujer que se rebelaba ante

---

<sup>38</sup> <http://www.giocondabelli.com/criticas/El%20pergamino/correo%20espanol.pdf>. Consultado el 10 de junio del 2007.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Entrevista publicada en el periódico ABC (Edición Nacional) de Madrid del 19 de abril del 2005, en la página 60.

<sup>41</sup> Entrevista publicada en el periódico Prensa Diaria de Madrid el 21 de abril del 2005, en la página 47.



las convenciones, usos y costumbres de la época. “La locura se asociaba explícitamente con la pasión sexual femenina, con el cuerpo, con la fiereza de las emociones” como la que Jane Eyre confiesa sentir por Rochester (Showalter, *A Literature* 122).

Una vez más la imagen de la loca encerrada en el ático de Thornfield viene a la memoria, utilizada por Gilbert/Gubar para el título de su libro, *The Madwoman in the Attic*, cuya idea principal es que “las mujeres se encuentran confinadas en una red de metáforas tejidas sobre una ideología patriarcal” (Hestetun 239). Dicho espacio expresa no sólo el complejo de metáforas y motivos del orden patriarcal de la sociedad sino también los cimientos de la misoginia sobre los que se ha erigido dicho patriarcado:

The roots of authority tell us, after all, that if woman is man’s property then he must have authored her, [. . .] . As a creation “penned” by man, moreover, woman has been “penned up” or “penned in” [. . .] . As a thought he has “framed,” she has been both “framed” (enclosed) in his texts, glyphs, graphics, and “framed up” (found guilty, found wanting) in his cosmologies (Gilbert 13).

Estas mujeres se encuentran confinadas en el mito del cuarto-prisión. Las metáforas inventadas por el falologocentrismo tienen un impacto decisivo aun en las metáforas utilizadas por las escritoras en su producción literaria, dando expresión a su estado de aislamiento y reclusión (Hestetun 239).

Como se puede observar, aún se tiene un largo camino por recorrer, que comenzó con uno de los primeros pasos dados por Virginia Woolf cuando impugnó la crítica que reprimía el acceso de las mujeres al lenguaje, reprochando que los hombres se

escandalizaran cuando la mujer expresaba lo que sentía. Abogaba porque la mujer expresara todo lo que tiene, mente y cuerpo, considerándolo a la vez, un proceso altamente difícil y peligroso (Showalter 193). La crítica Elaine Showalter agrega:

Rather than wishing to limit women's linguistic range, we must fight to open and extend it. The holes in discourse, the blanks and gaps and silences and not the spaces where female consciousness reveals itself but the blinds of a "prison-house of language." Women's literature is still haunted by the ghosts of repressed language, and until we have exorcised those ghosts it ought not to be in language that we base our theory of difference ("Feminist Criticism" 193).

Se puede concluir que *EPS* es una novela feminista porque presenta una inscripción del cuerpo y el deseo femenino transmitido al lector desde la más recóndita intimidad de las narradoras, quienes insisten en las perspectivas femeninas de las relaciones del amor y lo sensual, manifestado en lo corporal. Además de los tabúes y de la experiencia vital de la mujer, se encuentran expresados abiertamente la menstruación, el embarazo, el deseo sexual, la masturbación, el coito y el amor lésbico en toda su expresión, desde el punto de vista de la mujer. El erotismo y la sexualidad son utilizados como instrumentos expresivos de la subversión y de la rebeldía fémica ante el opresivo sistema patriarcal.

## CAPÍTULO III

## LA OTRA MANO DE LEPANTO

## 1. Semblanza de la autora

La escritora mexicana Carmen Boullosa marcó un hito en su creación narrativa con la publicación de su novela *Son vacas, somos puercos*, considerado por Erna Pfeiffer como el paréntesis de “la escritura histórica-utópica” de la autora (107). La descripción del mundo interior de la infancia de sus dos primeras obras, *Mejor desaparece* y *Antes*, publicadas en 1987 y 1989 respectivamente, que reflejan la experiencia traumática de la autora cuando quedó huérfana de madre a los catorce años<sup>42</sup>, es un tema que ya no aparece en sus narraciones posteriores.

El texto de *Son vacas, somos puercos*, es un palimpsesto de *Los bucaneros de América*, que son las memorias de Alexander Olivier Exequemelin, publicadas en Bélgica en 1678. La novela, que salió a la luz en 1991, tuvo una gran aceptación. En ella se describe una comunidad de piratas del siglo XVII que vivían en la isla caribeña de La Tortuga (hoy perteneciente a Haití), donde idealizaron una utopía igualitaria y socialista que llamaron los Hermanos de la Costa, en la que a las mujeres no se les permitía entrar. Al año siguiente, Boullosa reescribe las memorias de Exequemelin como una variación de la misma historia las cuales publica bajo el título de *El médico de los piratas* (Forné 143).

---

<sup>42</sup> <http://www.carmenboullosa.net/esp/works/novels.html>. Consultado el 18 de junio de 2007.

La más reciente novela de la escritora mexicana es *El velásquez de París* (2007), donde se relata el largo periplo del cuadro *La expulsión de los moriscos*, extraviado durante el incendio del Real Alcázar de Madrid, el 24 de diciembre de 1734. Con dicho cuadro el joven Velásquez concursó con otros pintores de la corte y ganó el nombramiento de ujier de la cámara.

En el 2006 se publicó *La novela perfecta*, obra de ciencia-ficción que rememora los años en que la autora leyera los trabajos de Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y Jorge Luis Borges (1899-1986). La narración es un pastiche de las novelas de literatura fantástica cuya trama se desarrolla en Brooklyn como un homenaje a esa ciudad, donde reside Boullosa desde el año 2001. El año anterior a la publicación de dicha obra salió a la luz, la que es objeto de análisis en el presente capítulo.

En el 2002 apareció *De un salto descabalgó la reina*, donde Cleopatra se convierte en un personaje mítico y se desenvuelve en el mundo de las Amazonas. En 1999, los lectores tuvieron a su disposición *Treinta años*, cuya trama se desarrolla en un imaginario estado de Tabasco en México, lugar donde nacieron la madre y la abuela de la autora. En 1997 apareció *Cielos de la Tierra*, en 1995 *Quizá*, y en 1994 *Duerme*, que fue traducida a varios idiomas europeos. *La milagrosa* se publicó en 1993, y *Llanto, novelas imposibles*, donde se relata el retorno del emperador Moctezuma en el año de 1989, confrontando el México que encuentra con el que había vivido, apareció en 1992. Como se puede apreciar, Boullosa muestra un gran interés en re-escribir la Historia como se constata en la mayoría de sus obras, consideradas nuevas novelas históricas.

Otra faceta de su variada producción literaria es la escritura de poesía, la que inicia en 1970, cuando Boullosa contaba con dieciséis años; quehacer que le marcó el camino literario que seguiría como profesión. Su trabajo como poeta, dramaturga, ensayista, cuentista y novelista es ecléctico y de no fácil clasificación. Por lo general tiende a enfocarse a temas sobre el género y el feminismo en Latinoamérica.

También ha incursionado en la vida académica como profesora visitante en las Universidades de Columbia, Georgetown, y la Estatal de San Diego, (SDSU). Ocupó la Cátedra Andrés Bello de la Universidad de Nueva York (NYU) y la Cátedra Alfonso Reyes de la Sorbonne (Université de Paris). Actualmente forma parte del cuerpo académico del City University de Nueva York (CUNY).<sup>43</sup> Ha dado conferencias en las universidades de Brown, Princeton, la de California en Irvine, UCLA, y en el Trinity College de Oxford.

En 1989 obtuvo el premio literario más prestigioso de México, el Xavier Villaurrutia, por su novela *Antes*, su colección de poemas *La Salvaja* (1988) y sus ensayos *Papeles irresponsables* (1989), obras que atestiguan lo polifacético de su gran talento literario. Sus otros poemarios publicados son: *El hilo olvida* (1979), *Ingobernable* (1979), *Lealtad* (1981), *Abierta* (1983), *Soledumbre* (1992), *Envenenada antología personal* (1993), *Niebla* (1997), *Los delirios* (1998), *Jardín Elíseo* (1999), *Agua* (2000), *La bebida* (2002) y *Salto de mantarraya (y otros dos)* (2004).<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen\\_Boullosa](http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Boullosa) y <http://www.carmenboullosa.net/esp/about/bio.html>. Consultado el 18 de junio de 2007.

<sup>44</sup> <http://www.carmenboullosa.net/esp/works/poems.html>. Consultado el 18 de junio del 2007.

Varias de sus obras de teatro han sido muy aclamadas por la crítica y bien recibidas por el público. *Los Totoles* (2000) ganó el premio anual de los críticos de la ciudad de México como la mejor pieza de teatro. Algunas otras de sus obras teatrales puesta en escena fueron: *Cocinar Hombres*, con trescientas representaciones, entre 1985 y 1989; *Vacío*, con cincuenta, en 1980, al igual que *Tres señoritas* en 1983; *El cuervo*, con ciento veinte funciones; *X-E Bululú*, escrita en colaboración con su ex-esposo, Alejandro Aura, la que alcanzó las quinientas puestas en escena durante diversas temporadas.<sup>45</sup>

Boullosa ha publicado también cuentos: *La midas* (1986), *Sólo para muchachos* (1997), *La bebida* (2002) y *Prosa Rota* (2000), donde en el cuento “Así pensó el niño,” se hace referencia a lo que acontecería si desapareciera *Don Quijote de la Mancha*. Ha escrito e impreso libros de arte en los que combina el texto con la imagen. La literata es una de las fundadoras de la Casa Citlaltéptl en la ciudad de México, para los escritores perseguidos, en su carácter de miembro del Parlamento Internacional de Escritores<sup>46</sup> (International Parliament of Writers), que incluye a figuras mundiales de la literatura, como Salman Rushdie, Juan Goytisolo y Wole Soyinka (Premio Nóbel de literatura 1986).

---

<sup>45</sup> <http://www.carmenboullosa.net/esp/works/staged.html>. Consultado el 18 de junio de 2007.

<sup>46</sup> El Parlamento Internacional de Escritores fue fundado en 1993 por trescientos intelectuales de alrededor del mundo, incluyendo a Octavio Paz, Günter Grass y Toni Morrison (la primer mujer de color que recibió el Premio Nóbel de literatura en 1993), después del asesinato del escritor y poeta argelino Tahar Djaout, con el objeto de proteger a intelectuales y escritores amenazados de muerte, perseguidos o presos en sus países. Actualmente se cuenta con treinta ciudades “refugio” que ofrecen hospedaje a los escritores perseguidos y a sus familias, además de suficiente dinero para subsistir y participar en las actividades culturales de la ciudad que los acoge.

## 2. Contexto histórico

Varios hechos históricos son la base de la trama de *La otra mano de Lepanto* (LOML), dos de ellos de alguna manera relacionados, la guerra de las Alpujarras y la batalla de Lepanto. Los otros acontecieron varios años después, durante los últimos doce años del siglo XVI. Uno, fue el descubrimiento de una pequeña caja de plomo conteniendo objetos raros y un pergamino, encontrada al ser erigida la nueva catedral de Granada y demolida la Torre Vieja (Torre Turpiana), antiguo minarete de la mezquita principal (Harris xi), y el otro, fue el hallazgo de los llamados libros plúmbeos y reliquias de santos en las cuevas del Sacromonte, en las afueras de la ciudad de Granada (Harvey 264).

Por considerarlo esencial para la mejor comprensión de la obra aquí analizada, se expondrán a continuación en forma esquemática y breve, por una parte, las causas que llevaron a enfrentarse a los dos grandes imperios del siglo XVI, el otomano y el español. El primero acrecentando los espacios conquistados en Europa, el otro intentando conservar sus ya vastos y esparcidos territorios, a la vez que pretendía frenar las ambiciones expansionistas de los otomanos. Por la otra, se comentará brevemente el hallazgo y su significación para los moriscos y cristianos de la caja de plomo y de los libros apócrifos escritos en árabe, supuestamente durante el primer siglo de nuestra era.

Los protagonistas iniciales fueron Carlos V (1500-1558) y Solimán el Magnífico (1494-1566); ambos ascendieron al poder siendo jóvenes y con poco tiempo de diferencia. Felipe II (1527-1598) y Selim II (1524-1574), herederos de sendos imperios, quienes continuaron la confrontación posteriormente.

Las regiones heredadas por Carlos V de sus cuatro abuelos eran un mosaico de pueblos y culturas diferentes. El ducado de Borgoña<sup>47</sup> es heredado por parte de su abuela paterna, el Archiducado de Austria<sup>48</sup> de su abuelo paterno, el Reino de Castilla de su abuela materna y el Reino de Aragón y el de Nápoles y Sicilia de su abuelo materno. Adicionalmente fue nombrado emperador, ya que habitualmente los primogénitos de los Habsburgos contendían exitosamente, desde mediados del siglo XV, por el nombramiento del título nobiliario de Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (*Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation* o *Sacrum Romanum Imperium Nationis Germaniae*) (García Cárcel 47).

El Mediterráneo era una zona de contacto, al igual que el Adriático de dichos imperios, así como las fronteras terrestres que colindaban con la República de Venecia (conocida también como *Serenissima Repubblica di San Marco*), el archiducado de Austria y el Sacro Imperio Romano. El avance otomano era tal, que en 1529 alcanzaron a llegar a Viena sitiándola; se salvó de caer gracias a la entrada del invierno y la decisión de Solimán de retirarse a Istanbul (Rodríguez 51).

Carlos V tuvo que enfrentar varios problemas desde que asumió el poder. En primer lugar, contaba con la oposición directa de Francia, que se resistía a la hegemonía de los Habsburgos. Los estados pontificios se mantenían intranquilos y pendientes de la

---

<sup>47</sup> El ducado de Borgoña incluía doce provincias. Flandes y Artois se encontraban bajo mandato francés, del que se liberaron en 1529. Las provincias que se encontraban bajo jurisdicción del Sacro Imperio Romano eran: Brabante, Hainaut, Limburgo, Luxemburgo, Holanda, Zelanda, el Franco-Condado, Namur, Amberes y Malinas. En conjunto eran conocidas como Países Bajos o también como Flandes, por extensión de dicha provincia hacia las demás. Curiosamente la provincia de Borgoña no formaba parte de este ducado ya que se había incorporado a Francia en 1477.

<sup>48</sup> Comprendía los ducados de Estiria, Carintia y Carniola, el condado del Tirol, los territorios de Breisgau y Sundgau o Alta Alsacia, adicionalmente al Archiducado de Austria (García Cárcel 47).



presencia hispana en la península itálica. La Reforma protestante sería otro elemento de distracción y provocación para el joven rey, al igual que los corsarios berberiscos, cuyas bases se encontraban en Argel y Túnez, y no cesaban de asolar las costas mediterráneas de la península ibérica y la itálica y el avance otomano en Europa continuaba. En 1521, Solimán tomó Belgrado y al año siguiente se apoderó de la isla de Rodas, propiedad de los Caballeros Hospitalarios de San Juan de Jerusalén. Carlos V imposibilitado para prestarles ayuda y tras la pérdida de su isla, les cedió la isla de Malta y Trípoli, en 1530 (Rodríguez 55).

Varios años más tarde, en 1565, Solimán, en la cumbre de su poder, sitió la isla de Malta, que dotada de excelentes puertos naturales y de una localización geográfica favorable, la convertían en un punto altamente estratégico. La isla se encuentra ubicada muy cerca al sur de Sicilia y casi equidistante de las costas de Túnez y de Libia, desde donde se pueden controlar las rutas marítimas entre el Mediterráneo oriental y el occidental, así como las que unen a Italia con Noráfrica (Rodríguez 157). Tras varios meses de bombardeos, asedios y de grandes pérdidas de vidas humanas por ambos bandos (30,000 otomanos y 8,000 defensores), los Caballeros de San Juan pudieron resistir y los otomanos tuvieron que retirarse sin lograr su objetivo (177).

Una relativa y parcial calma prosiguió en el Mediterráneo durante unos años al fallido asalto otomano sobre Malta. Dicha tranquilidad se vio alterada cuando en el verano de 1570, Chipre, perteneciente a la república de Venecia, fue atacada severamente por las fuerzas de Selim II. Nicosia se vio sitiada por 60,000 otomanos, habiendo capitulado después de seis semanas de resistencia y la muerte de 20,000 chipriotas. La

población de Kyrenia cayó sin oposición, no siendo el caso de Famagusta, que resistió once meses, antes de someterse, en agosto de 1571, con lo que principiaba el periodo del poder otomano en la isla (Rodríguez 208-212).

Ante estos acontecimientos y después de un año de negociaciones entre el Imperio Español y la República de Venecia, ya que no coincidían sus intereses políticos, finalmente se firmaron las capitulaciones junto con los Estados Pontificios y Malta para la constitución de la Santa Alianza, que al mando de Juan de Austria, confrontaría a la flota otomana en Lepanto. Felipe II contribuiría con la mitad del dinero y de los soldados, el Papa Pío V con un sexto y Venecia con un tercio.<sup>49</sup>

El reinado de Felipe II estuvo tan lleno de vicisitudes adversas como el de su padre. Cuando enfrentaba a sus súbditos en Flandes, se alzaron en armas los moriscos. El problema tuvo sus antecedentes en la caída del último reducto musulmán en España, el reino de Granada. Después de la reconquista permanecieron en España alrededor de trescientos mil musulmanes, principalmente en Andalucía y en el reino de Aragón, sobretodo en Valencia, y unos menos en el norte de España (García Cárcel 206).

Las capitulaciones de rendición a Isabel y Fernando, en enero de 1492, les permitían a los musulmanes continuar utilizando su idioma, su vestimenta, mantener sus costumbres y practicar su religión, mientras el arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, intentó su conversión y asimilación por medios pacíficos (Rodríguez 188). Dado que la estrategia del arzobispo no dio los resultados esperados, el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros recurrió a métodos enérgicos y a la conversión religiosa

---

<sup>49</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Liga\\_Santa\\_%281571%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Liga_Santa_%281571%29). Consultada el 21 de junio del 2007.

forzosa, con bautismos en masa, alterando sustancialmente su estatus social y religioso. Al ser bautizados y considerarse legalmente cristianos, estaban bajo la competencia del Tribunal de la Inquisición, que podía hacer las averiguaciones pertinentes y procesarlos y condenarlos en caso de que no siguieran las prácticas de la iglesia Católica. El resultado fue la primera rebelión de los moriscos en 1499, la cual fue sofocada en 1502, con la expulsión de todos aquellos que no se convirtieron (Epalza 58).

En la visita que hiciera Carlos V a Granada en 1526, se percató de que la conversión forzada de los musulmanes sólo escondía, pero no solucionaba el problema. Por tal motivo resolvió otorgar una concordia y suspender durante cuarenta años las prohibiciones impuestas, mediante el pago de fuertes cantidades de dinero a la corona. Oficialmente en España ya no había musulmanes a partir de esa fecha. El rey buscaba con la suspensión que paulatinamente los musulmanes se asimilaran a la sociedad cristiana de la península (García Cárcel 206).

Acabado el plazo de la concordia, la asimilación de los moriscos que esperaba Carlos V tampoco se dio, ya que vivían al margen de la sociedad cristiana, en barrios separados o incluso en poblaciones donde la gran mayoría eran musulmanes. Felipe II rechazó otorgar nuevas prórrogas, ya que se dio cuenta de que el problema sólo se había aplazado, mas no se había resuelto (Rodríguez 189).

Los cripto-musulmanes continuaron practicando su religión original en secreto, lo que añadió al problema religioso otro de lealtad, ya que se sospechaba que fueran cómplices y espías de sus correligionarios otomanos y de los reinos de Berbería, ambos acérrimos enemigos de la monarquía. La sospecha se fundamentaba en que desde

principios del siglo había habido un movimiento permanente de musulmanes andalusíes desde las costas de Valencia y de Granada a los reinos de Berbería. En algunas ocasiones los mismos moriscos eran los que atacaban las costas españolas, y en varias de ellas cruzaron la Sierra Nevada y atacaron pueblos inmersos en el corazón de las Alpujarras (García Cárcel 206).

El rey Felipe II ordenó el desarme de todos los moriscos y la restauración de las medidas de asimilación que Carlos V había suspendido por la concordia de 1526, la cual ya había terminado. Hubo prohibición de que hablaran árabe, de “celebrar sus fiestas tradicionales, usar los baños públicos—muchos de los cuales fueron destruidos—y llevar ropa distintiva, incluyendo el velo femenino” (García Cárcel 207). Adicionalmente el número de moriscos sentenciados por la Inquisición presentó un substancial aumento y fueron víctimas de un incremento de impuestos que deterioró su situación económica, ya de por sí menguada por la crisis de la seda, de la que dependían considerablemente. Pensando que recibirían apoyo de los musulmanes del Mediterráneo, los moriscos de Granada prepararon un gran alzamiento en 1568. Fáran Abén Fárax fue quien dio la orden de la insurrección en las Alpujarras, mandando asesinar a varios oficiales de justicia y agentes de la cancillería. La guerra duró casi dos años en diversas etapas. La primera no fue muy eficiente, por lo que el rey envió a su medio hermano Juan de Austria, en marzo de 1569, para dirigir las hostilidades. Fue tras varios meses de lucha que cayeron Guejar, sierra muy cercana a Granada, y posteriormente Galera, tras un severísimo bloqueo (García Cárcel 207). Las hazañas de Juan de Austria, tanto en las Alpujarras como en Lepanto, inspiró al poeta Juan Rufo el poema épico *La Austriada*,

compuesto en veinticuatro cantos; la mayor parte narra la contienda en las Alpujarras y termina elogiando la victoria de Lepanto (Valencia 41-2).

En cuanto a los objetos que se consideraron reliquias antiguas, encontrados cuando se demolía el minarete de la mezquita principal de los nazaríes<sup>50</sup> a fin de erigir la catedral de Granada, el 19 de marzo de 1588, se sabe que consistían supuestamente de un fragmento del velo de la virgen María y un hueso del mártir San Esteban, junto con un pergamino donde se encontraban textos escritos en latín, castellano y árabe. Dichos idiomas, sobretodo si se comparan con el árabe de los plomos del Sacromonte encontrados siete años después, eran una prueba irrefutable para concluir que los artefactos eran falsos, ya que es un anacronismo sostener que se hablara árabe tanto en Palestina, donde la lengua utilizada era el arameo, como en la Península Ibérica en el siglo primero de nuestra era (Harvey 272).

Por lo tocante a los llamados *plomos* del Sacromonte, fueron paulatinamente descubiertos entre 1595 y 1599, consistiendo en unos veinticuatro libros impresos en láminas de plomo, supuestamente en el siglo primero de nuestra era, escritos aparentemente por discípulos del apóstol Santiago (Harvey 272). Dichos *plomos* en su conjunto daban la impresión de corroborar la leyenda medieval de San Cecilio y de sus

---

<sup>50</sup> Los nazaríes fueron los gobernantes musulmanes de Granada, cuya dinastía comenzó con Muhammed I en 1231, (su nombre completo era Abu 'Abd Allah ibn Yusuf ibn Nasr al-Ahmar), y terminó en 1492, con Muhammed XII (1452-1528), llamado por los cristianos Boabdil añadido del epíteto “el Chico” (también se le daba el calificativo de *zogybi*, el desafortunado) para diferenciarlo de su tío Abu Abd Allah “el Viejo”. Del primer gobernante se tomó el nombre Nasr y se castellanizó para designar a la dinastía como Nazarí.

seis acompañantes, los Siete Apóstoles de España.<sup>51</sup> Los siete llegaron a la península ibérica para continuar la evangelización empezada por el apóstol Santiago, tras ser ordenados como obispos en Roma. Su labor se esparció por las principales poblaciones de Andalucía. San Cecilio fue destinado a la ciudad romana conocida por diferentes nombres: Eliberri, Iliberri, Iliberia o Iliberis, predecesora de Granada (Harris 29).

Conforme con la exhaustiva investigación realizada por Katie Harris de los libros plúmbeos en la cultura morisca, en uno de ellos, el *Libro de los actos famosos de nuestro Señor Jesucristo y de la Virgen María, su madre*, se revelaba:

que Tesifón y Cecilio eran Aben Athar y Aben Alradi, hijos mellizos de Saleh, un individuo de linaje árabe. Llevados de la Península Arábiga a Galilea por su padre, los niños, que habían nacido el uno ciego y el otro sordo, fueron curados milagrosamente de sus males por Jesús mismo, quien les puso al cuidado del Apóstol Santiago. Conforme otro de los textos, *De los hechos famosos del apóstol Santiago y sus milagros*, los hermanos viajaron con Santiago a España y Granada, donde Cecilio llegó a ser el primer obispo y mártir de la ciudad (29).

Las consecuencias para los moriscos del hallazgo de los *plomos* eran dos íntimamente ligadas. La primera convertía a San Cecilio y a sus seguidores en árabes. La segunda transformaba a los moriscos descendientes de los habitantes de habla árabe de la antigua Iliberis, convertidos al catolicismo por San Cecilio, en viejos cristianos, con un

---

<sup>51</sup> Los siete apóstoles eran Torcuato, Segundo, Indalecio, Eufrasio, Hiscio, Tesifón y Cecilio (Harris 29).

linaje de más prestigio que los cristianos que llegaron después de la caída de Granada (Harris 33).

A pesar del casi total beneplácito con respecto a los *plomos*, que combinaban la teología del Islam y del Cristianismo, por parte de la población cristiana desde el momento de su descubrimiento, se desató paralelamente una controversia en cuanto a su autenticidad por parte de algunos eruditos de la época, aduciendo cierto vocabulario anacrónico y problemas de cronología (Harris 33).

La falsificación de los artefactos encontrados en la Torre Turpiana y los plomos del Sacromonte eran un esfuerzo más por parte de los moriscos para permanecer en su ancestral tierra, dado el clima tan adverso en el que vivían, disfrazando su identidad y cultura con la apariencia de cristianos viejos (Harris 36). Sin embargo, dicho esfuerzo fracasó, y culminó con la expulsión de casi toda la población morisca del territorio español entre 1609 y 1614, durante el reinado de Felipe III (Harris 28).

### 3. *La otra mano de Lepanto*: Sinopsis de la trama

Dos hechos históricos son el telón de fondo de la narración, la guerra de las Alpujarras<sup>52</sup> (1568-1571) y la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571), en los que los personajes ficticios coexisten con los personajes históricos que vivieron en esa época, de

---

<sup>52</sup> La Alpujarra (o Las Alpujarras) es una región de Andalucía que incluye parte de la provincia de Granada y de la de Almería en la ladera sur de la Sierra Nevada. El nombre deriva de la palabra árabe *al busherat* (*al bugscharra*) que significa la tierra de pastos. Aunque en opinión del historiador francés Simonet, el nombre pudo haberse derivado de la palabra *albuxarrat*, que significa “La Sierra Blanca” o La Sierra Nevada. <http://es.wikipedia.org/wiki/Alpujarras>. Consultado el 5 de agosto del 2007.

la talla de don Miguel de Cervantes, don Juan de Austria, Felipe II, el papa Pío V, Selim II y Alí Pasha, entre muchos otros.

La protagonista principal de la historia es María la bailaora, una joven y muy hermosa gitana granadina, que cuando baila y canta embelesa a los espectadores. Su padre, el bello Gerardo, cabeza de los gitanos de Granada, llamado el duque del pequeño Egipto,<sup>53</sup> se dedica a la compra y venta de caballos. Por no contar con la licencia para ejercer su oficio, es apresado en medio de un gran escándalo en la iglesia donde oficiaba misa el obispo Pedro Guerrero (personaje histórico), quien nada hace por detener la tremenda paliza que le propinan los guardias, al tiempo que le cortan las dos orejas, en presencia de su hija, para posteriormente enviarlo a las galeras.

Las monjas, que oyen misa en la misma iglesia, al ver las monedas que el padre de María le deja como dote, dan instrucciones a sus criadas para que la lleven a su convento, el de Santa Isabel la Real. Allí la despojan de todas sus pertenencias y la ponen a trabajar como una criada más. Gracias a la entrada al monasterio de Salustia, una esclava mulata de una familia morisca a quien María reconoce, podrá más tarde escapar

---

<sup>53</sup> El apelativo de duque del pequeño Egipto proviene del hecho que cada “banda o familia de gitanos españoles tiene su capitán, o como suele llamársele, su conde” (Borrow 30), aunque en la narración lo ascienden a duque. El uso de la palabra Egipto aplicada a los gitanos tiene su origen en la creencia de que provenían de esa región. En España se les conoce con el nombre de gitanos o egipcios, “así en épocas pasadas como en el presente” (19). Entre ellos utilizan tres palabras para designarse a sí mismos: Zíncalo, Romano y Chai. También se llaman a sí mismos Calés, apelativo por el que son bastante conocidos de los españoles y que es meramente la terminación plural del vocablo compuesto Zin-calo, y significa *Los hombres de negro*. Chai es una modificación de la palabra *Chal*, que los gitanos de Extremadura aplican a Egipto [ . . .]” (20). Originalmente la palabra proviene del griego *Aigyptoi* (Αἰγυπτοί), pero en griego moderno la palabra es *tsiganos* (τσιγγάνος) tal vez tomada del húngaro *cigany* (*tsigan*), término que forma la base del nombre en italiano *zingari* y en portugués *ciganos*. En alemán el vocablo que se utiliza es *Zigeuner*. En francés son conocidos como *bohémiens*, ya que Bohemia fue una de las primeras regiones donde aparecieron en Europa. En inglés moderno la palabra *gipsy* es una alteración del inglés medio *gypcién*.



del convento, ya que le entrega un recado críptico anónimo en el que le comunican cuándo y cómo recuperará su libertad.

Llegado el día, y aprovechando la confusión causada por la muchedumbre de mujeres ansiosas por entrar en el convento para protegerse de un supuesto ataque de los moriscos,<sup>54</sup> María consigue escapar. Quien urde todo el plan es Farag Aben Farag, un rico comerciante del barrio de Albaicín descendiente de los Abencerrajes<sup>55</sup>, amigo del padre de María. El comerciante morisco aprovecha el desconcierto para introducir también una carga importante de armas y municiones a Granada.

Farag le da instrucciones al gigante Yusuf, descendiente del rey de Granada, Abu Said el Bermejo (personaje histórico), para que lleve a María a su casa, la acoja como una de las suyas y le enseñe a usar la espada. Más tarde, los moriscos le confiarán una misión tan riesgosa como importante para su comunidad. En la casa de Yusuf, María hace amistad muy cercana con Luna de día, hija de Farag, y con Zaida, hija de Yusuf, quien tiempo después se convertirá en la vengadora de su pueblo, asesinando a María por su traición. La bailaora cegada por el amor y las circunstancias, pelea en Lepanto en contra de los otomanos, hermanos de religión de Zaida, sin dar cumplimiento a la misión

---

<sup>54</sup> Morisco es una palabra derivada de moro que se aplicó a los mudéjares (musulmanes de Al-andalus que permanecieron en territorio cristiano después de la reconquista sin convertirse al cristianismo). La palabra mudéjar es una corrupción de la palabra árabe *mudajjan*, que significa “aquellos que aceptan la sumisión”) bautizados tras la pragmática de los Reyes Católicos, del 14 de febrero de 1502. “El término morisco se impone de manera absoluta a partir de 1570. Antes existía todo un elenco de denominaciones: *cristianos nuevos de moro*, *cristianos nuevos de morisco*, simplemente *cristianos nuevos* o *nuevamente convertidos*.” <http://es.wikipedia.org/wiki/Morisco>. Consultado el 5 de agosto del 2007.

<sup>55</sup> Los abencerrajes es el nombre castellanizado con el que se conoce a un linaje nobiliario del reino de Granada gobernado por los nazaríes de origen norafricano, los Banu Sarray (literalmente los ‘hijos del talabartero’). Contribuyeron a desatar la guerra civil que debilitó al reino Nazarí y condujo al fin del dominio musulmán con la guerra de Granada. <http://es.wikipedia.org/wiki/Abencerrajes>. Consultado el 5 de agosto del 2007.

encomendada y faltando al juramento de lealtad hecho entre las tres doncellas antes de que partiera María cuando acuerdan que se pagaría con la vida la falta a ese pacto.

María, convertida ya en una joven hermosa, con los cuidados y la educación propiciados por su nueva familia, embelesa a la comunidad morisca con su canto y su baile, ahora realzado por la influencia de los bailes moriscos que había aprendido. Todos quieren ver a quien ahora tiene otro sobrenombre, producto del sentir colectivo que define mejor su naturaleza: Preciosa, María la bailaora.

La gitana es instruida sobre el manejo de la espada durante seis meses, convirtiéndose en una magnífica espadachina que asimila muy bien las enseñanzas de Yusuf, al punto de derrotar a su maestro en una contienda amistosa que deja a todos asombrados, no sólo por la manera en que maneja la espada, sino también por haber derrotado al mejor de todos en el uso de esa y otras armas.

Finalmente llega el día en que a María le revelan su misión y se prepara para partir a cumplir con ella. En un preámbulo Farag le dice:

Tu vida en Granada, hermosa María, nunca va a ser vida suficiente. Estarás siempre escondida y, como todos nosotros, bajo la sombra de una guerra cruel. Tu gente ha salido de aquí, los que te apreciamos somos a diario amenazados. Hemos buscado cómo conservar el legítimo derecho a nuestra tierra; siete siglos han vivido aquí los nuestros y deseamos que puedan hacerlo nuestros nietos y los hijos de nuestros nietos, porque ésta es nuestra tierra. María, tú no puedes quedarte aquí, he pensado un viaje

en todo bueno para tu persona y que sería beneficio para nosotros los moriscos de Granada.

[. . .] Ésta es nuestra tierra, nuestra más que de los cristianos, que nuestros gobiernos son los que supieron construir en Granada toda forma de riqueza, la seda, los canales de riego, la aceituna y el aceite. No quiero la guerra, pero no porque le tenga miedo, soy tanto un hombre de Letras como de Guerra. [. . .] tenemos que encontrar una manera pacífica de hacernos valer como los legítimos dueños de esta tierra nuestra (*La otra mano de Lepanto*<sup>56</sup> 139).

Acto seguido la estratagema es revelada con la intención de asegurar Granada para los moriscos. Se trata de probar que un árabe había traído el cristianismo a esas tierras, obedeciendo el mandato de la virgen María. Para tal efecto han grabado sobre hojas de plomo un primer volumen, donde se establece que san Cecilio, primer obispo de Granada, que era árabe<sup>57</sup>, había introducido el cristianismo en la península. Era el evangelio de san Barbabás.<sup>58</sup> María tendrá que enterrar en una iglesia o convento en

---

<sup>56</sup> Las referencias a la novela *La otra mano de Lepanto* son de la edición de 2005 de la editorial Ediciones Siruela, Madrid.

<sup>57</sup> En la novela se utiliza la palabra moro, en lugar de árabe, (como debería de ser), para designar el origen de San Cecilio, un anacronismo, puesto que en el siglo I esta palabra no existía. Con frecuencia se utiliza en la narración la palabra moro para designar a todo aquel que era musulmán, independientemente de su origen étnico, que podría ser árabe, berebere o inclusive eslavo de piel blanca y ojos claros.

<sup>58</sup> El nombre de Barbabás es equivalente a Barnabas y a Bernabé en español. San Bernabé es considerado apóstol por San Lucas y por los primeros padres de la iglesia, aunque no se encuentra entre los doce elegidos por Jesucristo. Su nombre original era José, pero los apóstoles le llamaron Barnabas, que parece provenir del arameico *bar nabya* que significa el hijo del profeta. Nació en Chipre y murió en el poblado chipriota de Salamis. <http://en.wikipedia.org/wiki/Barnabas>. Consultado el 6 de agosto del 2007.

Según el sitio de Internet abajo mencionado, sostiene que el evangelio de san Bernabé fue aceptado como Evangelio Canónico en las iglesias de Alejandría hasta el año 325 D. C., cuando se llevó a cabo el Concilio de Nicea, en el que se ordenó que todos los Evangelios originales escritos en hebreo se destruyeran. Igualmente se emitió un edicto en el que se condenaba a la pena de muerte quien fuera

Famagusta, Chipre, el libro que parece antiguo, conjuntamente con algunas reliquias, para posteriormente hacer que lo encuentren de manera notoria y pública. Las últimas palabras de Farag a Preciosa son: “Vas provista de tu baile, tu belleza, tu espada y tu fe en que ésta es nuestra tierra, la de tu gente, la de nosotros que somos los tuyos. Por nuestra parte, haremos aparecer en Granada otro de estos libros sacros” (*LOML* 139-140).

Desafortunadamente, al embarcarse María en Barcelona para cumplir con su misión es hecha prisionera y llevada a Argel por corsarios berberiscos. En Argel, la bailaora, haciendo uso de sus encantos personales, de su gracia y de sus habilidades artísticas reúne el suficiente dinero para comprar su libertad y así salir de esa ciudad e ir a Nápoles para reunir los fondos que la llevarían hasta Chipre.

En Nápoles María se entera que Nicosia ha caído en poder de los otomanos y que Famagusta se encuentra cerca de correr con la misma suerte. En esa misma ciudad, la bailaora conoce a Jerónimo Aguilar, el corrupto y rico comandante del ejército español de Granada, de quien se enamora. Jerónimo por su lado está loco por María y la anhela vehementemente, pero el temor de comprometerse con una gitana y el deseo ardiente que siente por ella, lo empujan a saciarse con otras mujeres, quedando siempre insatisfecho.

---

encontrado en posesión de uno de estos Evangelios. En el año 383, el Papa guardó una copia del Evangelio de san Bernabé en su biblioteca privada. Después de pasar por diferentes manos, en 1783, el Príncipe de Saboya, lo donó junto con su biblioteca a la Hofbibliothek en Viena. <http://barnabas.net/>. Consultado el 6 de agosto del 2007.

Actualmente la copia del Evangelio de San Bernabé donada por el Príncipe de Saboya se encuentra en la Biblioteca Nacional de Austria (Österreichische Nationalbibliothek) (Pons 7). Pero dicha copia es apócrifa y se encuentra redactada en italiano.

En uno de esos días en que la pareja se encuentra romántica, María comenta que valora su virginidad como un tesoro y que será entregado sólo bajo los lazos del matrimonio. Al escucharlo Jerónimo piensa para sí que ni loco se casaría con una gitana sin dinero, honor y prestigio, pero engañando a María le dice que si no le ha pedido que se case con él era por temor a ser rechazado, además de que no sabe si regresará vivo después de la batalla que tendrá lugar en Lepanto. María se queda con la falsa impresión de que Jerónimo la ama, por lo que se disfraza de soldado y se embarca en la galera real de Juan de Austria para seguir a su amado sin que éste lo sepa. Al descubrir Jerónimo a la bailaora en la galera, con una profunda ira la repudia y le dice que no quiere volverla a ver, siguiendo ambos el viaje para enfrentar a los otomanos.

María la bailaora sobresale en la batalla de Lepanto, al atacar el barco de Alí Pasha, comandante de la marina otomana, después de romper el cerco que lo protegía, mata a muchos enemigos. Baltazar-Ozmin, que pelea del lado de los otomanos y que era el dueño del barco atacado por los corsarios berberiscos<sup>59</sup> quienes llevaron a María a Argel, súbitamente la reconoce. Paralizada al ser descubierta, Baltazar se abalanza sobre ella para matarla, lo que impide Jerónimo, quien le salva la vida usando su arcabuz, al tiempo que es herido de muerte por una flecha.

Ya vencida y destruida la armada otomana, los barcos de la Santa Liga regresan a Mesina, en Sicilia. A bordo de la galera la *Marquesa*, María cuida de un enfermo de malaria que había peleado en Lepanto, un tal Miguel de apellido de Cervantes, con quien

---

<sup>59</sup> Berberiscos es el término utilizado por los europeos desde el siglo XVI hasta el XIX para referirse a los habitantes de las costas del norte de África que actualmente comprenden los países de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. La palabra tiene su raíz en la palabra berebere, que son los habitantes de dicha región.

entabla amistad en el trayecto. Como una forma de agradecer sus cuidados, y manifestándole que es pobre, le dice: “haré lo que hacemos los poetas, que es vestirme de versos, llenarte de gloria y de oro en el papel. Pero necesito me digas quién eres, dónde vas, de dónde vienes” (*LOML* 439). Acto seguido María le responde que le contará su historia para que la guarde en su memoria, y que le debe prometer que algún día la escribirá. La que relata la bailaora no es lo que realmente fue su vida, pero le pide que sea así como la escriba, que luego si quiere perder el tiempo con ella le contará la otra, la que no quiere que repita (439). Ya al llegar a Mesina, María se encuentra con su destino final. Por no cumplir con el pacto firmado con Luna de día y Zaida, y haber traicionado a quienes la habían rescatado del convento y la habían acogido como uno de los suyos, peleando en contra de los musulmanes al lado del ejército cristiano, ‘la generala de las derrotadas amazonas’ de Galera le asesta dos puñaladas mortales.

#### 4. Análisis de la obra

*LOML* es un *bildungsroman*<sup>60</sup> que relata la vida de la protagonista, María la bailaora, desde su infancia en Granada hasta su asesinato en Mesina a manos de Zaida. El relato tiene varias de las características para considerarlo como nueva novela histórica y utiliza diferentes dispositivos comunes de la metaficción.

En primer lugar, en todas las secciones se da una sinopsis de lo que tratará la sección, salvo en el capítulo “Menos-uno.” En segundo lugar, en algunos de ellos se

---

<sup>60</sup> *Bildungsroman* es un término alemán que literalmente significa “novela de formación.” Se aplica a las novelas que siguen el desarrollo del o de la protagonista desde su niñez o adolescencia hasta su vida de adulto, a través de una difícil búsqueda de su identidad (Baldick 27).

comenta el desarrollo del proceso creativo de la obra misma. Por ejemplo, un narrador extradiegético<sup>61</sup> anuncia que terminó una anotación al margen de “la carta de un bribón que relata la batalla de Lepanto” y se llega al final de la segunda parte de la novela (*LOML* 385). En la sección 61, se advierte al lector que hay una nota al margen, escrita con letra muy distinta, sin que se pueda concluir si es posterior o contemporánea a los papeles allí transcritos (*LOML* 372). La sección 84 tiene como acápite: “Donde se cuenta el final de este libro”, que consiste de varias páginas, y termina con la frase: “Fin de la tercera y última parte de esta novela” (*LOML* 444-57).

En tercer lugar, hay relato de historias (ficción) dentro de la novela (otra ficción), como el de la princesa Carcayona, referido por la monja apodada la Milenaria (*LOML* 51). Uno más es la historia de las dos Rosas del sultán Solimán: Gul Bahar y Khurrem, relatada por Gerardo, el padre de María la bailaora, aunque cabe decir que todos los personajes y los acontecimientos de dicha narración son históricos.

En cuarto lugar, se encuentra que en realidad todo lo que se relata no es verídico, en contraposición con la novela tradicional que por todos los medios intentaba convencer al lector de que lo narrado era cierto. En efecto, contradiciendo la aseveración de Marco Antonio Arroyo en el epígrafe al principio de la novela, al final del texto un narrador desconocido, extradiegético, que aparece por primera vez, expresa que María la bailaora no existió y que no pudo haber estado a bordo de *la Real*, ya que debido a la observancia

---

<sup>61</sup> Término utilizado en la narratología moderna para designar el nivel narrativo que se encuentra fuera del nivel o esfera de la historia principal. Genette define la noción de nivel narrativo (*niveau narratif* o *niveau diégétique*) como: "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit" (Genette 238). El narrador ocupa el nivel *extradiegtico* con respecto a su narración; el personaje ocupa el nivel *diegtico* (o *intradiegtico*).

del orden cristiano, Juan de Austria no habría permitido que ninguna mujer acompañara a los soldados en acción. Continúa diciendo: “La sarta de mentiras que el autor de estas páginas hilvana—de seguro un pervertido, y a ojos vistas un antipatriota, protestante prevaricador, un enemigo de España—no hierven la sangre de nadie. Invitan al desprecio” (*LOML* 458). Por último, *LOML* es una metaficción historiográfica en la medida en que la trama se desarrolla sobre la base de los discursos de tres sucesos principales, comentados anteriormente en este capítulo bajo el epígrafe ‘Contexto histórico.’

*LOML* se puede considerar un palimpsesto<sup>62</sup> de una parte del corpus literario de Miguel de Cervantes, en su intertextualidad con el *Quijote* y desde luego con las novelas ejemplares, sobretodo con *La gitanilla* que está presente en la narración; pero también con *La ilustre fregona*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*.

La novela se inicia con la siguiente oración: “En un lugar de Granada, de cuyo nombre no puedo olvidarme [. . .]” (*LOML* 15), que de inmediato trae a la mente el inicio del *Quijote*: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [. . .]” (*Don Quijote* 23). Pareciera que el narrador emulara a Silas Flannery, personaje de la obra de Italo Calvino (1923-1985), *Se una notte d’inverno un viaggiatore*<sup>63</sup> (1979), cuando después de un tiempo no se le ocurre qué escribir, entra en crisis y decide copiar

---

<sup>62</sup> El palimpsesto es un manuscrito escrito sobre una superficie en la cual un texto anterior ha sido total o parcialmente borrado. Los palimpsestos eran comunes en la Edad Media, antes de que se dispusiera de papel. Debido al alto costo del pergamino: “parchment” (la piel de borrego o de cabra) y del “vellum” (la piel del cordero y de la ternera), preparadas para poder escribir sobre de ellas. En un sentido figurado, el vocablo se utiliza para designar una obra literaria que tiene más de un nivel de significado (Baldick 181).

<sup>63</sup> Las referencias de las citas es de la edición de 1994 de Arnoldo Mondadori Editore.



el inicio de *Crimen y Castigo*: “Oggi me metterò a copiare le prime frasi d’un romanzo famoso, per vedere se la carica d’energia contenuta in quello’avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo” (207). Acto seguido, Flannery copia el segundo párrafo, porque lo considera indispensable para que lo traslade al flujo de la narración: “Copierò anche il secondo capoverso, indispensabile per farmi trasportare dal flusso de la narrazione.” Al respecto, Marina Polacco sostiene que “Riscrivere la parola d’altri è l’unico modo per cominciare a scrivere” (8), aunque reconoce que ese apoyo se puede convertir en estorbo, ya que la seducción y la reescritura de las palabras ajenas pueden impedir el desarrollo del lenguaje propio, como bien podría Flannery estar proclive a copiar toda la novela de Dostoievsky. Sostiene la estudiosa que es en estos dos extremos opuestos donde se puede encontrar la intertextualidad (9).

La función de la intertextualidad es la del reconocimiento del texto aludido, adicionalmente al placer de la sorpresa y de la novedad que provoca en el lector. A este placer se añade el poder hermenéutico que a través de su interpretación es determinante para la interpretación de la obra; no es suficiente el detectar su presencia, hay que descubrir la razón y misión de la misma en el texto (Polacco 90). De esta manera se estará partiendo del interior para llegar “a una conoscenza quasi genetica: una conoscenza che recalca il movimento formativo del testo, cio è l’atto compositivo stesso” (Polacco 91).

Se puede apreciar también la reescritura de toda la oración introductoria de *La gitana*, cuando el propio Cervantes, estando todavía convaleciendo en un hospital de la

ciudad de Mesina, expresa lo que diría Juana la Carducha, en la obra que escribiría como agradecimiento a los cuidados de la bailaora (*LOML* 442):

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones y corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos, accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte (27).

El capítulo Tres, sección 53: “Carta de la relación de la muy famosa batalla de Lepanto, que escribe al vuelo el Carriazo a Avendaño [. . .]” se refiere a los dos mozos aristócratas y ricos, Diego Carriazo y Tomás de Avendaño, personajes de la novela de Cervantes *La ilustre fregona*. El autor de la carta se involucra en la batalla por mera casualidad, después de progresar y robar, como pícaro que es (como en *La ilustre fregona*), contando con total displicencia los atroces acontecimientos de tan memorable lucha.

Otras referencias intertextuales se hacen a *El licenciado vidriera*: “Atrás de nosotros viene el licenciado Vidriera. -¡Ah! El hombre más sabio de Salamanca (*LOML* 171). Una más cuando Jerónimo Aguilar se resiste a ceder a su deseo por María: “Lo rompería. Lo haría de vidrio, como al famoso Vidriera lo quebró el durazno envenenado por otra gitana” (*LOML* 326). Después cuando la bailaora rememora su vida, el narrador omnisciente comenta: “ve [. . .] al licenciado Vidriera, [. . .] ve al llamado celoso extremeño, por ser celoso y necio [. . .]” (*LOML* 416). En el capítulo Uno, en la sección

uno, inmediatamente después de la síntesis de lo que tratará el capítulo, se inscribe una cita de *El amante liberal*, y más adelante se hace una referencia al propio Cervantes:

Pero las noches confusas terminan, sin que lleguen a ellas amaneceres luminosos. El final que se adelanta es el que tuvieron las de don Jerónimo Aguilar, quien pronto dejará de comportarse con María como lo ha estado haciendo, pues por decirlo citando a Cervantes, irá «tratando mis amores como soldado que está en víspera de mudar» (LOML 281).

En una obra donde la protagonista es una gitana, no podía faltar el diálogo con *El Romancero Gitano* de García Lorca, parodiando al “Romance sonámbulo”: “Verde que te quiero verde/Verde viento, verdes ramas [. . .]” Se compara con: “Todo es verdura al ras del suelo, verdes los árboles, verdes las parras, verdes los pastos, verdes las moreras, verdes los olivos [. . .]” (LOML 16).

Como en el *Quijote*, al principio de los capítulos de la novela se da una sinopsis sobre lo que tratará cada sección en que está dividido cada capítulo, como para cumplir con las expectativas de los lectores de la época barroca: Capítulo Uno ‘María la bailaora’: “De la caída de Nicosia en poder del Gran Turco, y de cómo la susodicha es recibida en Nápoles, donde está María la bailaora [. . .]” (LOML 31). Qué se compara con los inicios de capítulo del *Quijote*, por ejemplo el Capítulo I: “Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo Don Quijote de la Mancha” (Cervantes, *Don Quijote* 23).

Se puede observar la ficcionalización de personajes históricos como Juan de Austria, Miguel de Cervantes, Fáran Abén Fárax, Dali Mami, Fernando de Córdoba y Valor (Aben Humeya), al igual que anacronismos y el uso de la heteroglosia, en la

mezcla de diversas formas de registros lingüísticos, contrastando el castellano del siglo XVI con los mexicanismos modernos, ambos característicos de la NNH. Hay dialogismo en los discursos contrapuestos de los moriscos y de los cristianos según interpretan diferentemente los hechos históricos. Se encuentran también distorsiones conscientes de la historia a través de exageraciones, como la actuación de las guerreras: “Las moras [. . .] extienden los brazos armados para atacarlos. Pero tres mil espadas y un buen número de puñales se quedan con las ganas de sonar contra las once mil armaduras [. . .]” (*LOML* 26), “Que no quede memoria que no se diga que Galera existió, ni su mezquita, ni sus tres mil guerreras” (27). En otro pasaje se narra la actuación de María en la batalla de Lepanto: “El delgadito, el mago de la espada, parado en la popa de *la Sultana* dando la espalda al mar, era el matadero principal de los turcos” (*LOML* 360).

Por lo que toca a la estructura, la novela consta de un epígrafe y cinco capítulos, que a su vez se subdividen en ochenta y cinco secciones de diferentes extensiones. Las hay breves, compuestas por párrafos de tres y siete líneas, como el número 61 y el 35 respectivamente, «Nota al margen con letra muy distinta [. . .] » (*LOML* 372) y «Malas lenguas» (*LOML* 227), se encuentran también de media página, como el número 8, «Pasa el franciscano guerrero» (*LOML* 101) y algunos otros de más de una decena de páginas.

El epígrafe es una cita de Marco Antonio Arroyo, testigo presencial de la batalla de Lepanto:

[. . .] mujer (muger)<sup>64</sup> española hubo (huvo), que fue María, llamada la bailaora (Bayladora), que desnudándose del hábito y natural temor

---

<sup>64</sup> Las palabras entre paréntesis se reproducen como se encuentran en el escrito original.

femenino, peleó con un arcabuz con tanto esfuerzo (esfuerço) y destrezas que a muchos turcos (Turcos) costó la vida, y venida a afrontarse (afrõtarse) con uno de ellos (dellos) lo mató a cuchilladas. Por lo cual (qual), ultra que don Juan (Iuã) le hizo particular (particularmente) merced, le concedió que de allí adelante tuviese (tuviesse) plaza (plaça) entre los soldados, como la tuvo en el tercio de don Lope de Figueroa.

Marco Antonio Arroyo, *la batalla de Lepanto*<sup>65</sup> (LOML 13).

Con la inserción del epígrafe el personaje protagónico de la novela cobra autenticidad histórica, legitimando su existencia y sus características de valentía y destreza mostradas en la batalla de Lepanto contra los otomanos.

Se observa también el comentario misógino de Arroyo: “que desnudándose del hábito y natural temor femenino, peleó con un arcabuz [. . .]” (LOML 11), observación que denigra a la mujer y que desafortunadamente se escucha todavía en la actualidad, como si el temor fuera un hábito natural de las mujeres y tuvieran su monopolio. María la bailaora debió haber sido un gran soldado para tener un párrafo dedicado a su actuación en la crónica de Arroyo.

Es interesante observar como en el libro *The Galleys of Lepanto*, publicado en 1983, el autor hace también mención de una mujer, «María la Bailadora», que sirvió en la galera Real de don Juan, disfrazada de soldado para seguir a su amante:

---

<sup>65</sup> Dicha cita se encuentra en el capítulo IX, página 80, intitulado “Del progresso dela armada del número de muertos de ambas partes y galeras enemigas ganadas”, de la “Relación del Progreso de la armada de la Santa Liga, hecha entre el Papa Pío Quinto, el Rey Católico Phelippe segundo y venecianos contra el Turco debaxo del caudillo y gobierno del Serenísimo Don Iuan de Austria Capitán general Della,” escrito por Arroyo en 1576.

Aboard a galley there was little privacy. Don John may have known already —and chosen to ignore— that one of the soldiers in *Real* now crowding toward the bows, sword in hand, was a woman. María la Bailadora —the dancer— was dressed as an arquebusier. She had come aboard in this disguise, and served in Lope de Figuera’s command, rather than be parted from her soldier lover [. . .]. The Turks came up in a mass to board *Real*, but were bulked there by an unfamiliar obstacle: boarding nets. María la Bailadora was nimbly over the side —some asserted afterwards that she was the first— and on the deck of Sultana was seen to kill her Turkish antagonist with one sword thrust. Women had been the Turks’ victims; she was there for love, but also for revenge” (Beeching 213).

La mención de María la bailaora tanto en el epígrafe de *LOML* de Marco Antonio Arroyo, testigo presencial de la batalla de Lepanto, como la anterior de Jack Beeching, rescatan ambas a un personaje histórico que vuelve a cobrar vida y relevancia ahora en la literatura al ser el personaje protagónico de la obra de Boullosa.

Se puede el lector confundir y pensar que María la bailaora es Preciosa, el mismo personaje ficticio de *La gitaniilla*, ya que los moriscos le habían agregado este mismo nombre a la protagonista en *LOML*. Además en la narración, María la bailaora sigue el argumento de *La gitaniilla* al contar su propia historia a Cervantes, donde aparecen los mismos personajes con sus nombres. Sin embargo, Constanza de Azevedo y Meneses,

Preciosa, personaje ficticio de *La gitanilla*, no es María la bailaora, personaje que existió realmente.

Añade a la confusión sobre la naturaleza histórica de la protagonista, lo que manifiesta al final de la obra un narrador desconocido, aseverando que

[n]o existió la tal María la bailaora, quien no pudo haber estado a bordo de *la Real*, donde el orden cristiano era absoluto, porque don Juan de Austria prohibió expresamente que las damitas acompañaran a los soldados en esta campaña. Si algunos cronistas de su tiempo así lo afirman es respondiendo a malsanas imaginaciones” (LOML 458).

La narración comienza *in media res*, con el asedio a la población de Galera en las Alpujarras por parte de Juan de Austria, presentando los personajes, los escenarios y los conflictos a través de una serie de analepsis<sup>66</sup> que se van entretrejiendo en el desarrollo de la trama.

El lector debe ser un lector activo, ya que adicionalmente al posible desconcierto que pueda suscitar hilar o construir la fábula, hay casos en que se necesita toda la concentración en la lectura; por ejemplo, en el capítulo dos, el narrador comienza de la siguiente manera: “De vuelta a Nápoles, donde dejamos hace unas páginas a María la bailaora [ . . . ],” pero en realidad no hay páginas anteriores donde se haya dejado a María en Nápoles. No se sabe si fue un *lapsus memoriae* del narrador, o un artificio para mantener avispada la atención del lector.

---

<sup>66</sup> Analepsis es una forma de anacronía por la cual algunos de los eventos de una historia se cuentan en un punto de la narración después que se han narrado eventos sucedidos posteriormente. Comúnmente se le conoce como retrospectiva (flashback en inglés) (Baldick 10).

Llama la atención que al primer capítulo se le enumere como “Capítulo Menos-Uno.” Una posible explicación a la inusual numeración se encuentra en el poemario *Salto de mantarraya (y otros dos)* (2004) de Boullosa, dada por el hablante poético en el poema “Los nuevos”: “Estudí también por primera vez los números negativos/Que me fascinaron con su ensoñación/ (uso esta palabra—fascinaron—porque esos números, como *Wuthering Heights*,<sup>67</sup> me enseñaron espacios inesperados. / [ . . . ] A la luz del menos uno, fantaseé por primera vez que/Algún día alguien me besaría/Los labios [ . . . ]” (144).

Se advierte un buen número de cuentos intercalados en la narración, el primero de los cuales es el cuento de la princesa Carcayona,<sup>68</sup> de la misma manera que lo hizo Cervantes en el *Quijote*, que en su época se llamaban novelas<sup>69</sup> y por lo que el autor fue muy criticado en su tiempo, porque se pensaba que no tenían nada que ver con la trama principal. Richard Kinkade, como algunos otros, es de opinión contraria, y ofrece una explicación de estos cuentos intercalados, los cuales para el hispanista tenían la función de:

---

<sup>67</sup> El título fue traducido al español como *Cumbres borrascosas*. La única novela escrita por Emily Brontë, fue publicada en 1847.

<sup>68</sup> Esta leyenda pertenece a la llamada literatura aljamiado-morisca. <http://publicaciones.ua.es/publica/fichael.aspx?Cod=LD8479085185>. Consultado el 15 de junio del 2007.

Por lo que toca al nombre de Carcayona (también conocida como Carcaisyona) es posiblemente adaptación del nombre romano de la ciudad de «Carcassione», la actual Carcassone en la Provenza francesa. Esta ciudad estuvo bajo poder musulmán entre los años 713 y 759, año en que fue reconquistada por los francos. <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/LD84790851851489300.pdf>. Consultado el 15 de junio del 2007.

<sup>69</sup> El origen de la palabra “novella” se remonta al *Corpus juris civilis* o Código del emperador Justiniano (483-565), como término jurídico. El significado de *novella* era el de “novedad” ya que se refería a un suplemento o extensión de una ley anterior. Aparentemente este vocablo pasó del provenzal al italiano en el siglo XII y posteriormente a los otros idiomas europeos, con el significado de “relato breve sobre un suceso nuevo y extraño” (Kinkade 123).



proyectar una realidad ficticia aparte de la trama que utiliza. En sus mejores relatos Cervantes parece abandonar el argumento principal a favor de una sucesión de cuadros inconexos y aislados que, en conjunto, reflejan la confusión y discordante realidad de la vida cotidiana. Sus mejores cuadros no siguen el proceso canónico cerrado de introducción, nudo y desenlace sino que representan más bien un esquema narrativo libre y abierto. Dentro de este marco flexible y poroso, sus personajes cobran vitalidad y realismo nunca antes logrado (124).

Y así, dentro de este ‘marco flexible y poroso,’ se encuentran en *LOML* dos planos de ficción. En el primero, los sucesos de María la bailaora; en el segundo, el cuento de la princesa Carcayona. La presencia de la Milenaria, quien relata el cuento a las criadas del convento, da más verosimilitud a la narración de Carcayona, cuyo nivel de ficción hace más real, entre ellas a María, que es personaje del relato principal o del primer plano. La función del cuento es darle visos de realidad a la historia de la bailadora. Por el simple acto de relatar el cuento, que es ficción, el mundo de los personajes de la Milenaria que narra y de las que la escuchan, adquiere “una vida real,” y de esta manera el mundo ficticio de María se convierte en realidad.

Se podría también hablar incluso de un tercer plano de ficción en la obra, que sería el sueño de María en el que recapitula su vida: “Observa pasar un desfile de personajes, pero más que verles sus rasgos particulares, ve el mundo del que son fruto. Lee y mira que la línea entre la fantasía y la realidad se desdibuja [. . .]” (*LOML* 416). La

escena anterior acontece cuando María “apoyada en el cuerpo de Cervantes, [. . .] durmió un par de horas” (416).

En lo tocante al estilo, se advierte una escritura abigarrada, neobarroca, y en algunas escenas, extensa, con frases largas y complicadas, con exceso de detalles y en ocasiones repetitivas, que de alguna manera parodian el estilo de la escritura del Siglo de Oro español. Se aprecian diferentes registros lingüísticos, según sean los personajes gitanos, moriscos o cristianos, que van desde la imitación del cante jondo de los primeros, hasta un lenguaje actual coloquial utilizado sobretodo en México, que puesto en boca de los personajes históricos parece anacrónico. Quizás el narrador utiliza este lenguaje con el objeto de extrañar al lector. A continuación se dan algunos ejemplos: “[. . .] salir a negociar la venta de caballos y pasar a laborar en otra cosa, *mariposa* [. . .]” (*LOML* 47). “¿Quién es él, y que *pitos toca* en estas bodas?” (65). “Te hice llorar, *Mariquita de mierda*” (70). “[. . .] es más prudente no *abrir el pico*” (84). “Carlos ya había hecho esta pregunta antes de que María se la *sorrajara*” (121). “Marisabidilla detestable *pendeja*” (207). “Estallaré y me *lo pelo*” (240). “Un poco *sin querer queriendo* [. . .] (354) (frase hecha célebre por el programa de la televisión mexicana, *El chavo del 8*). “[. . .] cuando siento que ahí está el fraile, este *chinche* [. . .]” (377). “Las hermanas [las de Cervantes] son muy famosas, puedo decirte que muy *queridas*, de varios *queridas* [. . .]” (juego de palabras similares con significados diferentes) (407). “Fin de la dicha carta que acusa a Renzo de *transa*” (435). “Se *le queman las habas* para regresar a tierra continental [. . .]” (448).

*LOML* se puede apreciar como un relato que desmitifica el concepto de género y subraya su génesis como una “categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado” (Scott 32). Las diferencias observadas entre los sexos son un elemento presente en las relaciones sociales y el género se utiliza para desarrollar las relaciones de poder (Scott 42). El género es algo que se aprende; las personas adquieren características que se perciben como femeninas o masculinas, según sea el comportamiento ‘apropiado’ que se espera de hombres y de mujeres en la sociedad (Talbot 7).

En esta novela se encuentran elementos de una nueva identidad femenina que cuestiona la caracterización, subvirtiendo el orden social patriarcal y que va más allá de la concepción habitual del ser mujer, construyendo una nueva imagen, con particularidades independientes y reapropiadoras de su cuerpo y su sexualidad. La protagonista, María la bailaora, y los personajes femeninos principales, se convierten en sujetos con agencia por las circunstancias del destino, experimentando la responsabilidad de hacerse cargo de su vida; no son seres débiles que tengan que ser cuidados y protegidos por hombres.

La primera imagen con la que se encuentra el lector es la de la bellísima Zaida, quien está al mando del ejército de resistencia en Galera, compuesto por mujeres armadas de espadas y puñales y algunas de arcabuces. Como no tienen suficientes guerreros para resistir el asedio a su poblado, utilizan a las niñas y a las mujeres de edad. La descripción del narrador, (tal vez narradora), es que “[l]a resistencia de las fieras hembras es de una tenacidad que doblega por momentos a la legendaria de los cristianos” (*LOML* 24). Vienen a la memoria las proverbiales Amazonas, aunque más adelante se utiliza dicho

término: “Zaida, la pelirroja generala de las derrotadas amazonas, adentro de sí las impreca” (27). No sólo defienden su posición con valentía y arrojo sino que también “[l]as guerreras moras no se ahorraron con ellos [los guerreros cristianos] ninguna crueldad.” (24) Estas imágenes son poco comunes en la literatura sobre la mujer que se percibe como un ser antitético a la brutalidad.

Hay algunos comentarios en la narración que se pueden calificar de sexistas<sup>70</sup> (vocablo que implica una discriminación en base al sexo), basados en la premisa de que las mujeres son diferentes que los hombres e inferiores a ellos (Talbot 215). Por ejemplo, cuando Yasmina le reclama a su hermano Farag que puso a los moriscos en riesgo al armar el alboroto para sacar a María e introducir las armas al Albaicín, éste comenta: “Es mujer [. . .] mujer al fin” (*LOML* 124). Otro se observa cuando Farag le instruye a Yusuf que enseñe a María el uso de la espada, y el gigante reacciona de una manera negativa, por el simple hecho de tener que enseñar un arte marcial a una mujer: “¡Por mí que sea hija de un archiconde, lo de mujer no se lo quita nadie!” (113) Acto seguido recapacita y en su pensamiento despoja a la bailaora de identidad: “Además, ni es mujer ni es hombre: es gitana” (113). O sea que la pobre María, despojada de todo rasgo de humanidad, estaba considerada en el nivel más bajo de la escala social, por ser gitana. Para sentirse Yusuf menos mal, incorpora a los dos pastores que habían llevado a María con los moriscos, ya que le “humillaba menos enseñar la espada a un grupo donde sólo una de tres fuera mujer” (120).

---

<sup>70</sup> El término se acuñó a finales de los años de 1960, probablemente como analogía de racismo, según Talbot. La crítica comenta que a principios de esa década se utilizaba el término “chauvinismo masculino” (male chauvinism), inventado por mujeres activistas estudiantes para criticar la actitud de su contraparte masculina (215).

Nada sospechaba Yusuf que esa niña de quien renegaba por enseñarle el arte de manejar la espada, sería no sólo mejor que los dos pastores, sino que un día no muy lejano, ante los ojos incrédulos y sorprendidos de un grupo selecto de la comunidad morisca, la alumna derrotaría al maestro, el mejor espadachín entre los moriscos (137).

La bailaora gozaba del nuevo aprendizaje y en su mente se pensaba luchando en diferentes ámbitos: “Ella era san Jorge, ella era Roldán, ella era Héctor [. . .] . Ella era también el dragón: un dragón mujer, que armado y con un par de largos brazos sabía defenderse de toda intrusión” (128). Es interesante observar cómo la protagonista, no conociendo paradigmas femeninos, quiere ser como los actores masculinos, lo que muestra la interiorización de los modelos de género de su época, aunque más adelante ella prueba que puede ser tan valiente y diestra como el mejor de ellos, tornándose en un ejemplo a emular. Sólo necesitaba conocer la técnica del manejo de las armas y la oportunidad de demostrar sus habilidades en combate.

La primera oportunidad se le presenta a María cuando, al salir de Granada camino a Almuñécar, defiende a una mujer cuyo marido la batía a golpes. No esperaba el hombre que una mujer tuviera el valor de detener la golpiza que le estaba propinando a su esposa. Su reacción fue decirle: “¡Marimacha, mediahembra, asquerosa! [. . .]” (196). El no concebía que una mujer pudiera usar la espada diestramente y lo sometiera, por lo que la insulta profiriendo palabras que demuestran el preconcepto que se tiene sobre una mujer que puede actuar rompiendo con los modelos de género establecidos en la época.

Terminada la batalla de Lepanto, María experimenta la desilusión y las consecuencias de su traición, aunque en su interior piensa que hizo lo justo. Había

seguido al hombre que amaba, aunque su amor fue un desencuentro. La bailaora recibe una inesperada humillación como reconocimiento a su valeroso desempeño en Lepanto, una batalla que no es la suya, por la que traicionó a quienes la acogieron como una de ellos y por la que pagará con su vida un poco después. Juan de Austria, a través de su secretario Juan de Soto, le hace saber que estaba “«perdonada» por haberse alistado vestida de varón siendo mujer [. . .] (*LOML* 429). Además del perdón, María se había hecho merecedora por su heroico desempeño, a “su ratificación como soldado, el «derecho» a continuar peleando para ellos. Ni una moneda, ni un honor, ni un título, ni un derecho, ni una licencia. . .” (429). María, furibunda, piensa:

Cualquiera que hubiera tenido el desempeño en la defensa de *la Real*, hubiera aspirado a honores altísimos, no a un simple perdón por haber nacido «mujer». ¡Olvidaron *perdonarme* lo gitana, qué imbéciles! Cuando de rodillas deberían estar suplicándome ellos mi perdón por haber desorejado a mi padre, por haberlo atado a un remo, por haberme quitado lo que era mío. . .” (429).

Acto seguido la bailaora desmitifica la figura del Rey Felipe II: “No me mencione usted una sola vez más a ese hombre, que él me arrebató a mi padre y me robó mi ciudad; él es quien hostiliza a mis amigos, quien les hace la guerra, quien quiere despojarlos de Granada. Por mí que no es Rey, que Rey es quien trae el bien del Creador a la tierra [. . .]” (429).

Cuando de Soto, admirado, vio la firma en el papel del nombramiento de María, le preguntó si sabía escribir su nombre, “[y] leer, tanto como lo sabes tú,” pensó decirle la

bailaora, pero se lo guardó. Acto seguido, escudándose en su posición, de Soto profiere el piropo que su letra es tan bonita como ella, bailaora. En su interior María piensa: “¡Tamaño imbécil! ¡Llamarla «bailaora» en el momento en que debería haberle estado entregando condecoraciones y hasta una cinta al pecho que la llamara con algo muy alto!” (430)

La humillaba lo que le decía el secretario de Juan de Austria, pero más le humillaba comprender que era un error estar allí, que no debió nunca participar en esa guerra: “Es que esto era una burla: creían hacerle *un favor* al darle el nombramiento de soldado, «perdonándole» lo femenino, asignándole una paga miserable mensual, que ella bien sabía no llegaba sino muy de vez en vez” (430), cuando corruptos como su Jerónimo Aguilar habían acumulado riquezas quedándose con buena parte de la paga de los soldados pertenecientes a su tercio, y el propio Juan de Austria no pensaba dar el quinto correspondiente a su hermano el rey.

En lo referente a las funciones del cuerpo femenino, se describe en el texto el de la menstruación. El narrador comenta la primera que tuvo la bailaora: “[. . .] las criadas descubrieron que María había tenido su primer sangrado, el hilo de la menstruación corriéndole entre los muslos [. . .] (119). Más adelante se vuelve a mencionar el “período” con todos sus pormenores, cuando la gitana a bordo de *la Real*, mientras los soldados despojan a los muertos de sus valiosas pertenencias, la gitana sólo busca una camisa de algún muerto que le sirva para su higiene personal: “María lo supo de pronto: va a comenzar a menstruar en cualquier momento y no lo ha previsto, no esta preparada” (401). Con la camisa, la bailaora hizo tiras con las que armó

tres cojinetes atados con delgadas tiras de tela enroscadas a modo de cordeles [. . .] se puso en encuclillas, se alzó las faldas y bajándose las se revisó las bragas. Como lo había sentido y sospechado, había muestras en sus ropas de menstruó, rojo oscuro, el conocido tono casi negro de las primeras manchas. Acomodó el tercer cojinete, atado los tres con sus cintas a los muslos. Bailar y menstruar a un tiempo requiere cuidados especiales [. . .] sabe como arreglárselas para cualquier torrente. Hay las que se encierran los días de menstruó, atemorizadas de ver sangre correr en sus piernas o delatada en las faldas, si no es doblada con dolores que semejan tenazas en las tripas, o ardiendo de ganas de llorar, humilladas de vivir una vez al mes abiertas. María ni unas ni otras. Sólo el primer día le ocurría siempre esto: el cansancio, el agotamiento repentino, una extraña sed, posteriores a una irritación, que a veces estallaba en excesos de corta cólera [. . .] (411).

Por lo que se refiere al cuerpo de la mujer, se observa la importancia que le da el hombre a la conservación de la virginidad de la mujer antes del matrimonio como símbolo del honor familiar. Dicho símbolo era de trascendental importancia, sobretodo en la comunidad morisca, a grado tal, que cuando la hija de Farag, Luna de día, es violada por varios guardias del rey que se encontraban en estado de ebriedad, bañada en sangre, se viste con ropa limpia y se ahorca, dejando sólo un recado para su desconsolado padre, “explicándole con pudor, pero sin escatimar los detalles necesarios, incluyendo la descripción detallada de sus verdugos [. . .]” (177). Es a raíz de dicho incidente que los



moriscos de Granada envían a sus mujeres a Galera, en donde durante dos meses son entrenadas intensamente por Yusuf, yendo después a otras poblaciones; “era imprescindible que las mujeres se supieran defender en todo el reino” (179). Desafortunadamente, aún hoy, en pleno siglo XXI, en algunas sociedades todavía se considera la virginidad de la mujer como el emblema del honor familiar.

Una escena que llama la atención debido a la utilización que se hace del cuerpo de la mujer como un objeto que se puede desechar una vez satisfechas las necesidades fisiológicas del hombre, sin mesura, ni sensibilidad, es la descripción del acto sexual entre Jerónimo Aguilar y una hetaira:

El hombre toma a la falsa fea rubia en vilo [. . .] . A un lado de la puerta hay una cama y ahí tira a la mujer, soltándole por fin el cabello. Se arroja sobre ella, y sin ceremonia alguna, que mayor no podría ser su erección, nuestro hombre la penetra en agitada prisa violenta [. . .] buscando eyacular. Uno, dos, la toma del talle y la entra y la saca. [. . .] Nuestro hombre, en medio de su agitación, está frío: golpe, golpe, da otro golpe con las caderas, golpe. Ruge diciendo «¡Baila!». Nuestro hombre, le aplaude así a María la bailaora, vino a aplaudirle a esta oscura habitación, vino a aplaudirle haciendo de todo su cuerpo una palma, y es la rubia teñida contra la cual golpea. ¡Dale, dale! Menos de una docena de aplausos, y nuestro hombre eyacula sin mayor placer, le disgusta aplaudir mecánico frío contra el cuerpo de esta falsa fea. [. . .] La toma de nueva

cuenta de los falsos rubios cabellos, y le tira de ellos [. . .] empujándola y jalándola hacia fuera de la habitación [. . .] (156).

La imagen de María la mantiene Jerónimo en su mente mientras ejecuta fríamente el acto sexual con la prostituta. No se atreve a comprometerse a casar con la bailaora, la única manera que ella se entregaría al capitán, como se lo dijo en una ocasión. Prefiere saciar mecánica y fríamente sus impulsos fisiológicos, sin sentir ni ternura ni amor, viviendo una vida vacía.

A pesar de que Jerónimo gusta mucho de la bailaora, está convencido que no puede comprometerse con ella, ya que no tiene ni dinero, ni posición, y es además una gitana. Pero su deseo ardiente por la bailaora sigue latente, aun cuando la observa vestida de hombre: “No, no se ve *tan* detestable. Su piel, las mejillas, ¿cómo nadie se da cuenta de que el Pincel [apodo que le dieron a María cuando vestía como soldado] es una mujer, y *qué mujer?* Imagina sus pechos comprimidos bajo la camisa soldada, y le viene una erección incontenible” (326). Olvida Jerónimo que el travestismo de María fue un ardid para ocultar su cuerpo de mujer, fingiendo una identidad masculina y así poder seguirlo en la misma embarcación. Fue el disfraz que tuvo que utilizar como camuflaje para no llamar la atención, como miembro del sexo femenino, en un medio dominado por los hombres donde estaban proscritas las mujeres. Este travestismo la libraba de seguir ciertos patrones de conducta y faenas establecidas para la mujer.

*LOML* es quizá una excepción a la regla en cuanto a una de las características más destacadas de la escritura femenina contemporánea, “la renuncia al enfoque extradiegético u «objetivo» (Didier y Rochefort lo consideran un rasgo decididamente

masculino) [. . .]” (Ciplijauskaitė, *La novela* 17-8). En esta novela las voces de las protagonistas, las conocemos a través de un narrador extradiegético. Por la sintaxis utilizada no es fácil determinar si se trata de un narrador o una narradora, sin embargo por el estilo minucioso y detallista y la descripción meticulosa de las funciones del cuerpo, como la menstruación, se podría pensar que se trata más bien de una narradora.

En *LOML* no es la historia oficial de batallas y guerras contadas por los hombres lo fundamental; la historia, en gran parte, se conserva por medio de los detalles guardados en los recuerdos de la mujer, por el esfuerzo de expresar lo interior, lo más inmediatamente posible; reflejar la realidad ya no es lo primordial. El reportaje objetivo desaparece a favor de la vivencia subjetiva. Por ejemplo Zaida recuerda sucesos terribles como el del

17 de marzo de 1570 cuando entre los cristianos corrió el aviso de que llegaría a comandar las tropas [. . .] don Juan de Austria, los soldados [. . .] se abalanzaron contra los moriscos como lobos, como leones, como fieras; asesinaron, violaron, obligando a los más pacientes moriscos a tomar las armas para protegerse (238).

La hermosa hija de Yusuf también rememora:

que antes de la guerra civil, cuando era niña, en 1563, vio sacar del patio de su casa a Luis Aboacel de Almuñécar, amigo de su padre, que a las pocas semanas fue quemado en una hoguera por el brazo secular de los inquisidores, acusado de haber apostatado cuando residió unos años en África (238).

Se acuerda igualmente de los cientos de traficantes de esclavos, en su mayoría españoles cristianos viejos, que traficaban con los moriscos. En su memoria se encuentra impresa vividamente la imagen de Pedro Ramírez, quien vendió a su prima Zoraida de tan sólo trece años:

que por su propia voluntad, del miedo que ella llamaba fe, recién se había bautizado; aceptó a cambio 60 arrobas de vino blanco, un paño traído de Figueras, 21 ducados de miel y un real, y esto no puede perdonárselo, que con Zoraida hicieron lo que con las pocas monedas, el vino y el paño, a saber: usarla sin poner cuidado, paladearla empinándola y desgarrarla de tanto darle uso (239).

La visión de los hechos de Zaida pasa a través del filtro de su impecable memoria y de su sed de venganza. Reinterpreta la historia, íntima y personal, de acuerdo con su experiencia. En su mente no hay lugar para guardar otros datos tales como “la historia de la guerra de las Alpujarras como la conserva un libro” (235).

Se encuentran muchas escenas narradas con ciertos tipos de detalles, una de las características de la escritura femenina. Por ejemplo, la narración de la descripción del campamento de Juan de Austria en las afueras de Galera:

Pasando este transcorral, está la cocina propiamente dicha, en la que arde muy tenue el fugo. Las hornillas están pegadas al muro de piedra que los divide de Galera. Inmediatas hay dos mesas, la primera cuadrada, con hermosos pltones de cerámica limpios, vacíos y ordenados en pilas. La segunda es larga, también desnuda de manteles, sobre ella se fermenta la

masa para hacer el pan, y algunas escudillas de cobre aun rebosan del espeso guiso (*LOML* 18).

Después la descripción de Abid de cinco años, esclavo ayudante en la cocina: “Es un angelito, un niño hermoso, rollizo, la carita dulce, fina, la boquita color de fresa, los labiecitos perfectamente pintados, la tersa piel, dos sonrosados chapetones sobre las mejillas.” Además del lujo de cierto tipo de detalles hay ciertas palabras que difícilmente las utilizaría un narrador masculino, como “boquita color de fresa” y “labiecitos”.

En otro pasaje se describe el beso que se dieron María y Jerónimo, antes de su partida para Lepanto:

[. . .] los dos se precipitaron en un beso hondo y carnal, un beso denso, lleno de deseo, un beso que era incontenible, un beso cargado de suspiros, un beso que no sabía detenerse, un beso cargado de besos, de carne, de suspiros, de sueños, de caricias; un beso con manos y pies; un beso repleto de palabras; un beso comida; un beso sueño (*LOML* 282).

Con relación a la motivación que tuvo la autora para escribir *LOML*, Boullosa manifiesta que no fue una novela escrita por la celebración del cuatricentenario de la aparición del Quijote, como algunos piensan, “más que una celebración es un ‘mea culpa.’”<sup>71</sup> Es un acto de reconocimiento de la culpa de España, que en el pináculo de su poder imperial, se mutila y se debilita con la expulsión de su territorio “de judíos, de herederos de judíos, de gitanos y de moros, y realiza la expulsión final, la limpieza étnica.

---

<sup>71</sup> Entrevista hecha por Máximo Soto a Carmen Boullosa publicada en el diario *Ámbito Financiero*, de Buenos Aires, el 17 de junio del 2005.

<sup>63</sup> Idem.

Esos pasajes de su historia son su propia condena porque su fuerza cultural venía de ser el norte de África y el sur de Europa, una conjunción de todos.”<sup>72</sup> Agrega la escritora que escribió la novela sin pensar en Cervantes como foco principal y que el homenaje fue involuntario.

*LOML* es la narración de la historia no oficial de los vencidos, la que se silenció por así convenir a los intereses del poder, o las que se perdieron en el caos ocasionado por la brutalidad de las masacres de la época, rescatadas y relatadas por protagonistas tanto marginadas como periféricas, como María la bailaora y Zaida la morisca, personajes que conservan sus principios éticos, dentro de una sociedad miopemente preocupada más por la quimera de la limpieza de sangre que por la moral. “La primera nación moderna que se enfermó de la locura de un solo Dios, una sola fe, un solo bautismo, una sola nación [ . . . ] .”<sup>73</sup>

Es la narración de un capítulo trascendental de la historia de España, que marcaría un hito y advertiría el inicio del declive del más grande imperio que había existido hasta entonces. “Esa España que no es, ni nunca fue, de sangre cristiana vieja; hermosa y traicionera, dulce pero también amarga y gris. María es claramente esa España donde ocurría lo mejor y lo peor. . .”<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Revista *Clarín* del 21 de enero del 2006.  
<https://www.fce.com.ar/fsfce.asp?p=https://www.fce.com.ar/detallesnotaprensa.asp?IDN=394>. Consultado el 23 de junio del 2007.

<sup>74</sup> <http://elforastero.blogalia.com/historias/28339>. Consultado el 23 de junio del 2007.

La historia de María la bailaora está compuesta de varias historias, “imbricaciones laberínticas entre imaginación, memoria y hechos históricos,”<sup>75</sup> cuyas fuentes son las crónicas disponibles de la época que se combinan con las reminiscencias de algunos de los personajes, a los que se le adiciona hechos ficticios, en cuya estructura se insertan otros sucesos históricos, no directamente relacionados con la trama principal, varios cuentos y algunos poemas, dentro de una polifonía de voces que imbuyen un carácter bajtiniano a la obra.

La historia se repite al comienzo del siglo XXI, con el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York; la contienda entre el fundamentalismo islámico y el cristiano resurge una vez más, recordando el encuentro en Lepanto entre el imperio otomano y la Santa Liga unos siglos atrás. Boulosa, que recientemente acababa de instalarse en Nueva York, fue impactada por los hechos, de tal manera que decidió escribir *LOML* para explicarse lo que estaba sucediendo, a través del personaje que le “resultó irresistible”<sup>76</sup> María la bailaora, que al morir apuñalada por Zaida y ser sacada del hospital en camilla, de la sábana blanca que la cubría, pendía su mano izquierda: la otra mano de Lepanto.

---

<sup>75</sup> Ver Vilaltela, “Lugares de memoria, imaginación y relato” citado en Dröscher: 100, *Acercamientos a Carmen Boulosa* (Berlín: Tranvía, 1997), 98-106.

<sup>76</sup> Revista *Clarín* del 21 de enero del 2006.  
<https://www.fce.com.ar/fsfce.asp?p=https://www.fce.com.ar/detallesnotaprensa.asp?IDN=394>  
Consultado el 23 de junio del 2007

## CAPITULO IV

*DESMUNDO*

Cuando Ana Miranda comenzó a escribir sus sueños entre 1972 y 1976, creyó que lo hacía para sí misma, no pensaba publicarlos, como tampoco pasaba por su mente el volverse escritora, por lo que no había ninguna intención literaria en ese ejercicio cotidiano de escritura. Un cuarto de siglo después sus relatos oníricos fueron publicados en una antología intitulada *Caderno de sonhos* (2000). Como ella misma lo confiesa, no recuerda como empezó a escribirlos, ni los motivos que la impelieron a registrarlos: “Sei que tinha uma compulsão de escrever, escrevia poesias, diários, recordações de escola, pequenos contos de ficção. Tinha cadernos onde escrevia e desenhava.”<sup>77</sup> Sus dibujos de bellas imágenes entrelazados con la narración de enredos fantásticos fueron el preámbulo de su creatividad e inspiración literaria.

## 1. Semblanza de la autora

Fue precisamente con la poesía que Miranda se inicia profesionalmente en el mundo de las letras en el año de 1979 con la publicación de *Anjos e demônios*, seguido en 1983 del poemario *Celebrações do outro*, ambos con ilustraciones de la autora. Después de estas obras la poeta incursionó en el campo de la novela, no siendo sino hasta el año de 1998 cuando retorna nuevamente al terreno de la lírica con la publicación de una

---

<sup>77</sup> [http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/caderno\\_de\\_sonhos.htm](http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/caderno_de_sonhos.htm). Consultado el 9 de agosto del 2007.



colección de poesías de amor conventual denominada *Que seja em segredo: textos freiráticos, séculos XVII e XVIII*. Seis años después aparece otro poemario, *Prece a uma aldeia perdida*, donde dos hablantes líricos se alternan. El primero es una voz masculina que recuerda la infancia, el amor que se fue, el tributo del tiempo; es la aldea perdida, el sufrimiento por la transitoriedad de las cosas. La segunda es una voz femenina, es la oración respondida, que enfatiza que aun pasando, todo permanece —en los recuerdos y en la palabra.<sup>78</sup>

Ana Miranda nació en Fortaleza en el estado de Ceará, en 1951 y vivió allí hasta los cinco años, cuando se mudó para Río de Janeiro. Su padre era ingeniero civil y participó en la edificación de Brasilia, motivo por el cual Ana vuelve a cambiar de residencia en 1959, permaneciendo en la nueva capital del Brasil diez años, hasta que regresa a morar en Río de Janeiro, viviendo allí en esta ocasión treinta años, antes de fijar su residencia en São Paulo, donde reside durante cinco años. Actualmente la escritora vive en la costa este del estado de Ceará, en el municipio de Aquiraz, a veintisiete kilómetros de Fortaleza.<sup>79</sup>

Su estancia en la nueva capital del Brasil le inspira para escribir *A Flor do Cerrado: Brasilia*, considerada su mejor obra en la literatura infantil y juvenil. En ella se narra inicialmente la historia de la familia de la autora y las controversias que existieron por el cambio de la capital que abarcan desde la época colonial hasta la elección del lugar definitivo, así como la construcción de esta colosal obra.

---

<sup>78</sup> <http://www.planetaneWS.com/produto/L/55813/prece-a-uma-aldeia-perdida-ana-miranda.html>. Consultado el 12 de agosto del 2007.

<sup>79</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana\\_Miranda](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Miranda). Consultado el 12 de agosto del 2007.

Por su primera novela, *Boca do inferno*, publicada en 1989 y traducida a varios idiomas, la escritora ganó el premio Jabuti<sup>80</sup> en la categoría “Revelação do Ano,” en 1990. Dicha obra se encuentra incluida dentro de los cien libros más vendidos en el siglo pasado en lengua portuguesa, en la lista preparada por diversos críticos y académicos brasileños y portugueses, publicada por el periódico *O Globo*.<sup>81</sup> La obra es “una joya rara trabajada en su orfebrería con devoción de monje, investigada con rigor de científico y brillante en sus resultados como las más finas piedras.”<sup>82</sup> Dicha novela histórica es una recreación literaria de la época colonial del siglo XVII, desarrollada en la capital Salvador da Bahía, durante el gobierno tiránico de Antonio de Souza de Menezes, conocido por el epíteto de Brazo de Plata, ya que utilizaba una pieza de ese metal en el lugar del brazo, perdido en una batalla naval en contra de los invasores holandeses.

La trama se desarrolla a partir del asesinato del alcalde de la ciudad del Salvador, Teles de Menezes, provocado por las rivalidades entre dos facciones enemigas, la de los Menezes, cuyo jefe era el temible gobernador apodado Braço de Prata, y la de los liberales, encabezada por Bernardo Vieira Ravasco. De esta última formaban parte su hermano el padre Antônio Vieira y el poeta Gregorio de Matos (1636-1696), considerado actualmente el principal poeta barroco del Brasil, cuyos escritos irreverentes y satíricos,

---

<sup>80</sup> El premio Jabuti se instauró en 1959 y es en la actualidad el premio literario más importante del Brasil. Con el tiempo se le añadieron varias categorías que abarcan la novela, y el libro didáctico, así como libros de ilustración y proyectos gráficos. Algunos de los actualmente famosos escritores galardonados con este premio son: Jorge Amado, Clarice Lispector, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz y Lygia Fagundes Telles.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_Jabuti](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Jabuti), Consultado el 10 de agosto del 2007.

<sup>81</sup> <http://www.planetaneWS.com/produto/L/73746/boca-do-inferno-ana-miranda.html>. Consultado el 10 de agosto del 2007.

<sup>82</sup> *Jornal do Brasil* del 12 de agosto de 1989, Artículo en la primera página bajo el título “Nasce uma estrela.” [http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/boca\\_do\\_inferno.htm](http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/boca_do_inferno.htm). Consultado el 10 de agosto del 2007.

en los que criticaba a todo y a todos, le ganó el mote de “Boca do Inferno,” que inspira el título de la obra. Tomando como pretexto el asesinato del alcalde, el gobernador Menezes inicia un periodo de persecución y de terror en contra de sus opositores, entre ellos el poeta Matos por sus ligas con los Viera Ravasco y por sus sátiras en contra de los poderosos. Según Miranda, casi nada se había escrito sobre Matos cuando llevó a cabo la investigación historiográfica de la novela.<sup>83</sup>

Por la novela *Dias e Dias: Romances*, publicada en el año 2002, donde reproduce el lenguaje del romanticismo, le otorgan a la escritora brasileña una vez más el Premio Jabuti, pero en esta ocasión en la categoría “Novela,” al igual que el premio de la Academia Brasileña de Letras,<sup>84</sup> en la misma categoría, ambos en el año 2003. El protagonista principal de la novela es el poeta indianista y romántico *marenhense*, Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), de cuyo poema “Canção de exílio”, se tomaron dos versos para insertarlos en el himno nacional del Brasil.

En la narración, la joven Feliciano, de condición modesta, se enamora del poeta al leer las cartas que le envía a su gran amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, y que le muestra Maria Luiza, la esposa de éste. En dichas epístolas el poeta trasmite muchas de

---

<sup>83</sup> [http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/caderno\\_de\\_sonhos.htm](http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/caderno_de_sonhos.htm). Consultado el 10 de agosto del 2007

<sup>84</sup> La Academia Brasileña de Letras es una sociedad no lucrativa, fundada en 1896, y es la autoridad en relación al idioma portugués hablado en el Brasil. Su primer presidente fue Joaquim Maria Machado de Assis y se compone de cuarenta miembros vitalicios conocidos como “los inmortales,” escogidos usualmente entre escritores cuya obra literaria es reconocida entre las mejores. No fue sino hasta 1977 que los miembros admitieron a la primera mujer dentro de su seno; la reconocida novelista Rachel de Queiroz. Actualmente cuenta con cuatro mujeres miembros, que representan tan sólo el 10 por ciento del total de los miembros, aunque una ellas, Nélide Piñon, ocupó la presidencia en 1996-7. [http://en.wikipedia.org/wiki/Academia\\_Brasileira\\_de\\_Letras](http://en.wikipedia.org/wiki/Academia_Brasileira_de_Letras). Consultado el 10 de agosto del 2007.

las cuestiones existenciales que le preocupan.<sup>85</sup> Las cartas crean una ilusión de realidad que hace al lector olvidar que Feliciano es un personaje ficticio, colocándola en el mismo plano de existencia de los personajes históricos.

Su segunda novela intitulada *O retrato do Rei*, fue publicada en 1991, es una recreación histórica de la época de oro del Brasil, el siglo XVIII; es la narración de la llamada *Guerra dos Emboabas*.<sup>86</sup> En medio de esta sorprendente historia surge el misterio de la desaparición del retrato del Rey D. João V, el único objeto que tal vez hubiera evitado el sangriento enfrentamiento.

La tercera novela, *Sem pecado*, fue publicada en 1993, narración que se desenvuelve en el Brasil contemporáneo. La protagonista principal, recuerda años después su inmersión en el laberinto de los deseos, emociones y propósitos oscuros que constituyen la trama de la vida de una gran ciudad, cuando llega a Río de Janeiro de su natal São Luís do Maranhão, con sólo trece años de edad, sin dinero y sin conocer a alguien, con el objeto de realizar sus sueños sin importarle el costo.

La escritora publicó *A última quimera*, en 1995, cuya trama se desarrolla también en Río de Janeiro en la *Belle Époque*, por la que recibió el premio de la Biblioteca Nacional. Al igual que *Boca do inferno* e *Dias e Dias*, donde los protagonistas son

---

<sup>85</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana\\_Miranda](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Miranda). Consultado el 10 de agosto del 2007.

<sup>86</sup> Cuando la noticia del descubrimiento de oro en el estado de Minas Gerais se extendió por todo Brasil llegando hasta Portugal, miles de personas llegaron al lugar para probar fortuna. La llegada de forasteros no fue del agrado de los paulistas, quienes reclamaban el derecho exclusivo de explotar las minas, ya que se encontraban en su capitania, además de haber sido ellos los descubridores. Varios conflictos armados sucedieron en la zona aurífera entre los paulistas y los venidos de Portugal y de otras partes del Brasil, entre 1708 y 1709. Los paulistas se referían a los recién llegados con el vocablo peyorativo de *emboabas*, de origen tupí, debido al hecho que los inmigrantes protegían sus piernas y sus pies con botas y trapos enrollados, que los hacía parecer como las aves designadas con ese nombre. <http://www.brasilecola.com/historiab/guerra-dos-emboabas.htm>. Consultado el 10 de agosto del 2007.

cánones de la literatura brasileña, en esta narración el argumento es la vida y obra del poeta simbolista paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914). En cada una de las últimas tres novelas aquí mencionadas, las voces narrativas se apropian del estilo de cada uno de los poetas cuya biografía forma parte de la trama.

En 1996 Miranda publicó *Desmundo*, nueva novela histórica y objeto de análisis del presente capítulo, la cual fue adaptada al cine en un largo metraje dirigido por Alain Fresnot. En el mismo año apareció la novela *Clarice*, cuyo personaje principal es la renombrada escritora Clarice Lispector. En 1997 la escritora publicó la novela *Amrik*, donde retrata la vida de los inmigrantes libaneses maronitas en la provincia de São Paulo a finales del siglo XIX, a través de la voz de Amina. En 1999 apareció su primer libro de cuentos intitulado *Noturnos*.

Actualmente la novelista y poeta escribe cuentos para antologías, artículos para periódicos y revistas, pre-guiones para el cine, además de trabajar en la edición de los originales, colabora con la revista *Caros amigos* desde la aparición de su primer número, en 1998, escribe crónicas en el *Correio Braziliense* a partir del 2004. Fue escritora visitante en la Universidad de Stanford en 1996 y ha dado conferencias en diversas universidades como la de California, en Berkeley, Yale, Darmouth y la Università di Roma. Sus escritos han sido objeto de estudio de académicos y críticos quienes han dedicado diversas monografías. Su obra está registrada en el *Kindlers Literaturlexicon* y en la Enciclopedia Británica.

## 2. *Desmundo*: Sinopsis de la trama

La narración se desarrolla en el año de 1555 y se inicia con la llegada a las costas del Brasil de la nave *Señora Inês*, que trae abordo mercancías y varios pasajeros, entre los que se encuentran siete huérfanas portuguesas, enviadas por imposición de la reina consorte de Portugal, dona Catarina de Austria,<sup>87</sup> después de recibir una carta en la que le solicitan enviar mujeres para que se casen con los cristianos de la reciente colonia de la corona portuguesa. El objetivo es mantener la pureza étnica de los descendientes de los portugueses y a la vez apartar del pecado a los hombres que se amancebaban con esclavas indias y negras.<sup>88</sup> Al cuidado de las siete huérfanas va una mujer de cuarenta años a la que se conoce solamente con el sobrenombre de *A Velha*. Ella había sido monja del convento de la Anunciada, y tras quedar embarazada es condenada a la privación de su cargo y a no poder servir más a la religión. Su castigo, consistente en cumplir penitencias, ayunos y postraciones, encerrada en una cárcel de un convento de las afueras de la ciudad, fue conmutado bajo la condición de que saliera del reino de Portugal.

Oribela, originaria del pueblo de Mendo Corvo, en Portugal, es la protagonista y narradora de la historia. Su madre muere en el parto y desde ese momento su vida estuvo marcada por un clima de odio y desprecio por parte de su padre; hombre ruin, entregado

---

<sup>87</sup> Catarina de Austria era hermana de Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano. Se casó con el rey de Portugal, João III, en 1525, convirtiéndose en la reina consorte hasta la muerte de su esposo en 1557. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Catarina\\_de\\_%C3%81ustria](http://pt.wikipedia.org/wiki/Catarina_de_%C3%81ustria). Consultado el 5 de julio del 2007.

<sup>88</sup> José Vêrissimo en su *Historia da Literatura Brasileira* comenta al respecto: “Os seus costumes dissolutos, a indisciplina moral e mau comportamento social são o tema de acerbas queixas não só dos jesuítas, que acaso no seu rigor de moralistas austeros lhes exageravam os defeitos, mas das autoridades régias, dos cronistas e mais noticiadores (40-41).”

al juego, a la bebida y a las mujeres de mala fama, quien en dos ocasiones amenaza a Oribela con matarla. Debido a la muerte de su padre, unos años después, Oribela es enviada al convento. La joven huérfana es una mujer rebelde, impetuosa y contradictoria, que en ocasiones es atraída por las tentaciones del mundo y en otras se comporta con resignación, temerosa de Dios que la aparta del pecado.

La protagonista narra desde las dificultades del viaje transatlántico hasta el destino de cada una de las huérfanas. Hace referencia a la llegada, describe sus primeras impresiones de la nueva tierra, así como la reacción que le causan los indios que en ella habitan. Describe con detalle las mercancías que la nave traía del viejo mundo y las que embarcarían de regreso.

Uno de sus primeros encuentros es con un hombre moro, de nombre Ximeno Dias, pelirrojo, ricamente ataviado, seguido casi siempre por sus esclavos indios y negros. Ximeno llega al desembarque para indagar por dona Isobel, otra de las huérfanas, quien desafortunadamente había perecido durante el viaje al caer al mar. La impresión que causa Ximeno a Oribela fue tal que su rostro queda impreso en su corazón, “ardiendo como un hechicero” (*Desmundo* 29).

Ya en vísperas de la ceremonia matrimonial, el primer pretendiente que se le acerca a Oribela es un creador de vacas de aspecto desagradable, sucio, con la nariz quebrada, dientes faltantes y un cabello abundante como cerdas de jabalí. Presintiendo Oribela que se quería casar con ella, a la vez que siente una grande angustia en su corazón, piensa que así fuese el hermano del rey no iba a casarse con él. Acto seguido cuando se vuelve el hombre para mirarla de cerca, la huérfana le escupe en la cara delante

de los allí reunidos, mostrándole su rechazo y su carácter rebelde. El pobre hombre sale humillado con la cabeza baja, monta en su caballo y desaparece rápidamente.

Oribela se encuentra muy a disgusto en la nueva tierra, y muy dentro de su ser desea vehementemente regresar a Portugal por lo que comienza a urdir un plan para lograr su objetivo. Mientras tanto es llevada a una casa muy rica, la de dona Brites de Albuquerque, esposa del gobernador, quien después de darle algunos regalos le pide que se case con su sobrino, Franciso de Alburquerque, quien es criador de vacas y que a base de pasar hambre y sufrimiento posee ahora tierras.

La huérfana en realidad no quiere casarse por considerarse indigna de hombre alguno, además de que al conocer al sobrino también le repugna su apariencia y sus modales, pero pudieron más la insistencia y argumentos de dona Brites, induciéndola a aceptar al sobrino, aunque con mucha reticencia. La aceptación forzada de su futuro marido augura tiempos tormentosos para su nueva relación. Oribela acepta a un hombre por quien no sólo no siente atracción alguna, sino peor aun, le repugna a grado tal, que el mismo día de su enlace matrimonial, cuando Francisco le toma la mano, le dan nauseas.

Su primera noche de bodas la pasan en una casa deshabitada del pueblo, donde Oribela se resiste a ser poseída por su nuevo esposo. Le ruega de mil maneras que espere un poco para tener su primera relación y así darle tiempo para conocerlo, pero sus desesperadas súplicas caen en oídos sordos y la recién casada, muy a su pesar, es golpeada y después violada brutalmente por su insensible marido.



Al día siguiente los nuevos esposos parten para *o sertão*, en el interior del país, alejándose de las vistas del trópico verde y del infinito azul del mar, tan apreciado por Oribela, cuyo corazón se torna más triste conforme se alejan de la costa que le recuerda su vieja patria. Van acompañados de varios indios, algunos cautivos y muchas vacas. Al llegar al fortín son recibidos por la madre de Francisco, dona Branca, una mujer viuda, amargada, fría, extremadamente introspectiva, sagaz y maquiavélica. Todo el sentido de su vida se centra en otorgar todo tipo de cariños y comodidades a su hijo, pero ahora se siente amenazada por la presencia de la joven y bella esposa.

Oribela es muy infeliz en su nueva morada, además de sufrir y soportar el desprecio de su suegra, continua sin sentir atracción alguna por Francisco. En su mente continua la idea de escaparse y embarcarse para Portugal. Tiene ahora en su poder unas monedas de oro que había sustraído del baúl de Francisco con las que podrá pagar su pasaje de regreso a Portugal.

Una noche sale del fortín subrepticamente y va para el pueblo con la idea de embarcarse para su patria. Al encontrarse con uno de los oficiales del barco que estaba en el puerto le pide que le ayude a subir a bordo, pero éste, una vez que se ve con las monedas de oro que le exige como pago, la viola. Otros dos marineros que acompañan al oficial intentan hacer el mismo acto deleznable, pero gracias a la llegada oportuna de Francisco, Oribela se salva; no así de lo que le esperaba por su osadía de abandonar el hogar. La joven es llevada de regreso al fortín a pie, sin comer y sin descansar; al llegar se ve con los pies ensangrentados y con llagas. De inmediato sus tobillos son amarrados con una cuerda a un catre desde donde tiene que mirar diariamente a Francisco fornicar

con las indias delante de ella, humillándola por el resentimiento y rechazo del que había sido objeto.

Francisco levanta el castigo después que pasan muchos días, dejando libre a su joven esposa, pero bajo la estrecha observación durante las veinticuatro horas de vigías. Una noche muy oscura, los indios atacan el fuerte saqueándolo y matando vacas. Aprovechando la confusión que provoca la batalla, Oribela rápidamente se corta el pelo y se disfraza de hombre con ropas de Francisco, monta un caballo y vuelve a huir hacia el puerto.

En el camino al pueblo, Oribela se queda profundamente dormida, rendida por el cansancio. Al despertar al amanecer, sus ojos se topan con la cara del moro Ximeno, quien al encontrarla tirada a la vera del camino piensa que es un hombre muerto por los indios, pero al quitarle el sombrero ve que se trata de la mujer de Francisco de Albuquerque, sin sus bellos cabellos. La lleva a su casa, con la intención de devolverla a su esposo, pero Oribela le confiesa a Ximeno los maltratos de su esposo y lo infeliz que es su vida al lado de él, por lo que le ruega le ayude a embarcarse en la nave Patifa. Desafortunadamente para Oribela, la nave ya había zarpado.

Cuando Francisco se entera de la nueva fuga de su esposa, una cólera indescriptible arde dentro de su cuerpo y de inmediato se dirige al pueblo donde esparce la noticia de la desaparición de Oribela e inicia una búsqueda por todos los rincones. Al saberlo Ximeno, traslada a la joven esposa a otra casa de su propiedad en medio del bosque. Ya allí, enamorados uno del otro hacen el amor en diversas ocasiones.

Al enterarse Oribela por boca de Ximeno que dona Bernardinha, otra de las huérfanas, había asesinado a su esposo y se encontraba muy mal, se dirige al pueblo para consolarla. Para su mala fortuna se encuentra con Francisco, quien de inmediato la lleva de regreso a su casa, agradeciendo a Dios su buena fortuna ya que la ausencia de Oribela le había abierto “cuatro largos y profundos ríos de tristeza” (*Desmundo* 186).

En el trayecto al fortín la joven esposa se indispone; lleva dentro de sí la imagen de Ximeno y su deseo ardiente por él. El médico que ha llamado Francisco para curarla le confirma el embarazo de su esposa. A pesar de su estado de gravidez, al llegar al fortín Oribela es amarrada una vez más a una cuerda muy larga, de tal manera que pudiera andar por la casa pero solamente hasta la puerta. Al sentarse a la mesa, dona Branca reclama y reprende severamente a Oribela, y sólo la intervención de Francisco acalla la boca de su madre, a quien le exige que reciba a su hija “sin hiel en el corazón” (192), ya que por su culpa su esposa vivía con la idea de fugarse de su casa.

Francisco pasa los días con los ojos clavados en Oribela, como queriendo escudriñar alguna cosa. Su semblante está triste y sufre al escuchar a su madre repetir que el hijo que esperaba sería un “bastardo con cuernos” (198). Pero dona Branca va más allá de las conjeturas, intentando envenenar a Oribela y a la criatura que traía en el vientre. Descubierto su plan, dona Branca termina sus días a manos de su propio hijo, quien la mata de varias puñaladas.

En vísperas de Navidad nace el hijo de Oribela, que tiene cabellos claros color de miel. Cuando llega el día que Francisco conoce al recién nacido, no quiere tomarlo en sus brazos, sale con mucha ira diciendo que su hijo era pelirrojo como el moro, que de eso se

hablaba por todas partes en el pueblo. Momentos después, Francisco parte del fortín para ya no volver, llevándose al hijo de Oribela.

Al saber de la desaparición de su hijo, en un arranque de desesperación, Oribela manda quemar todo el fortín con las cosas que hay dentro; quiere olvidar todo su pasado y acto seguido se dirige al pueblo. Ya allí, Oribela ve partir el barco que va para Portugal, sin ella. Francisco de Albuquerque le ha dado el más cruel de todos los castigos, llevándose a su hijo y dejándola sola con la gente ruda de esa tierra, cuando de repente ve pasar el caballo de su esposo llevado por un extranjero. Oribela le pregunta sobre la procedencia del caballo y éste le dice que lo había comprado. Le inquiera por el nombre del anterior dueño. Apuntando el extranjero hacia el mar, le dice que es un cristiano que se ha ido en el barco. Oribela se vuelve loca, tira piedras, escupe, se rasga las vestiduras, se arranca los cabellos, se da de golpes en el rostro hasta más no poder y cae en tierra en un gran llanto, sintiendo el más profundo dolor en su corazón.

Recuperándose un poco de su gran tristeza, Oribela se dirige a la casa de Ximeno. Allí encuentra todo destruido en el suelo, como si hubiera habido una gran pelea. Piensa que Francisco había matado a Ximeno. En su mente desea que regrese Francisco, por tener ella miedo al hambre, a la orfandad, al abandono. Acto seguido pide perdón al alma de Ximeno por ser la causa de sus desgracias, cuando de repente oye el llanto de su hijo, y volviendo su mirada hacia la puerta ve a Ximeno con el niño en sus brazos.

### 3. Análisis de la novela

La obra se divide en diez capítulos, conocidos como ‘partes,’ cuyos títulos se componen de tan sólo un sustantivo antecedido de su artículo definido, los que describen sucintamente de lo que tratará: *A chegada, A terra, O casamento*, etc. Cada una de las partes, a su vez, se subdivide en un número diferente de subcapítulos o segmentos, que tienen la peculiaridad de abarcar cada uno de ellos únicamente una página.

La narración se puede considerar un *bildungsroman* relatado linealmente, en primera persona, por el personaje principal. A través de toda la narración se recrea el portugués del siglo XVI, alternando con frases en otras lenguas como el tupí-guaraní, el latín y el español, reflejando el plurilingüismo de la época. La novela está precedida por dos epígrafes y al final se encuentra una bibliografía con las fuentes históricas y literarias consultadas por la autora para la creación de esta obra.

Una de los elementos que llama primeramente la atención es el título de la obra, ya que no es una palabra que se encuentre en el diccionario de la lengua portuguesa. “Desmundo” es un término utilizado además como título del capítulo sexto, precedido por el artículo “el” en portugués, “O desmundo”, donde Oribela expresa su deseo vehemente de regresar a su mundo conocido, a su tierra natal, aprovechando la llegada de un barco: “Uma nau portuguesa fundeara na baía diante da cidade velha, mercante e de pasajeros. [. . .] Havia ainda em meu coração o desejo de tornar [. . .] . E a tanto me agarrava eu, como se fosse um fio de seda que levase ao mundo, estando eu no desmundo” (138). El prefijo “des” antepuesto al sustantivo mundo significa la antítesis de la palabra, el mundo extraño, la nueva tierra donde la joven sufrirá las consecuencias de

la violencia y el abuso físico y psicológico de muchos hombres, incluido su marido (Pereira Schmidt 98-99).

En *Desmundo*, como en muchas otras novelas neohistóricas, el discurso ficcional funciona como elemento desestabilizador del discurso de la historia, y es así como la narración de la obra se hace desde un punto de vista no focalizado en ésta última. De esta manera el discurso de la narradora trasmite su visión a partir de un prisma diferente al de los cronistas portugueses de los primeros años de la colonización, al confrontar sus creencias, aprensiones e interrogantes con la nueva realidad del nuevo mundo que va descubriendo.

Oribela es el engranaje central sobre el cual se construye la narración polifónica en primera persona, dialogando con textos escritos por cronistas y viajeros de la época a través de diferentes niveles de intertextualidad, una de las características de la NNH.

La descripción inicial que hace Oribela de los nativos es muy parecida a la hecha por Pero Vaz de Caminha<sup>89</sup> (1450?-1500), escribano de la flota de Pedro Álvares Cabral<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> En 1499, Vaz Caminha fue nombrado escribano de la factoría (*feitoria* en portugués, que se refiere al almacén fortificado de mercancías, perteneciente a la corona, cuyo objetivo era negociar con los nativos, recoger y almacenar los productos que más tarde serían transportados a la metrópoli) que Álvares Cabral fundaría en las Indias. La flota compuesta por trece naves, después de seguir la ruta acostumbrada para las Indias, de Lisboa vía las Islas Canarias a Cabo Verde, fue desviada por los vientos y las corrientes del Atlántico sur llegando a las costas de Brasil cerca de lo que hoy es Puerto Seguro, el 22 de abril de 1500. Álvares Cabral accidentalmente había descubierto lo que hoy es Brasil. Vaz de Caminha escribió una larga carta al Rey Don Manuel relatando el descubrimiento, carta que permaneció inédita hasta 1817 y que constituye la principal fuente de información sobre tal hecho (Bethell 5-6).

<sup>90</sup> Navegante portugués, nombrado Almirante por el rey Manoel I, que dirigió una expedición comercial a la India en 1500, siguiendo la ruta del Cabo de Buena Esperanza, descubierta por Vasco da Gama. Al llegar a las islas de Cabo Verde, por instrucciones de este último siguió una ruta más hacia el oeste, llegando a las costas de lo que hoy es el estado de Bahía en Brasil el 22 de abril de 1500, y desembarcando en Porto Seguro. Creyendo que el nuevo descubrimiento era una isla le dio el nombre de Ilha de Vera Cruz, siendo también conocida con el nombre de "Terra dos Papagaios." A partir de 1503 se llamó "Terra do Brasil," o simplemente "Brasil," debido a un valioso y abundante árbol de la región conocido como "pau Brasil" (*lignum brasile*) probablemente porque tenía un color semejante al de una

(1467-1520), en su carta-crónica del descubrimiento del Brasil, de aproximadamente siete mil palabras (Greene 77), escrita al rey Dom Manoel I (1469-1521). En ambas se encuentra una impresión de asombro ante la diferencia tan acentuada de los nativos. Caminha describe con detalle la apariencia física de éstos: “A feição d’elles é serem pardos, maneira avermelhados, de bons rostros e bons narices, bem feitos. Andam nós, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma cousa cobrir, nem mostrar suas vergonhas: e estão ácerca d’isso com tanta innocencia com têm em mostrar o rosto” (Vieira 34). En otro pasaje de la carta describe a unas jóvenes nativas: “Alli andavam entre elles tres ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabellos muito pretos, comprimidos pelas espaduas, e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas, e tão limpas das cabelleiras, que de as nós muito bem olharmos não tinhamos nenhuma vergonha” (43).

La descripción de Oribela, por su parte, es la de una joven mujer que los compara con sí misma, como si se viera en un espejo, utilizado el discurso de la carta-crónica de Vaz de Caminha:

Bugres da terra vendian suas fêmeas nuas [. . .] . Por meus brios e horrores, não despreguei os olhares das naturais, sem defeitos de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar a suas vergonha en cima, como abaixo, sabendo ser assim também eu, era como fora eu desnudada, a ver em um espelho (*Desmundo* 39).

---

brasa, del que se obtenía un colorante rojo, semejante al que se importaba de Ceilán (hoy Sri Lanka), Sumatra e Indonesia desde 1140. El almirante envió a una de las embarcaciones para Portugal para dar la noticia del descubrimiento y la carta-crónica de Pedro Vaz de Caminha unos días después de su arribo (Wiznitzer 2).

Los dos epígrafes que anteceden a la narración son bastante sugestivos; insinúan lo que se desarrollará en la obra. El primero son versos de Fernando Pessoa<sup>91</sup> (1888-1935): “Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas. Levado, como a poeira, pelos ventos, pelos vendavais.” Los vocablos “Longe,” “Fora,” “Distância Abstrata,” “Levado pelos ventos” transportan a los viajes marítimos del siglo XVI, época prestigiosa de los descubrimientos, al impulso portugués por conocer lo que había más allá de su patria, a un lugar indeterminado, a la “Distância Abstrata,” llevados por el viento que impulsa las velas de los navíos. Estos versos son el preámbulo del viaje de Oribela por el peligroso mar, hacia lo desconocido, rumbo a su nuevo destino para cumplir su papel en la colonización del Brasil.

El segundo es la carta de Manoel da Nóbrega<sup>92</sup> (1517-1570) escrita al rey D. João III<sup>93</sup> (1502-1557), en 1552:

---

<sup>91</sup> Fernando Pessoa es considerado uno de los mayores poetas en lengua portuguesa, comparándose con Luís Vaz de Camões. El crítico literario Harold Bloom considera a Pessoa el poeta más representativo del siglo XX, junto con Pablo Neruda. La mayor parte de su juventud la vivió en Durban, África del Sur, donde recibió una educación británica, aprendiendo el inglés como otra lengua materna. Publicó bajo varios heterónimos (su editora Teresa Rita Lopes lleva contados setenta); algunos de ellos se conocen entre sí y traducen y critican el trabajo de cada uno de ellos. Los heterónimos más conocidos son Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando\\_Pessoa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Pessoa). Consultado el 16 de agosto del 2007.

<sup>92</sup> Manoel da Nóbrega llegó al Brasil encabezando un grupo de sacerdotes jesuitas, en 1549, con la misión de catequizar a los indios de la colonia. Más tarde fue nombrado Provincial de los jesuitas en Brasil. Su primera tarea fue la de reformar a los colonizadores, cuyos vicios interferían en su labor de conversión de los nativos, a quienes defendió y protegió de los innumerables abusos de los portugueses. En su obra epistolar se encuentra el inicio de la historia del pueblo del Brasil desde un punto de vista catequizador. Aunque su obra no tiene el valor literario de la del padre jesuita José de Anchieta, su *Diálogo sobre a conversão do gentio* es el primer texto en prosa escrito en el Brasil, y como tal de gran valor literario. [http://virtualbooks.terra.com.br/osmelhoresautores/biografias/Manoel\\_da\\_Nobrega.htm](http://virtualbooks.terra.com.br/osmelhoresautores/biografias/Manoel_da_Nobrega.htm). Consultado el 13 de agosto del 2007.

<sup>93</sup> El rey João III era hijo del rey Manuel de Portugal y de la reina María de Aragón, tercera hija de los Reyes Católicos. Se desposó con su prima hermana, la infanta Catarina de Austria, hermana de Carlos V, con quien procreó nueve hijos, los cuales murieron, muchos a causa de la epilepsia. Ascendió al trono cuando tenía tan sólo 19 años. Durante su reinado las posesiones portuguesas se expandieron en Asia y por la colonización del Brasil, asegurando el monopolio en el comercio de las especias.



Já que escrivi a Vossa Alteza a falta que nesta terra ha de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem a terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do peccado (*Desmundo* 7).

La intertextualidad del párrafo epistolar desempeña un papel introductorio a la génesis de la narración y a la vez da indicios de la situación prevaleciente antes de la llegada de las huérfanas a tierras del Brasil. La intertextualidad de las voces ajenas, como en este caso la de Nóbrega, es una adición que expande los polos de referencia.

Otras de las obras de las que se puede percibir también una influencia en la trama de *Desmundo*, son de dos piezas teatrales de Gil Vicente<sup>94</sup> (c.1465-c.1537), *A farsa de Inês de Pereira* y *Auto da barca do inferno*. Oribela, al igual que la adúltera Inês en la primera obra, no recibe ninguna censura o castigo por la infidelidad que comete con el moro Ximeno. En la segunda pieza teatral hay dos barcas, la del infierno comandada por el diablo, y la de la gloria dirigida por un ángel. Los personajes discuten con ambos para ver en cual de las naves entrarán. En *Desmundo* los personajes a veces se configuran

---

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_III\\_de\\_Portugal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_III_de_Portugal). Consultado el 16 de agosto del 2007.

<sup>94</sup> Gil Vicente es considerado el primer gran dramaturgo de Portugal, además de ser un gran poeta. Escribió también teatro en español, compartiendo la paternidad del teatro de España con Juan de la Encina. Su obra refleja el paso de la Edad Media al Renacimiento, donde el orden social y las jerarquías de la sociedad eran regidos por reglas inflexibles a una nueva sociedad donde se empieza a cuestionar y subvertir el orden establecido. Fue el principal representante de la literatura renacentista portuguesa incorporando elementos populares en su obra. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_III\\_de\\_Portugal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_III_de_Portugal). Consultado el 16 de agosto del 2007.

como el diablo que encamina a las almas a la barca del infierno, y en otras como el ‘Parvo Joane,’ símbolo de la inocencia, tal cual en ocasiones aparece Oribela, una huérfana desprotegida en medio de un mundo inhumano, cruel y feroz (de Assis 5).

Además de los autores de los epígrafes y los reyes de Portugal, João III y Catarina de Austria, en la narración se ficcionalizan personajes históricos, una más de las características de la NNH, como el gobernador Duarte Coelho Pereira (1485-1554), el primer *donatario*<sup>95</sup> de la capitanía<sup>96</sup> de Nova Lusitania, que fue la primera y la más extensa otorgada por el rey, el 10 de marzo de 1534. Abarcaba los actuales estados de Pernambuco y Alagoas. Su esposa, Dona Brites de Albuquerque, fue una mujer muy importante en la historia de Pernambuco. Inicialmente asumió interinamente el poder en la ausencia de su marido; posteriormente, a la muerte de éste, ocupó el gobierno de la capitanía asignándosele el título de “capitão,” con las que asumía todas las obligaciones del puesto, el cual mantuvo hasta la mayoría de edad de su hijo primogénito, quien la reemplazó. Durante su gestión mantuvo la paz en su territorio, combatiendo los levantamientos de los nativos, legislando y atendiendo los asuntos de los colonos y construyendo la ciudad de Olinda,<sup>97</sup> que permanece hasta nuestros días.

---

<sup>95</sup> *Donatario* era el título dado en la administración colonial portuguesa a la persona que recibía en donación un determinado territorio (capitanía), en el que el rey delegaba su poder. A cambio el donatario debería colonizar, administrar y explotar los recursos del territorio asignado, así como hacer el pago de ciertas contribuciones al rey. En muchos casos el título de donatario era hereditario. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Donat%C3%A1rio>. Consultado el 26 de agosto del 2007.

<sup>96</sup> Las capitanías fueron los territorios en los que se dividió inicialmente el Brasil, para ser colonizado por la iniciativa privada, ya que en el reinado de João III, Portugal no contaba con recursos suficientes para hacerlo. Además de colonizar los territorios otorgados, los donatarios tenían como misión alejar del litoral brasileño a los franceses, quienes después del descubrimiento habían enviado contingentes de compatriotas para comerciar con los nativos.

<sup>97</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Brites\\_de\\_Albuquerque](http://pt.wikipedia.org/wiki/Brites_de_Albuquerque). Consultado el 26 de agosto del 2007.

Hay que subrayar el hecho de que el capitán Coelho Pereira murió un año antes de la llegada de las huérfanas al Brasil, por lo que su aparición en la narración es un anacronismo, uno de los rasgos de la novela neohistórica. Llama la atención que la autora haya utilizado el personaje de Dona Brites sólo en su calidad de esposa de Coelho Pereira y no como la “capitona” que realmente fue en la época que suceden los acontecimientos, sobretodo siendo una mujer que se distinguió por sus acciones en una posición reservada para los hombres.

Es factible que Francisco de Alburquerque, sobrino de dona Brites y esposo de Oribela en la novela, sea homónimo del personaje histórico y no éste último, quien era primo de Afonso de Alburquerque el Grande, uno de los mayores navegantes y conquistadores del siglo XVI, conquistador de Goa en la India en 1510 y de Melaka en la península Malaya, en 1511. Su programa para obtener el control de las principales rutas marítimas comerciales en Oriente y la construcción de fuertes y de asentamientos portugueses fijó las bases de la hegemonía portuguesa en esa parte de la tierra. En el viaje a la India, en 1503, lo acompañó Francisco para proteger al gobernante de Cochin, donde construyeron el primer fuerte portugués en Asia. Si bien no era poco común en ese entonces que las mujeres se casaran con hombres mayores que ellas, en el caso de Francisco de Alburquerque es más probable que se tratara de un homónimo que utilizó la autora, ya que en el año que se casa con Oribela, 1555, el Francisco histórico tendría aproximadamente sesenta y cinco años (lo que lo hace un hombre anciano para la época). suponiendo que hubiera acompañado a su primo a la India de tan sólo trece años, lo que

haría difícil que pudiera casarse con una joven de quince años y a la vez lidiar con el trabajo rudo de la hacienda.

A través de la trama, la voz de Oribela transmite la forma de comportarse y de pensar de la época, revela la *Weltanschauung* que moldeó las estructuras mentales del siglo XVI construidas culturalmente, encontrándose inesperadamente el lector con las tribulaciones de la experiencia femenina en medio de una sociedad patriarcal, la influencia de la Iglesia Católica y el punto de vista de una mujer rebelde que lucha por evitar someterse a sus preceptos.

La narradora describe la nueva tierra, la interacción con los nativos, los conceptos del amor y de la sexualidad, y es como un portavoz denunciante de las mujeres de la época, que se encuentran inmersas en una sociedad que procura domesticarlas dentro de la familia, negándoles cualquier poder o saber considerado peligroso para la estabilidad del estatus quo, regulando y tratando de doblegar sus cuerpos y sus almas a través de los discursos de “confesores, teólogos, médicos y moralistas.” Lo que es un “[r]eflejo del poder masculino omnipresente en la sociedad occidental cristiana [. . .] representantes de diferentes segmentos de la sociedad colonial y metropolitana” (Del Priore 17).

Hay un sinnúmero de voces que en una polifónica bajtiniana se muestran en la narración; algunos de sus discursos se interiorizan en la mente de Oribela, instaurando una imagen de mujer desvalorizada, un ser proclive al pecado, indigna de ser esposa de cualquier hombre, lo que confiesa a Dona Brites, la esposa del gobernador:

[. . .] Sei que sou um charco de água turva, em minha natureza continuamente moram desvários, com agora vim dar nesta terra, [. . .] venho agora pedir com lágrimas, [. . .] me liberteis de casar seãora, muito por mercê, porque tamanho mal fazeis, vede, que grande laberinto sou, não sirvo homem algum [. . .] (*Desmundo* 60).

También en su interior todavía resonaban las palabras de su padre, que denostaban a la mujer de una manera inimaginable: “O amor não era coisa criada por Deus, que criara o mundo, o homem [. . .] e tudo o mais e não criara o amor e nem a mulher, tivera que nos tirar de uma costela do homem [. . .] . Dizia meu pai que um cão comera a costela de Adão e dali fizera Deus a mulher não da costela mas do excremento” (194). Si el propio padre tenía ese concepto sobre la mujer, ¿qué podía esperar Oribela de los demás?

En otra escena la joven huérfana refiere lo dicho por los marinos de la nave en que había viajado al Brasil: “[. . .] a canhalla de marinheiros [. . .] com as maus para o céu louvaram a Deus chegar vivos, que não esperavam, em naus, mulheres são mau agouro, em oceanos, fêmeas são baús cheios de pedras muito grandes e pesados, sem serventia [. . .] . E fôramos sete mancebas, umas sete sombras negras alembrando os sete pecados” (14). Las siete huérfanas recuerdan los siete pecados capitales, reiterando el concepto de la mujer como fuente del pecado y de la perdición del hombre.

En otra ocasión los sacerdotes les ordenan a la huérfanas rezar de rodillas para evitar los ímpetus mujeriles provenientes del Demonio: “E nos mandaram em joelhos rezar, que faziamos poucos de nossos ímpetos mulheris dados ao demônio que devíamos

temer e vigia, vivia o Mau dentro de nossas almas negras, para não sermos arrebatadas pelo espírito do maligno e que depois nos fôssemos confesar em joelhos” (41).

El sometimiento de la mujer se llevaba a cabo principalmente a través de dos poderosos mecanismos de control: el discurso normativo de la Iglesia y el discurso normativo médico, o físico, sobre el funcionamiento del cuerpo femenino. El primero difundía los paradigmas ideales de comportamiento que se importaron de Portugal, siendo los moralistas, los predicadores y los confesores los más elocuentes diseminadores. El segundo, confirmaba el discurso religioso “al aseverar científicamente que la función natural de la mujer era la procreación” (Del Priore 27).

Fuera de la maternidad la mujer estaba expuesta a que la invadiera la melancolía, a que le brotara la lujuria y por todo eso estaba condenada al aislamiento. Sin embargo, la mujer aprovechó la imagen de madre sagrada para su desagravio en contra de la sociedad androcéntrica, acogiéndose a la maternidad como una forma de resistencia al control masculino, “donde se defendieron del abuso doméstico y sexual, del abandono y de la soledad en que vivieron en las duras condiciones materiales de vida de los tiempos de la colonia” (Del Priore 28).

En *Desmundo* las resonancias del discurso eclesiástico se conocen a través de la voz de Oribela, que tolera que las voces de su padre, su marido, *A Velha*, y los sacerdotes manifiesten la normatividad de la conducta de la mujer dentro y fuera de su casa. Un ejemplo de lo anterior es la advertencia que hace *A Velha*, la mujer al cuidado de las huérfanas, que las acompañó desde su embarque en Lisboa, en el prelude de la ceremonia de matrimonio:

Ora ouvi, filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turvante, seja treçado, não morder o beijo, que é sinal de cólera, nem fungar com força que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realeza, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá nem lari lará. Nem lengalengas nem conversa com vizinho, seja ele quem for, ou cigano, nem jogos nem danças de rua, nem olhar cão preto que pode ser chifrudo, Deus te chame lá que ninguém te chama cá, [. . .] nem deitar as águas fora que é de judaísmo, não pedir favores nem pôr os olhos no vizinho nem corpo na cama do outro, tem o esposo direito de acusar, para provar inocência a esposa deve lavar a mão num ferro de arado em brasa. Açoite e língua furada àquela que arrenegar. Os esposos devem dar panos às mulheres, mas só nas festas reais, se lhes oferecer o mercader um bom preço, que eles não façam obra alguma desde o sol posto até o sol saído e dia de domingo e a viver, segundo o capricho dos homens. Aqui do rei.

Eu disse eu. Ora, hei, hei, não é melhor morrer a ferro que viver com tantas cautelas? Ai, como sou, olhase a minha imperfecção, olhasse meu lugar, sem eira nem beira nem folha de figueira (*Desmundo* 67).

En el fragmento anterior se pueden distinguir dos voces diferentes, la de *A Velha* que da el sermón a las huérfanas que se van a casar, y la de Oribela, que recibe con burla lo dicho por aquella, con la frase: “Nem pá pá pá nem lari lará.” Se puede observar en el discurso de *A Velha* la violencia practicada en contra de las mujeres en su papel de esposas a través de reglas restrictivas que dan origen al cuestionamiento de Oribela, objetándolo con la frase: “Ora, hei, hei, não é melhor morrer a ferro que viver com tantas cautelas?” (67) Frase que trae a la memoria las prácticas inhumanas medievales, utilizadas para probar la inocencia a través del juramento sobre un fierro candente.

Por otra parte se advierte todas las prohibiciones a las que están sujetas las partes del cuerpo de la mujer: los cabellos, los labios, la nariz, las mejillas, los hombros, la mano, el puño, la lengua hasta terminar con el cuerpo entero: “nem pôr os olhos no vizinho nem o corpo na cama do outro” (67). En otra ocasión la Velha les recuerda la importancia de guardar la virginidad antes del matrimonio: “Ide, meninas, lavar essas carinhas de ladrilho feitas [. . .] antes que venham as unhas de um ladrão, que laranjeiras são para se colher naranjas assim como órfãs são para casar, guardai vossa virtude entre muralhas de pedra, meninas, antes que venham as unhas de um ladrão a vossas pérolas” (24).

El sermón de *A Velha* es complementado por las palabras del obispo al momento de la ceremonia de casamiento, pidiendo a cada una de las huérfanas dar la mano a su hombre, dirigiéndose a ellas en los siguientes términos:

Os esposos têm poder sobre as esposas e suas filhas, mas que não tenham para si que lhes pertencam as filhas como mulheres, nem as mulheres dos



vizinhos como suas e nunca usar delas, a terem respeito às filhas das vizinhas e às filhas das filhas, que as chamem todas de filhas e nessa conta as tenham a não pecar de luxúria, nem os pecados conhecidos [. . .] . A fazer filhos abençoados da alvura na pele (73).

En el discurso del obispo cuando habla de las mujeres, salta a la vista que se refiere a las blancas, ya que en la realidad los hombres hacían lo que les venía en gana con el cuerpo de las indias y de las negras y aun de las llegadas de la metrópoli, como se puede apreciar a lo largo de la narración; esto se ilustra con la violación de Oribela, primero por su esposo y después por los marineros, así como la violación de las nativas por parte de Francisco de Alburquerque, cuando fornicaba enfrente de Oribela. Nótese también la importancia que el discurso da a la “pureza de sangre,” cuando el obispo los exhorta a “tener hijos bendecidos con la blancura de la piel.”<sup>98</sup>

El discurso eclesiástico legitima y preserva el poder de los hombres sobre las mujeres en todos los ámbitos, incluso sobre el de la vida. Si una mujer era acusada de adulterio, el hombre podía matar a su mujer sin ser juzgado o castigado por tal acto. Esta práctica se mantuvo en el Brasil hasta hace unas pocas décadas. Los castigos menos graves para la mujer era llevar la cabeza descubierta mostrándola trasquilada y el cuerpo desnudo: “Mulher infiel levará a cabeça descoberta por tosquia em pena de decalvação e lha porá o esposo em cima dum sendeiro dalbarda, o rosto contra o rabo e se quiser , a

---

<sup>98</sup> Sobre la importancia de la pureza de sangre en la época de la colonia, se puede consultar el libro de Maria Luiza Tucci Carneiro, *Preconceito racial no Brasil colônia: os cristãos-novos*.

pena da desnudação (Carneiro 66). Sin embargo, el adulterio cometido por un hombre era práctica que no sólo no se castigaba sino que se veía como algo natural.

La violencia en contra de Oribela también es ejercida por los mismos sacerdotes. Al rechazar al primer pretendiente por tener un aspecto desagradable y escupirle la cara, la huérfana es violentamente reprendida, humillada y severamente castigada físicamente por el sacerdote delante de los allí presentes, refiriendo la joven lo dicho por el sacerdote y lo que ella sintió:

Oh como és parva. Uma perdida! Decho que praga, tão bom homem parece ele a tu uma frouxa, rabugenta, pé-de-ferro, regateira baça, demoninhada, pardeus, forte birra é esta que tomas contigo, ora vai-te, eramá, como te amofinas, mexeriqueira e sonsa, que rosto de mau pesar para casarem contigo, tinhosa que cheiras a raposa, rasto de burra, torta defumada. E d'arrancada deu com uma vara. Disse de mim o padre tantos males que hei vergonha de os pensar em alta vozes, que eu era sem palavra, sem promessa e sem coração. No sacrário me fez em joelhos rezar por perdão de minha rebeldia, me deu pancadas nas mãos até ver sangue, que não doeu tanto e foi murmurar mais castigos com outros padres (*Desmundo 57*).

El carácter rebelde de Oribela es una característica que en la sociedad patriarcal no es tolerada y acarrea graves consecuencias para quien no se somete a sus normas. Además de considerarla el sacerdote como una idiota, indolente y malhumorada, la hace rezar para pedir perdón por su rebeldía, y le da golpes en las manos hasta sangrarlas, pero

como Oribela no muestra señas de dolor, va a consultar con los otros sacerdotes que otros castigos podría aplicarle. En su interior, la huérfana piensa qué no tendría tanta rabia si fuera enterrada viva; prefería ir presa y ser azotada que casarse con aquel individuo desagradable.

El espíritu rebelde de Oribela está imbuido en su ser; lo manifiesta al comprarse con las otras huérfanas, utilizando símiles:

Seria a dona Tareja uma ema, porque o corpo é grande e pesado, seria eu como um açor bravo que tem que comer as coisas ruins do mundo, seria a Velha um galo que anuncia a luz e as outras órfãs umas pombas, que vão onde mandam, haja sombra, em suas desvairadas propriedades, que em lugar de cantar gemem e têm a alma feil e simples [. . .] enquanto eu, como açor bravo, dou meu coração a comer (*Desmundo* 57).

Oribela no sólo se compara con un azor o halcón común, sino que se ve como uno bravo. A las otras huérfanas las considera unas palomas dóciles que van a donde las mandan; animales estos últimos de los que se alimentan los azores o halcones en la vida real.

La violencia física y psicológica dejan su marca indeleble y los discursos normativos de la conducta de la mujer están tan inmersos en el inconsciente de Oribela que afloraran en sus sueños:

[. . .] Quatro pancadas na tribuna, [. . .] diziam ser eu culpada no pecado da gula, que não tinha feito abstinência, devia eu pagar isso com a minha lingua, no vinha um algoz e me cortava a língua, disse um juiz que era eu culpada na sensulidade, devia pagar como meus seios, no que o outro

alagoz [. . .] os cortou e comeu. Fora eu tibia no amor a Deus e avarenta no dar esmolas, pelo que havia de pagar com meus dedos, [. . .]. E como pecara de inveja, tive que pagar com minhas orelhas e doze bofetadas no rosto. O pecado da soberba era preciso pagar com o que restava de meus pés sangrados sem dedos, [. . .]. Por culpada de traição ao esposo, era eu devedora de pagar com meu coração, [. . .] senti a língua do demônio me calando e seu genital me entrando entre as pernas e assim sem meu coração, me rebelei, gritei, me sacudiram, vi que estava no mundo dos sonhos, queria sair, mas não queria, sem saber qual dos mundos era o mais ruim e sem querer ver o que ia. Mas abri os olhos. E vi (*Desmundo* 161-2).

En su sueño Oribela es castigada por ser culpable de cometer cinco de los siete pecados capitales: la gula, la lujuria, la avaricia, la envidia y la soberbia; solamente no es acusada de la pereza y la ira. Los jueces la condenan a pagar con las partes de su cuerpo, descuartizado por los verdugos. Ya en su inconsciente germinaba la traición que cometería en contra de su esposo, al encontrar el amor con Ximeno. Por esto paga con su corazón, no antes de ser violada por el mismo demonio. En sus sueños retornaba el recuerdo de las violaciones anteriores de su esposo y de los marineros. Percibía su existencia como algo tan terrible que dudaba entre permanecer en el mundo aterrador de su sueño o el de la realidad, al que regresaba al despertar. Si en su sueños la huérfana rebelde era castigada por cinco de los siete pecados capitales, en su mundo consciente se compara junto con las otras huérfanas con los siete pecados capitales al llegar al Brasil:

“E fôramos sete mancebas, umas sete sombras negras alembrando os sete pecados”  
(*Desmundo* 14).

No se debe perder de vista el hecho de que pasaron varias décadas desde el descubrimiento de Brasil y la formación de asentamientos de importancia con suficiente número de colonizadores portugueses. La misma población de Portugal en la década de 1530 era de alrededor de millón y medio de habitantes, y por tal motivo la corona tuvo que recurrir a los *degradados*, o exiliados (entre los que se encontraban transgresores políticos así como criminales), para llevar a cabo su plan de poblar la nueva colonia y defenderla en contra de las incursiones y tentativas de asentamiento permanente de los franceses. Por tal motivo la mayoría de estos colonizadores eran personas indeseables (Bethell 16). Además de que la gran mayoría pensaba en regresar a Portugal como lo atestigua el historiador Frei Vicente do Salvador:

E de este modo se hão os povadores, os quais, por mais arraizados que na aterra estejam e mais ricos que sejam, tudo pretendem levar a Portugal, se as fazendas e bens que possuem souberam falar também lhes houveram de ensinar a dizer como os papagayos, aos quais a primeira coisa que ensinam é *Papagaio real, para Portugal*, porque tudo querem para lá. E isto não têm só os que de lá vieram, mas ainda os que cá nasceram, que uns e outros usam da terra não como senhores mas como usufructuários, só para desfrutaram e a deixaram destruída (citado en Veríssimo 43).

En relación a los individuos de poca o ninguna educación, con ocupaciones que en Portugal las efectuaban miembros de la clase baja Oribela comenta al respecto:

[. . .] os demais portugueses, barbados, bragas, camisas rotas, uns de botas, barretes, braguillas sujas de tinta vermelha. Diziam que eram aquela gente tanoeiros, carvoeiros, caldeiros, cavaqueiros, soldados, sangradores, pedreiros, ferreiros, calheiros, pescadores, lavradores, eiros, ores e tudo o mais necesario para se fazer do mato uma cidade (Bethell 15).

Son precisamente estos *degradados* los que con mirada lasciva miran a las recién desembarcadas:

As conversações nunca tinham fim, no que se ajuntaram pouco a pouco umas gentes do lugar, mal podia eu responsar da vigília sobre nós, os homens seus olhos lançavam, fôramos cargas de uma azêmola, boceta de marmelada, alguidar de mel sendo eles pontas de arnelas, canas agudas, flechas de arcos, espadas de pau tostado, lanças de arremesso, ferrões, açoites, feros animais, uma cutilada, uma estocada, tomando acosso para nos possuir, o lhes nascia de sua cobiça (*Desmundo* 25).

Se distingue en la anterior descripción de Oribela la relación entre el hombre y la mujer, representada por artefactos fálcos utilizados por el hombre en su acción de agresión, conformada por puntas de fierro, lanzas, flechas, espadas, con las que propician estocadas, cuchilladas, dominando a la mujer.

Son muy pocas las relaciones de amistad que tiene Oribela en esa tierra inhóspita. Una de ellas la establece con una nativa llamada Temericô, quien le cura sus pies cuando al llevarla Francisco de regreso al fortín después de su primera huída, llega en un estado deplorable, con los pies ensangrentados y agrietados por la larga caminata, la cual le

pareció “horas que pareceram cem anos de inferno, sem respeito por minha pena, sem ouvido por minhas súplicas [. . .]” (*Desmundo* 113). A través de esta relación Oribela aprende el lenguaje tupí-guaraní de los nativos y se establece una profunda alianza y amistad entre las dos mujeres a pesar de las grandes desigualdades entre ellas, producto de la etnia, la cultura y la religión. Ambas tenían varias cosas en común, eran seres periféricos a cualquier ejercicio de poder, y eran víctimas de la dominación del hombre. A partir de la alianza con Temericô, construida a través del intercambio de historias, recuerdos y palabras, por primera vez su condición de mujer se torna en una experiencia deleitable, sin la presencia de su marido, como ella misma comenta:

[. . .] Até que uns dias depois veio feito uma cadela [Temericô], se amansou aos meus joelhos, correu os dedos nos meus cabelos e me penteou. Tinha feitas para mim umas ervas de acalmar, de beber a fumaça. Aprendi os fumos de naturais, que me deixavam pasmada e sonhadora, sem ver o correr dos dias [. . .] . Aprendi a me desnudar, no quarto, após do banho, que havia um frescor sobre a pele [. . .] . E ria ela. Bom era viver numa casa sem homem a ordenar (126).

El mundo nuevo que descubre Oribela a través de Temericô transforma su identidad a tal grado que su suegra, dona Branca, se alarma: “Eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes, deixava os chicos chuparam meus peitos, dançava, de modo que dona Branca veio baixar umas regras, antes que virasse eu uma bárbara da selva e me metesse a comer de carne humana” (*Desmundo* 127). Posteriormente Oribela relata la advertencia que Dona Branca le hace a su hijo

Francisco: “A Perra [dona Branca] advertira o filho de estar eu em conluio com as naturais, em um despudor, a me despir, tingir de urucum e a lhes aprender a fala, serem elas das que riam pelos ódios e nunca e a lhes vavam demais, traiçoeiras como gatas” (131).

En el comienzo de la colonización del Brasil hubo cristianos nuevos que aprovecharon la oportunidad del descubrimiento de la nueva colonia y su lejanía de Portugal para evadirse de la Inquisición. Un personaje que representa a los nuevos cristianos es el moro Ximeno, que cuando va en busca de Isobel, la huérfana que había perecido al caer al mar, uno de los del pueblo le grita:

[. . . ] Bentafufa! O homem tirou sua espada e toda a gente com muito temor se calou. Não constestou ele de ser mouro ou de não ser, de modo que provava ser, embora não fosse de cor moura nem levasse lua vermelha no ombro, que diziam ter os mouros corrido fora acorrentados aos judeus para não se tornarem cristãos agarrados pelos cabelos e se não havia mais no reino era que estavam batizados e mouriscos ou espalhados pelas feitorias, aldeias e vilas deste vasto mundo levando sua maldição de muçulmano, convertidos por Mafamede, cegos e bestias [. . .] (29).

La palabra “Bentafufa,” proferida como insulto a Ximeno, es el nombre del alcalde musulmán Yahya Bentafufa, aliado de los portugueses, cuya actuación fue fundamental en la creación de un efímero protectorado portugués en Marruecos. A pesar de ser el moro un hombre instruido, amante de los libros y con riquezas, su origen árabe y su situación de cristiano nuevo le hacen ser visto como el *Otro*, blanco del escarnio de sus



compatriotas católicos, los llamados cristianos viejos, los cuales empleaban términos peyorativos como Bentafufa, bestias, convertidos de Mafamede (vocablo antiguo y popular para referirse a Mahoma) para recalcar su situación distinta.

Edward Said ha estudiado los recursos discursivos a través de los cuales los europeos crearon la imagen del no-europeo, los pertenecientes a Oriente. En su libro *Orientalism*, comenta los conceptos vertidos por Lord Cromer (Evelyn Baring, cónsul general de Egipto) en su obra *Modern Egypt*, como el canon personal de sabiduría orientalista: “Orientals or Arabs are thereafter shown to be gullible, “devoid of energy and initiative,” much given to “fulsome flattery,” intrigue, cunning, [. . .] . Orientals are inveterate liars, they are “lethargic and suspicious,” and in every thing oppose the clarity, directness, and nobility of the Anglo-Saxon race” (39).

Sostiene Said que la demarcación absoluta entre el Oriente y el Occidente se ha producido a través de muchos siglos, donde ha prevalecido la posición de superioridad de Europa, y asimismo en ocasiones de dominación. La relación fundamental en términos políticos, culturales y aun religiosos se ha percibido en Occidente como una relación desigual, donde Europa es el poderoso y Oriente el débil. Muchos vocablos han definido esta relación, tales como: “El Oriente es irracional, depravado, infantil, en contraposición, el europeo es racional, virtuoso, maduro, normal” (40).

Esta concepción del *Otro* se manifiesta en la relación ambigua de Oribela con el moro Ximeno, oscilando entre el desprecio y la fascinación, reflejo de lo que Said comenta: “The Orient at large, [. . .] vacillates between the West contempt for what is

familiar and its shivers of delight in —or fear of— novelty” (59). En el primer encuentro entre Oribela y Ximeno, ésta comenta para sí:

Do mouro corri as vistas para fora, a modo de não agasalhar em minha lembrança a efígie de uma alma parida pelo Maomé. Mas no escuro de meu coração a vista dele se marcara, que dela me não podia livrar, fechando as vistas ou abrindo, de temor do blasfemo de alguma maldita seita, espírito atalaiado, estava dentro de mim ardendo como un feticeiro, os mais desumanos e cruéis inimigos que nunca se viu no mundo (*Desmundo* 29).

Oribela utiliza la frase “alma parida por Mahoma,” o sea mahometano, que es el vocablo principal de connotación insultante utilizado en Europa, en lugar del de Musulmán (Said 66). Esto se origina del concepto equivocado de que si Cristo es la base del cristianismo, por analogía se asumía que Mahoma era para el Islam lo que Cristo fue para la cristiandad. De allí el nombre polémico de “Mahometanismo” dado al Islam, o mahometano dado a quien profesa esa religión, y el epíteto “impostor” aplicado a Mahoma (Said 60). El Islam es visto como una nueva versión fraudulenta de la cristiandad (59). Esta concepción es la base del temor que siente Oribela de Ximeno, por blasfemo y por pertenecer a alguna secta maldita, considerada cómplice del propio demonio en la cultura occidental y en especial en España y Portugal.

En la segunda ocasión que Oribela huye es encontrada en el camino por Ximeno Dias, quien la lleva a su casa para reanimarla. Allí le implora de rodillas que no la lleve con su esposo ya que la iba a matar y que le permitiera estar en su casa hasta la salida del

próximo barco: “Meu esposo muito me maltrata, põe em tormento, açoite, manteiga quente nos pés, vive tentado do Demo, mal pode dormir de tanto sofrer as malignidades de sua alma” (*Desmundo* 166).

El encuentro con Ximeno, su protección, sus cuidados y el trato cotidiano son catalizadores de los sentimientos de Oribela que hacen aflorar su deseo inconsciente por él, llevando el péndulo de su ambigüedad a lado opuesto de cuando lo conoció, concretizado en el acto de amor entre los dos:

[. . .] fazia a lua as luzes e avistei no catre o Ximeno adormecido, desnudado de suas vestes, descalçado dos sapatos, [. . .] . Era tal, que atraíu em tudo que há em mim e lhe fui sentir a boca, ele despertou e me tomou em seus braços num desatino e grandíssimo ímpeto, correndo com as mãos pelo meu corpo, dizendo suas falas de amante, e beijar meus beijos e outras obras bem desconcertadas, famintos afagos, a soltar o meu gabanete de homem [. . .] desatar os cordões da camisa, a me querer deixar feito as naturais, a mim me dava um gosto bom [. . .] a querer sentir que ele se fazia em mim, um prazer perseverante tragando minhas tentações para vencer as minhas malícias, inferno glorioso tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo à luz [. . .] (179).

De objeto deseado y utilizado al arbitrio de su esposo, Oribela se convierte en un sujeto actuante, es ella la que toma la iniciativa y va tras el hombre que desea.

Es interesante observar que en la versión cinematográfica homónima, dirigida por Alain Fresnot (2003), el moro es sustituido por un judío marrano. A partir de la década de 1540, cuando Portugal convenció al Papa Paulo III de nombrar un Inquisidor para el reino, los cristianos nuevos vieron en el descubrimiento de Brasil una oportunidad para abandonar Portugal (Wiznitzer 2), por lo que el intercambio de personajes no sólo es verosímil sino congruente con la historia. Este hecho histórico se ve reflejado en la narración de Oribela al hacer mención a su llegada a la nueva tierra de una calle larga de tiendas de mercaderes judíos:

[ . . . ] nos levaram, em un terreiro onde se chegava ao passar por uma rua larga de lojas de mercadores, na banda do mar, onde uns marranos mostravam o que no reino não podiam, suas barbas e chapéus de rodas, roupas de rabi e faziam suas mercas sem ser numa alcaçaria, seus preços, seus panos, sacas de farinha ou potes de mel, tapaçari, ferros, pregos, coisas do reino e muito do que se pode querer ou de alguma utilidade (*Desmundo* 41).

En todo caso tanto árabes como judíos son parte integral de la pluralidad de etnias que junto con los nativos, los africanos y los europeos comenzaron a conformar la nueva identidad brasileña.

Son pocas las escenas donde se encuentra la inscripción del cuerpo en el texto, pero una de ellas ocurre cuando en una ocasión que Oribela acompaña a su esposo al pueblo, escucha una gritería de hombres que venía de la casa de dona Bernardinha, una de las siete huérfanas enviadas por la reina. El motivo era que el desalmado del esposo la

hacía prostituirse y los gritos provenían de los hombres que esperaban su turno afuera de la casa de ella.

Después que el esposo de Oribela puso a la chusma en orden, ésta entró a consolar a su amiga, quien le refiere lo desdichada que es y su determinación de regresar a Portugal, lo que anima a Oribela a invitarla a planear juntas la huída. Acto seguido dona Bernardinha le hace una confesión de los actos abominables de su esposo, el cual es narrado por Oribela: “Sempre farto de vinho nas noites cometia ele a ela com seu membro viril que entrava no vaso traseiro dela e instigado da carne tinha ali poluição, contra a vontade de ela, a qual com medo consentia” (152). Ésta es una de las pocas ocasiones que en la narración se habla tan explícitamente del sexo.

Se puede concluir que *Desmundo* es una NNH, al encontrar algunos de los rasgos enumeradas por Menton tales como: la intertextualidad; la metaficción historiográfica, ya que la narradora base su relato en crónicas de personajes que estuvieron en el descubrimiento del Brasil y otros libros cuya bibliografía se puede encontrar al final de la obra; la ficcionalización de personajes históricos; la distorsión consciente de la historia como es la aparición del capitán Coelho Pereira quien en la realidad murió un año antes de la llegada de las huérfanas al Brasil, por lo que su aparición en la narración es un anacronismo; y finalmente los conceptos bajtinianos de lo dialógico, la parodia y la heteroglosia.

*Desmundo* podría considerarse una “ficción fundacional,” (parafraseando el título del libro de Doris Sommers, *Foundational fictions*), de uno de los países de mayor diversidad multi-étnica del orbe. Aparte de los colonizadores portugueses que se

asentaron a lo largo de las costas de Brasil a partir de 1526, había también españoles, alemanes, franceses, vascos, catalanes, genoveses, napolitanos, y del cercano oriente. Esta mezcla era producto del carácter multi-étnico que conformaban las tripulaciones de los barcos de la época (Diffie 36), adicionalmente a los esclavos traídos del África y a los nativos.

La historia de los diferentes personajes sirve como espejo que refleja la *Weltanschauung* de la época, es la intrahistoria que nos muestra la vida cotidiana, las costumbres, las mentalidades, la estructura social de los primeros pobladores que iniciaron el mestizaje de lo que sería el pueblo brasileño. Es un panorama que difícilmente se podría vislumbrar con sólo atenerse a la historia oficial del descubrimiento y a la de la primera etapa de la colonización.

La representación del Brasil del siglo XVI en *Desmundo* está hecha a partir de la óptica de un personaje marginal, como es Oribela, donde la primera persona es la dominante y su tono es confesional e intimista, donde se manifiesta la dificultad de salir de sí misma. La protagonista lucha por encontrar su identidad; está en constante búsqueda de un espacio de autorrealización. Se rehúsa a permanecer en confinamiento en el hogar familiar, siguiendo los preceptos domesticadores de la Iglesia y de la sociedad patriarcal. No concibe vivir su vida junto a un hombre a quien no ama, y nada ni nadie la puede detener en su búsqueda de la libertad y del amor.

Si bien Oribela es una excepción a lo que se podría considerar el prototipo de la mujer del siglo XVI en el Brasil, que sobrelleva silenciosamente la dominación y opresión ejercida por el hombre, la protagonista es un portavoz de la mujer de la época

que a través de la denuncia de la hegemonía de la sociedad patriarcal, y el desafío de los discursos de la Iglesia y de todo poder misógino que intentan doblegar los cuerpos y las almas de las mujeres, presenta la imagen de la mayoría de las mujeres blancas de esa época, víctimas constantes “del dolor, del sufrimiento, de la soledad, de la humillación y de la explotación física, emocional y sexual [. . .]” (Del Priore 16), llevada a cabo por el hombre. A diferencia de la generalidad de sus congéneres, Oribela se resiste a permanecer bajo el yugo matrimonial y a permanecer en una unión sin amor, a pesar de la visión que tenía la Iglesia de que los cónyuges no debían unirse por amor sino por el deber de procrear y luchar en contra de las tentaciones del adulterio. Dentro del matrimonio no había espacio para el amor erotizado, y la entrega de la mujer a su marido se hacía por amor a Dios.

La rebeldía de Oribela se ve sintetizada en su discurso con la expresión “em joelhos” (de rodillas), en ocasiones aplicado como una metáfora de su espíritu de mujer que no se doblega ante las circunstancias adversas: “Mas nem dobrou minha alma em joelhos, nem desvendou meu coração em sus traços” (*Desmundo* 59). Dicha frase refleja su insubordinación e inconformidad ante lo que considera imposiciones contrarias a sus deseos. La sociedad patriarcal perseguía doblegar tanto el cuerpo de la mujer como su espíritu, pero en el caso de Oribela sólo el primero logró subyugar en ocasiones, representado por las rodillas del cuerpo que se pueden doblar, más no así las del espíritu.

Finalmente, Oribela como sujeto con agencia inicia el preámbulo del acto de amor con el hombre que realmente ama, no es el objeto pasivo a disposición de los designios de la sociedad patriarcal; se ha rebelado y al hacerlo ha encontrado su felicidad junto al

hombre que ama y al hijo que concibió producto de ese amor. Oribela es el símbolo de la mujer que forma parte muy importante en el proyecto de expansión de la corona portuguesa. Oribela, como indica el poema del proemio de *Desmundo*, se marchó a lo lejano, por el peligroso mar, hacia lo desconocido, y en la distancia abstracta encontró el rumbo de su vida para cumplir su destino en la colonización del Brasil.



## CAPITULO V

### CONCLUSIONES

Como se expuso en la introducción, las características diferenciadoras de la «nueva novela histórica» con relación a la novela histórica tradicional fueron formuladas, entre otros pocos, por Seymour Menton. Este crítico, después de analizar un gran número de novelas neohistóricas enumeró las características que deberían exhibir, puntualizando que no era preciso que contuvieran todas ellas para ser considerados como tales. Dichas características son:

1) Exposición de algunas de las ideas filosóficas de Borges, encontradas en sus cuentos y ensayos, donde destacan la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia, y la naturaleza inesperada de ésta, donde los eventos más impensados y sorprendentes pueden acaecer.

2) La distorsión consciente de la historia por medio de omisiones, exageraciones o anacronismos, tanto de los acontecimientos, como de los personajes.

3) La ficcionalización de los grandes protagonistas o sucesos de la historia, pero también la introducción de personajes comunes y corrientes como protagonistas.

4) El uso de la metaficción, que Linda Hutcheon aborda en una forma particular denominándola “metaficción historiográfica,” que es el género más característico del pensamiento de la pos-modernidad (Domínguez 13).

5) La utilización de la intertextualidad, cuyo concepto teórico fue elaborado inicialmente por Mijail Bajtin, pero que fue más difundido por Gérard Genette y Julia

Kristeva en sus escritos, siendo a ésta última a quien se la atribuye la acuñación del término.

6) El empleo de los conceptos desarrollados por Bajtin de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (Menton 42-44).

Igualmente se señaló que era relativamente reciente el reconocimiento de los críticos literarios de las obras literarias escritas por mujeres, así como su estudio sistemático y serio. Uno de ellos, Raymond L. Williams, considera que es a partir de las décadas de 1970 y 1980 cuando se observa el comienzo de un incremento en la producción literaria escritas por mujeres latinoamericanas, con la aparición y éxito de mercado de obras escritas por autoras que marcan el comienzo de una nueva era en la inserción y reconocimiento de la mujer como “escritor” a la altura de los más reputados.

Otro fenómeno asociado con el incremento en la publicación de obras de escritoras a partir de los años ochenta es el gran porcentaje de novelas neohistóricas. Al hacer una revisión sumaria de las nuevas novelas históricas escritas en español y publicadas por las principales casas editoras se podría aventurar el dato que del total aparecido en los últimos diez años alrededor de la mitad son de escritoras.

De las pocas obras consagradas al estudio extensivo de la nueva novela histórica se encuentra el libro de Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, donde únicamente se alude a dos NNH escritas por mujeres: *Morada interior*, de Angelina Muñiz, publicada en 1972 y *Juanamanuela*, de Martha Mercader, publicada en 1980 (12-3). Adicionalmente, las nuevas novelas históricas allí analizadas en detalle son todas ellas de autoría masculina. No se ha encontrado ninguna investigación que

considere la obras neohistóricas escritas por mujeres a partir de 1992, año en donde termina el estudio antes mencionado y partir del cual la proliferación de novelas neohistóricas escritas por mujeres ha aumentado sustancialmente.

El enfoque del presente estudio ha sido analizar cuatro nuevas novelas históricas representativas del corpus de novelas escritas por mujeres, y contrastarlas con dos novelas neohistóricas de autoría masculina para determinar si existen suficientes rasgos diferenciadores que pudieran justificar clasificarlas o agruparlas en una subcategoría propia dentro de la nueva novela histórica. Creemos que se han encontrado suficientes elementos distintivos que ameritan proponer la agrupación de estas novelas en un apartado diferente. En los párrafos siguientes se comentarán los principales rasgos comunes de estas novelas, que las diferencian de las escritas por hombres.

Como se recordará, las dos novelas que se escogieron para compararlas con las narraciones de novelistas latinoamericanas fueron *La campaña* de Carlos Fuentes y *Maluco* de Napoleón Barcino Ponce de León. En la primera, Manuel Varela el narrador construye el relato a través del intercambio epistolar con su amigo, el personaje principal, Baltazar Bustos, quien se enamora de Ofelia Salamanca e interviene en las luchas de independencia de Hispanoamérica, pugnando no sólo por la independencia política sino también por la liberación mental de los hispanoamericanos. La participación relevante de Ofelia en las luchas de independencia en la novela se revela hasta el final de la misma cuando el narrador, Varela, confiesa que la hermosa chilena siempre fue partidaria de la independencia y que durante los amoríos que con ella tuvo durante los doce meses que permaneció en Buenos Aires, le transfería detalles de las actividades de su viejo marido,

el marqués de Cabra. Igualmente el lector descubre que durante la lucha armada, la marquesa utilizó sus encantos de mujer a favor de la causa independentista. Ofelia Salamanca es el arquetipo de la mujer relegada, desdeñada por la historiografía oficial, es “la heroína ignorada de las guerras de independencia, muerta de cáncer un día olvidado en el puerto de la malaria, Coatzacoalcos, en Veracruz” (*La campaña* 324).

Sobresale el hecho de que el personaje de Ofelia no se conforma a la imagen de la mujer del siglo XIX. Se puede deducir que la esposa del Marqués de Cabra, presidente de la Audiencia Especial instalada por mandato del rey para juzgar a los virreyes Sobremonte y Liniers en Buenos Aires, es una mujer independiente para su época. Ello se nota cuando el marqués le pregunta el por qué no lleva su nombre y ella le contesta irónicamente: “Primero, querido, porque hay que empezar a defender el derecho de las mujeres a tener su propio nombre y por ende su propia personalidad; segundo, porque si me llamo como tú, acabarán por llamarme la Cabrona” (*La campaña* 24).

En la segunda obra, el tema es el viaje de Hernando de Magallanes (también conocido en español como Fernando, y cuyo nombre en portugués es Fernão de Magalhães, 1480-1520) en su intento de circunnavegar el mundo. El asunto es narrado por Juanillo Ponce, un bufón judío converso de madre prostituta y padre desconocido, que es uno de los diecinueve sobrevivientes del viaje, en una carta que le dirige a Carlos V muchos años después para que le sea restituida una pensión que le había sido suspendida por referir una versión de los hechos del viaje diferente a la oficial.

A continuación se darán algunos ejemplos de la visión que los narradores tienen del signo mujer y de la forma en que ésta es tratada por medio del discurso falocrático

que utilizan en las dos obras de los escritores mencionados. Dos alusiones se hacen en *La campaña* con respecto a Ofelia Salamanca

[. . .] a la cual Baltasar Bustos vio por vez primera desnuda entre las cortinas vaporosas de la recámara [. . .] las telas transparentes que velaban el tocador donde Ofelia Salamanca, desnuda, se sentaba frente al espejo, ofreciendo a los ojos cegatones pero deslumbrados de Baltasar Bustos la figura de un huso horario, una guitarra blanca, dándole las espaldas pero deslumbrándolo con la perfección rotunda de las nalgas perfectamente firmes [. . .] esas nalgas, gemelas carnales de la luna. ¡Y pensar que había parido apenas siete semanas antes! (*La campaña* 24-5)

El narrador continúa describiendo cómo al empolvase Ofelia, el polvo impedía que Baltasar pudiera ver bien sus pechos, así que “se enamoró de la espalda, el talle y las nalgas” (25). Su cuello largo de cisne le hacía recordar una figura mitológica griega: “Era como ver a Leda en plena metamorfosis, pues el polvo de arroz era un cisne que la envolvía, la poseía y la alejaba de la mirada de su adorador, convirtiéndola, precisamente, en lo que él más anhelaba: un ideal inalcanzable, una esposa pura de puro deseo intocada” (25). El voyeurismo de Baltasar transforma el cuerpo de la marquesa en un objeto sexualmente deseado que solamente puede regodearse imaginando al cisne poseyéndola, ya que para él era una quimera inaccesible.

En otra ocasión, cuando Baltasar visita el palacio del marqués de Cabra, al mirar el lecho donde éste permanecía sin vida y amortajado, su mente lo imagina con Ofelia, su esposa, haciendo el amor, pareciera que gozara con ese voyeurismo imaginario:

Baltasar Bustos, por más que quisiera, no podía exiliar a la pareja erótica, Ofelia Salamanca montada, abierta de piernas, sobre el esqueleto de su marido el Cabra, cabrón, la cabrona rozando el monte Venus que él imaginaba desde hacía cinco años, protuberante y hondo a la vez poblado y casi prepubescente a la vez, recluido, conventual, invisible sexo de Ofelia Salamanca, un momento y al siguiente pulposo, pendiente, visible desde toda postura, reproducido con simetría febril por delante y por detrás de los muslos de la hembra deseada... Mujer de Cabra, ¿y de cuántos más? (*La campaña* 187)

El otro cuerpo imaginado es el de Sabina, la hermana de Baltasar, cuando éste se refiere a los cilicios utilizados por la primera, utilizando una palabra soez para referirse al órgano sexual de la mujer: “Ella sí que sentía los cuchillos que llevaba siempre puestos, como escapularios, entre los pechos, encima del coño, entre las nalgas [. . .]” (153).

Por otra parte el tratamiento de la mujer en *Maluco* es particularmente machista, la que es considerada en ocasiones un objeto débil, delicado y pasivo, y por tanto inferior al hombre, que describe como fuerte y agresivo. Cuando las naves permanecen inmóviles en la mar por falta de vientos frente a una montaña, Juanillo, el bufón narrador utiliza el siguiente símil:

Durante el día, se divisa a veces una montaña a la que llaman Sierra Leona y que desaparece con las brumas durante muchas jornadas. Es más tangible su existencia en las noches [. . .] . Su perfume es más intenso [. . .] . Se diría que huele a hembra, ardiente y aplacada. Es un aroma dulzón e

indefinido el que exhala su piel lustrosa, humedecida por las lluvias [. . .].  
A veces, cuando el sol asoma puedo ver su cima, pero ya no puedo olerla,  
porque todo lo invade el temible, hediondo olor de las aguas saladas. El  
suyo es un aroma diferente, viril, agresivo, fuerte como el de un guerrero  
(*Maluco* 33).

Para distraer a la tripulación en aquellos numerosos y largos días en que el viento no soplabla y las embarcaciones permanecían como varadas en el mar, Juanillo inventaba historias licenciosas que según el mismo eran muy bien recibidas en “cortes y salones y aún en claustros y sacristías.” En una de ellas la imagen de la mujer es denigrada al relatar un acto de bestialismo:

[. . .] Melibea que después de haber probado el miembro de su padrastro entre las piernas y el de su confesor en la boca, se había restregado contra varias de las altas damas de la corte procurando satisfacer sus ardores; y tan fogosa era, Alteza, que acabó enamorándose de un toro, para lo cual y por hacerse montar había hecho construir un armatoste en el que se colocaba a cuatro patas cubierta con la piel de una ternera y el animal privado de otro contacto con las de su especie, le introducía el miembro, que era como un hierro candente, apoyándose en aquella descomedida armazón.

¡Viérais, Majestad, a vuestros argonautas, tendidos en cubierta bajo el sol, con los miembros tan erectos bajo los calzones que se diría una nueva

escuadra de vigorosos mástiles navegando por obra y gracia de vuestro  
Juanillo Ponce! (*Maluco* 34)

Otra historia que les gustaba oír era la de la duquesa Rosinalda, a quien el rey húngaro Cacavus tenía sitiada en su castillo. La duquesa ya había perdido muchos soldados y temía por la vida de sus hijas prometidas a los futuros reyes de Francia y Alemania. Rosinalda le ofreció su hermoso cuerpo al rey a cambio de asegurar la vida de sus hijas y la posesión de sus tierras y castillos. Como el rey le contestó que ninguna mujer valía tanto, la duquesa se comenzó a pasear desnuda a la vista de los hombres de Cacavus, utilizando el narrador en este pasaje el voyeurismo para incitar el deseo sexual del hombre:

[. . .] Rosinalda se descubría un seno y el combate cesaba. Los hombres de la vanguardia quedaban como petrificados y los que peleaban a la retaguardia corrían, desoyendo las órdenes, al pie de la muralla. [. . .] Otras veces, ocultando su cuerpo tras una almena, Rosinalda enseñaba sus blancas nalgas; y los hungrios se herían entre sí causándose numerosas bajas. Hasta el tercer día, la duquesa se levantó con gracia la falda de terciopelo rojo y enseñó con desparpajo el sexo. Aquella mata de pelos negros enmarcada en una suerte de tiara de perlas y semicubierta por una tela transparente en la que brillaban diamantes y rubíes, lucía como la más preciada de las joyas (*Maluco* 34).

La historia continúa relatando que el rey húngaro, al no aguantar más, accedió a levantar el sitio a cambio de la entrega de la duquesa. Pero como ésta era mujer virtuosa que había



jurado fidelidad a su marido, el cual se encontraba como cruzado en Jerusalén, ideó un ardid para mantener su virtud:

[. . .] se puso carne de pollo bajo las tetas, untó su sexo con grasa de carnero y vistió las mejores galas. [. . .] Pero apenas pegó aquellos sus grandes labios de hungrio entre los pechos de Rosinalda, el hedor le hizo apartarse. [. . .] Trató de concentrarse en la imagen de aquel sexo enjoyado [. . .]. Y Cacavus, [. . .] metió las narices en la mata espesa untada de grasa de carnero. Cuando sintió aquel hedor, ya no pudo seguir. [. . .] y dijo: – [. . .] Sois libre y no tenéis nada que darme a cambio. Entonces Rosinalda, por seguir la burla, [. . .] le dijo: – [. . .] Hazme tuya. Penérame. Apodérate de mi joya. –Lo siento duquesa —dijo el rey, pero por tu honor y por el mío debo marcharme. –¿Por mi olor, habéis dicho?— preguntó con aire indignado Rosinalda. –No, duquesa, por tu honor – replicó Cacavus. Y salió hecho una tromba [. . .] (35).

En otra ocasión Juanillo relata en su carta a Carlos V un sueño erótico que tuvo, pero a diferencia de las narradoras de las novelas escritas por mujeres, donde se describe pormenorizadamente los elementos lascivos y sexuales, el bufón le pide a Carlos V que se imagine los detalles, dejando de esta manera a la fantasía no solamente del emperador sino también del lector lo ocurrido en el ámbito onírico. Juanillo en su discurso utiliza una vez más símiles muy desafortunados para comparar los pechos de la mujer de su sueño, a la vez que se mofa de la figura de Felipe II:

Era la de mi sueño apenas una niña. Sus pechos eran puntiagudos como los de una perra y era ralo e incipiente el vello que cubría sus partes más íntimas [. . .]. Entonces atónito y temeroso de que se me acusase de violar tus órdenes, me puse de pie enseguida. Y estando en esa posición doy un vistazo a la barraca y veo otras como ella, tendidas en idéntica posición junto a los capitanes [. . .]. Lo que ocurría luego en mi sueño mejor lo callo, que en verdad temo a vuestro hijo Felipe, que es señor casto y a quien repugnan los negocios de la carne. Imagine Vuestra Alteza los detalles pues no hay misterio en ellos, que no hacían más que lo que Adán hizo con Eva; y queda todo dicho (*Maluco* 68).

En otra ocasión cuando se encontraban en la nave de don Hernando y los ánimos de los otros capitanes españoles estaban caldeados debido a que no les enteraba del verdadero destino de la expedición, Juanillo, para romper aquella tensión, tomó una guadaña simulando ser la muerte y escogía al mortal que se quería llevar, invitándolo a danzar con ella. Como uno de los asistentes se molestó de sobremanera, el bufón le expresó que era solo un juego tonto y le dio una explicación sobre la naturaleza de la muerte, que al asignarle el género femenino vuelve a denostar la imagen de la mujer utilizando términos denigrantes:

[. . .] —¡La muerte es hembra, os digo! Que nos sabéis que es infiel y traicionera. Que con cualquiera se abre de piernas. Que os promete una vida mejor y os da polvo, gusanos, y mierda. La Muerte es una gran puta,

compañeros. Una gran hija de perra, que solo respeta a los poderosos (*Maluco* 124).

Encontrándose en lo que ahora son las islas Filipinas, Juanillo describe grotescamente lo que los españoles hicieron con las mujeres del lugar para saciar su larga abstinencia sexual mostrando la imagen de la mujer como un objeto utilizado y vilipendiado por la manera en que describe el acto sexual:

Las mujeres eran muy bonitas y casi tan blancas como las europeas; pero no tan remilgadas. Todos habían probado más de una. Ellas los preferían a sus maridos, que eran de miembro pequeño. Estaban todas emputecidas, y ellos también. Había llenado de leche a varias. Leche en el coño. Leche en las tetas. Y hasta en la cara. Al principio no se acordaba que se sentía. ¡Hacia tanto tiempo! [. . .] (*Maluco* 241).

A continuación se comentan las principales características que sobresalen de las novelas de escritoras aquí analizadas al compararse con las dos obras de autoría masculina antes mencionadas. En las cuatro novelas escritas por mujeres la presencia del sujeto femenino es esencial y protagónica al re-escribir la Historia, a diferencia de las dos escritas por hombres donde los personajes centrales son hombres. En una, Baltazar Bustos es hijo de un rico estanciero de la pampa, y en la otra, Juanillo Ponce, es el bufón de la flota de Magallanes.

Los personajes principales en las novelas neohistóricas escritas por mujeres, independientemente de su pertenencia étnica y su clase social, rompen con los estereotipos de la mujer construidos por la sociedad de la época basados en la diferencia

de género. De esta manera, Juana de Castilla, una reina; María la bailaora, una gitana; Oribela, una huérfana portuguesa; e Inés, una conquistadora, cada una de ellas con su comportamiento desmitifican el concepto de lo que debería de ser la mujer, comprobando con su proceder que el género es algo construido socialmente por quienes ostentan el poder con objeto de dominarlas y controlarlas. Simone de Beauvoir lo sintetizó extraordinariamente en la frase: «On ne naît pas femme: on le devient» (285).

Son todas ellas personajes de carácter fuerte, rebeldes que no se ajustan a la imagen de la mujer de la época, transgreden el discurso tradicional patriarcal y rompen con la dependencia y subordinación al hombre. Son sujetos con agencia, ya no son el ángel sumiso o la cortesana voluntariosa, sino que se hacen responsables de su propia vida; no se consideran un objeto sexual, sino un sujeto de su propio deseo y sentir. La trama gira alrededor de ellas, aunque desde luego los personajes masculinos no se excluyen, pero ya no son los personajes centrales como en la gran mayoría de los relatos neohistóricos escritos por hombres.

Así, en *El pergamino de la seducción*, Lucía y Juana de Castilla describen detalladamente la entrega de su virginidad, narrando las sensaciones eróticas de placer y las del dolor del desfloramiento. Lucía, sin eufemismos y desde la más recóndita intimidad, relata cómo se masturba. Por su parte Juana refiere a Felipe su esposo su goce sexual que sintió con las esclavas moras, en un acto de lascivia lésbico.

La reina de Castilla mostró su pasión no sólo en el amor sino también al rebelarse y desafiar a la autoridad civil y eclesiástica, mostrando la fuerza de la mujer, pasando por alto las convenciones y costumbres de la época, por lo que sus detractores la calificaron

de loca para intentar someterla de esta manera. A pesar de encontrarse confinada en el palacio de Tordesillas y sufrir los abusos psicológicos que sus más íntimos ejercían sobre ella, recurre a la subversión a través de la única arma que poseía, su cuerpo, negándose a comer y a bañarse.

En diferente medida, además de la experiencia vital de la mujer, se encuentran expresados explícitamente en las cuatro novelas escritas por mujeres, la menstruación, el embarazo, el deseo sexual, el onanismo y el coito, tratados desde una perspectiva femenina. Estos elementos se encuentran en su mayor parte ausentes en las dos obras escritas por hombres. Aunque tanto en *La campaña*, como en *Maluco* hay referencias al cuerpo de la mujer, éstas se formulan desde el punto de vista del hombre; el cuerpo del Otro, la hembra, el objeto sexualmente deseado, el ser inferior. El lenguaje utilizado en la descripción de las partes eróticas del cuerpo de la mujer es vulgar y la denuestan como ser humano. El hombre se transforma en *voyeur* y a través de su mirada la mujer es deseada como objeto sexual.

La sociedad patriarcal, desde mucho tiempo atrás, había impuesto a la mujer ciertos roles y maneras de comportamiento que constreñían su desenvolvimiento como seres humanos. Las protagonistas de las obras escritas por mujeres aquí analizadas, aunque conscientes de que su condición de mujer es una categoría sin atractivos con muchas responsabilidades y restricciones frente a las ventajas de ser hombre, desmitifican estos estereotipos y toman sus propias decisiones que determinan los derroteros de su propio destino. Como sostiene la crítica Elodia Xavier parafraseando a Beauvoir: “o privilegio do homem reside no fato de que a sua vocação de ser humano não contraria seu

destino de macho; a sociedade não cobra dele uma opção. Para o segundo sexo, a femineidade está condicionada ao “destino de mulher” [. . .] sair da imanência para a transcendência implica, muitas vezes, uma mutilação” (12).

Así, Oribela, la huérfana portuguesa, cambia momentáneamente de identidad al cortarse el pelo y vestirse de hombre con las ropas de su marido, para poder escapar del fortín y librarse del yugo que significaba su matrimonio forzado carente de amor. De esta manera muestra cómo el cuerpo “en tanto producto sociohistórico y espacio discursivo puede ser reorganizado en cuanto a la identidad social, racial y de género (Seydel 475). Este cambio de identidad muestra que las identidades no son estables y que “la configuración del cuerpo en tanto cuerpo travestido participa en el proceso de recuperación, rearticulación y reformulación del potencial de significación del cuerpo” (475). De esta forma se desequilibran las imágenes predominantes de las políticas del cuerpo instituidas por el poder, transformándolo “en el espacio de los discursos contestatarios” (475).

Igualmente, María la bailaora, como sabe que está prohibido el embarque de mujeres en barcos de guerra, para poder seguir a su amado y viajar en la galera que iba para Lepanto cambia su identidad por la de un soldado. Otra de las protagonistas, Inés de Suárez, es duramente criticada por los soldados de la expedición cuando decide montar a horcajadas y usar botas y algunas ropas de hombre para poder maniobrar mejor montada a caballo y así repeler los ataques de los indios mapuches. Por otro lado, Juana, cuando infanta, muestra ser mejor lancera y jinete que su endeble hermano Juan. El incidente ocurrido cuando atravesaba el río Tajo, histórico por cierto, muestra la bravura y decisión

de la infanta de tan sólo diez años. La mula en que viajaba resbaló y se hundió en la corriente del río. Sin perder la calma, ni paralizarse a pesar de lo frío del agua y de lo pesado en que se convirtió su traje de terciopelo mojado, tomó a la mula por las orejas y la hizo surgir del agua, aferrada a ella y clavando sus piernas en los costados llegaron hasta la orilla. Juana comenta que de haberle sucedido a su hermano ya no tendrían príncipe heredero (*EPS 43*).

Los ejemplos anteriormente expuestos muestran planteamientos desconstrutores de los estereotipos femeninos edificados desde la visión falologocéntrica de la sociedad patriarcal y reflejada en gran número de las novelas de escritoras. Denuncian a la vez las injusticias cometidas por la sociedad en contra de la mujer utilizando su propia experiencia femenina. Paralelamente, proyectan una nueva identidad que desconstruye el discurso tradicional de la naturaleza de la mujer vista como el Otro, y plantea alternativas a su identidad que ya no es dependiente ni subordinada al hombre.

Una constante en las narraciones de las escritoras es la exploración del erotismo femenino como un poderoso motor en el logro de la satisfacción personal. La sexualidad, tal y como se presenta en las obras aquí analizadas, impugna la imagen maniquea tradicional de la mujer, de virgen a madre piadosa o de prostituta. La autonomía sexual de las protagonistas toma precedente a la del hombre, restituyendo de esta manera la iniciativa sexual de la mujer al reescribir los modelos del deseo y del género. Aspectos ausentes en las novelas de autoría masculina.

De esta forma Inés de Suárez toma la iniciativa en la satisfacción de sus deseos sexuales, primero con Juan de Málaga antes de que fuera su esposo y después en el

adiestramiento sexual, primero de su amante Pedro de Valdivia, y después de su segundo esposo Rodrigo de Quiroga, instruyéndoles como satisfacer plenamente a una mujer, y utilizando para ello todas las enseñanzas aprendidas del experimentado y conocedor del sexo femenino, Juan de Málaga. Igualmente Oribela, la protagonista de *Desmundo*, busca en su lecho a Ximeno Dias, el hombre de quien se había enamorado, para amarse, resolviendo huir de su matrimonio opresivo y sin amor. Por su propia volición se transforma de objeto deseado y utilizado al arbitrio de su esposo en un sujeto actuante, y es ella la que inicia las relaciones íntimas con el hombre que desea.

Un ejemplo más es la descripción de la primera noche de amor de Juana de Castilla entrelazada con la de Lucía, la cual no solamente es un símbolo de trasgresión de las reglas literarias preconizadas por los escritores, sino también eclipsa las imágenes binarias del signo mujer de la sociedad patriarcal, como inmaculada, madre piadosa, o prostituta. En contraste, pero haciendo uso de su libre albedrío como sujeto actuante, María la bailaora, a pesar de estar enamorada del capitán Jerónimo Aguilar, no le entrega su virginidad, la que valora como un tesoro, que sólo será entregado dentro de los lazos del matrimonio, y así se lo hace saber al capitán. En vida nadie pudo violar ni su voluntad ni su cuerpo, que sólo pudo ser mancillado por algún necrófilo cuando yacía inerte esperando sepultura.

Otra característica que se encuentra en tres de las narrativas de autoría femenina aquí analizadas es el uso preponderante de la primera persona. El tono confesional intimista puede hacer dudar si lo que se lee es una ficción o una autobiografía. El pasado es de vital importancia en estas narraciones, y el rescate de la memoria es uno de los



medios que lleva al autoconocimiento. La búsqueda de la identidad diseminada en los diferentes roles sociales se efectúa a través del tiempo pasado, el regreso a los orígenes. Las protagonistas buscan, a través del autoconocimiento, la condición de sujeto que les ha sido tan frecuentemente negada en la sociedad falocrática en las que se encuentran insertas (Xavier 13). La académica Biruté Ciplijauskaite señala otra ventaja de la narración en primera persona, que además de parecer más íntima, imposibilita que “el autor sobreañada su propia voz. La escritura confesional debe servir al protagonista «pour [se] définir, [se] juger peut-être, ou tout au moins pour [se] miex connaître avant de mourir» (*La novela* 130).

Adicionalmente a la utilización de la primera persona, el uso de la metaficción historiográfica tiene como objeto reivindicar a los personajes femeninos anónimos, como Oribela; ignorados, como María la bailaora e Inés de Suarez; o distorsionados, como el caso de la reina Juana de Castilla por la historiografía oficial. La re-visión de la Historia llevada a cabo por las narradoras presentan otras historias silenciadas, desmitificando el valor ontológico y absoluto de la «verdad histórica». Esta tendencia ha permeado hasta la Historia misma ampliando su campo al incluir la historia social y económica que da cabida a los que no tenían voz, como Kenneth Pomeranz y Steven Topick lo atestiguan:

Fifty years ago, world history was the study of cultures and civilizations. Arnold Toynbee's study of civilizations directed by religious creeds was the model. Cultural history, like national political history, was a gentleman's endeavor. History sanctified man's (rarely women's) finer achievements and noble aspirations. The world of work, or economics,

trade, and industry was beneath the vantage point of the uplifted brow in the ivory tower. Modern world history, like the modern study of history generally, awaited the invention of new fields of social and economic history, “history from the bottom up,” histories of the voiceless, of “people without history” (xi).

Por lo anteriormente expuesto se puede concluir que existen suficientes características diferenciadoras de las obras aquí analizadas en relación a las escritas por hombres, lo que justificaría su clasificación en una categoría diferente dentro de la nueva novela histórica. A modo de resumen estas características son:

Los personajes protagónicos son mujeres, de carácter fuerte, rebeldes, que no se someten a las convenciones y costumbres de la sociedad patriarcal en la que se encuentran inmersas, dispuestas a correr todos los riesgos necesarios y las adversas consecuencias de su comportamiento. Todas ellas refutan los estereotipos de género en las que fueron educadas. Transgreden el discurso tradicional patriarcal y rompen con la dependencia y subordinación al hombre. La trama gira alrededor de ellas, utilizando un discurso propio diferente al patriarcal, y exponiendo libremente lo que fue silenciado u olvidado en la historiografía oficial.

Lo fundamental en la narración ya no son las batallas y los grandes acontecimientos relatados por los hombres, sino que la Historia en gran parte se preserva por medio de los recuerdos de la mujer de su vida diaria, y por el esfuerzo de expresar lo interior, relatado con una actitud confesional íntima que proviene de su cuerpo, en muchas

ocasiones innovadora en estilo y forma, que permite adentrarse en sus más profundos pensamientos y deseos, aun los lascivos.

Esta apertura de la intimidad femenina no solo vulnera las reglas de escritura impuestas por la tradición falologocéntrica sino también eclipsa la imagen original dualista que se tenía de la mujer en las sociedades patriarcales que consideraban a la mujer madre virtuosa o pecadora. De esta manera la nueva novela histórica de autoría femenina representa a la mujer como “un ser complejo y contradictorio, como un cuerpo que infructuosamente busca la gratificación sensual en un impulso de carácter ontológico (Guerra-Cunningham, “Identidad cultural” 376). Esta nueva representación establece la identidad femenina “en el complejo significativo de lo ontológico, lo cultural, y lo histórico señalando el futuro de un verdadero Ser que ha superado las mutilaciones, imposiciones y silenciamientos conjurados por el sistema patriarcal” (385).

Las cuatro novelas escritas por mujeres, objeto de análisis en este trabajo, son obras re-visionistas de la Historia, de perspectiva feminista en sus aspectos discursivos y narrativos a la vez que en su uso de imágenes y símbolos, a diferencia de las obras escritas por hombres, donde los personajes principales en su gran mayoría son del sexo masculino y la trama se relata desde la perspectiva del hombre, donde la mujer es objeto del placer, un Objeto pasivo, un Otro subordinado a los deseos del macho. Las narradoras, por otra parte, a través de sus relatos transmiten la *Weltanschauung* de la mujer, contraponiéndola a la visión masculina del mundo y de la sociedad, la cual se equipara, aun hoy en día, a la conciencia humana como verdad absoluta.

Las obras se pueden considerar feministas, conforme a la definición dada por Rivero y Guerra-Cunningham, ya que están constituidas por discursos donde se encuentra “una subversión implícita o explícita [. . .] a las relaciones de poder que en el texto/la cultura se plasman y articulan” (Rivero 27). Se reinscribe “el signo mujer desde una perspectiva beligerante” (Guerra-Cunningham “Invasión a los cuarteles” 53). Las protagonistas de una manera subversiva utilizan el discurso llano y claro de la sexualidad femenina transgrediendo y contrastando con el discurso pudoroso señalado por “las convenciones sociales y a la sexualidad se le otorgan significados que modifican los discursos patriarcales (53). Este nuevo discurso de la sexualidad tiene como objetivo acabar con el sistema patriarcal y con la oposición binaria Hombre-Mujer para insertar a la mujer como ser humano (58).

Existe la reinención de un discurso propio de la mujer que ya no imita al discurso falologocéntrico encontrado en la mayoría de obras de autoría masculina, sino que revela una perspectiva a la vez femenina y feminista. Como lo señala Guerra-Cunningham: “El problema no radica en que el lenguaje sea insuficiente para expresar la conciencia de la mujer, sino en que la mujer se he han negado los recursos totales del lenguaje y ha sido forzada al silencio, al eufemismo, o a la circunlocución (Guerra-Cunningham, “Identidad cultural” 385).

Se manifiesta explícitamente una carga libidinal específica donde los tabúes concernientes a las funciones biológicas y psíquicas del cuerpo femenino son tratados abiertamente, cuando anteriormente existía un silencio casi total en toda la ficción escrita tanto por hombres como por mujeres, principalmente por el prurito de no mencionar todo

lo relacionado con la sexualidad femenina y su vida erótica y reproductiva, “estableciendo un punto de vista desde el cual los conceptos y controles falologocéntricos se pueden observar y dismantelar” (Jones 358).

Las narradoras manifiestan su corporeidad al nombrar las cosas, ya que es el lenguaje el instrumento que los humanos utilizan para situarse en la cultura. Con la inscripción del cuerpo en el texto, la mujer trasciende los antiguos tabúes, haciendo mención explícita y directa de su sexualidad, desacralizando la imagen de la mujer que la sociedad patriarcal poseía, donde la mujer se transformaba de virgen en madre dentro del matrimonio o bien su antípoda de prostituta. El deseo erótico de la mujer reconoce el vínculo intrínseco entre la sexualidad y el sentido de identidad tan importante para la mujer, dado que históricamente el cuerpo femenino se ha reprimido y el doble modelo de moralidad aun prevalece en muchas de nuestras culturas. La nueva identidad femenina cuestiona la concepción tradicional, subvirtiendo el orden social patriarcal y va más allá de la concepción habitual del ser mujer, construyendo una nueva imagen, con particularidades de independencia y de reapropiación de su cuerpo y de su sexualidad. Los personajes femeninos principales se convierten en sujetos con agencia, “iniciadoras/receptoras de la actividad sexual y el placer” (Guerra-Cunningham, “Invasión” 51), experimentando la responsabilidad de hacerse cargo de su vida; no son seres débiles que deban ser cuidados y protegidos por hombres.

El erotismo es utilizado como parte de la lucha en contra de la marginalidad de la mujer, porque como sostiene Gioconda Belli, es un arma considerada escandalosa y subversiva cuando una mujer habla libremente sobre su cuerpo. A la vez, la escritora

exhorta a las mujeres a no dejarse enclaustrar ni a que se les culpe por celebrar el placer del propio cuerpo; lo que el feminismo francés denominó «jouissance» (Jones 358).

Es a través de la nueva novela histórica que las narradoras se convierten en los portavoces de la mujer para exponer sus valores, sus aspiraciones, sus quejas, sus frustraciones, sus ideales y juicios acerca de las sociedades patriarcales en las que se encuentran insertas, y donde su representación se ha elaborado a partir de una ideología imperante masculina en la cual no siempre se le reconoce como un ser humano pensante y con aspiraciones propias. Uno de los principales objetivos de la nueva novela histórica consiste en subvertir el poder patriarcal con la intención de erradicar los estereotipos sexistas para la construcción de una sociedad plural y la incorporación de la mujer en todos los ámbitos de la actividad social.

Así, creemos haber demostrado en este estudio que la nueva novela histórica escrita por mujeres en toda Latinoamérica constituye una categoría de análisis a la vez que un hecho literario de envergadura.

## OBRAS CITADAS

- Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana. 4ª ed. México: Ediciones De Andrea, 1974.
- Allende, Isabel. Hija de la fortuna. 2ª ed. Barcelona: Plaza & János, 1999.
- - - . Inés Del Alma Mía. 3ª ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- - - . Retrato en sepia. 1ª ed. New York: Rayo, 2001.
- Anderson Imbert, Enrique. El realismo mágico: y otros ensayos. Caracas: Monte Avila, 1976.
- Aristóteles. Poética. Ed. V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Arroyo, Marco Antonio. Relación del progreso de la armada De La Santa Liga. Milán: Miguel Tin, 1576.
- Baccino Ponce de León, Napoleón. Maluco. 2ª ed. Seix Barral, 1992.
- Bakhtin, Mikhail. Problems of Dostoevsky's poetics. Caryl Emerson ed y trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Balderston, Daniel. The Historical Novel in Latin America: A Symposium. Gaithersburg, MD, U.S.A.; New Orleans, La.: Ediciones Hispamérica; Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986.
- Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. 2ª ed. Oxford: Oxford U. P., 2001.
- Barthes, Roland. Roland Barthes / Par Roland Barthes. Paris: Seuil, 1975.
- Beeching, Jack. The Galleys at Lepanto. New York: Scribner, 1983.
- Belli, Gioconda. El pergamino de la seducción. New York: Rayo-Harper Collins, 2006.

- Berger, Peter L., y Thomas Luckmann. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Bethell, Leslie. Colonial Brazil. Cambridge; New York: Cambridge U. P., 1987.
- Borras Castanyer, Laura. "Introducción a la crítica literaria feminista." Feminismo y Crítica Literaria. Ed. Segarra, Marta, y Angels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 13-29.
- Boullosa Carmen. La otra mano de Lepanto. Madrid: Siruela, 2005.
- . Salto De Mantarraya (y Otros Dos). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Brontë, Charlotte. Jane Eyre. New York: New American Library, 1960.
- Calvino, Italo. Se una notte d'inverno un viaggiatore. Torino: Einaudi, 1979.
- Carneiro, Maria Luiza Tucci. Preconceito racial no Brasil-Colônia: os cristãos-novos. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.
- Castro, Maricruz, Laura Cázares y Gloria Prado ed. Escrituras en contraste. México, D. F.: Editorial Aldus, 2004.
- Ciplijauskaitė, Biruté. La construcción del "Yo" femenino en la literatura. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004.
- . La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona. 1ª ed. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Currie, Mark. Postmodern Narrative Theory. New York: Basingstoke: Macmillan Press, 1998.
- de Assis, Adriana Carolina Hipólito. "A construção do romance em Desmundo." KPlus. <<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=235&rv=Literatura>>.
- de Beauvoir, Simone. Le deuxième sexe. Paris: Gallimard, 1949.



- de Certeau, Michel. L'écriture de l'histoire. Paris: Gallimard, 1975.
- de Cervantes Saavedra, Miguel. El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid: J. Pérez del Hoyo, 1967.
- . La Gitanilla. Buenos Aires: Plus Ultra, 1967.
- de Epalza, Miguel. Los moriscos antes y después de la expulsión. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.
- de Valencia, Pedro, y Joaquín Gil Sanjuán. Tratado acerca de los moriscos de España: Manuscrito del siglo XVII. 1ª ed. Málaga: Algazara, 1997.
- Del Priore, Mary. Ao sul do corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Brasília; Rio de Janeiro: Edunb; J. Olympio Editora, 1993.
- Diffie, Bailey W., y Edwin J. Perkins. A History of Colonial Brazil, 1500-1792. Original ed. Malabar, Fla.: R.E. Krieger Pub. Co., 1987.
- Domínguez, Mignon. Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- Dröscher, Barbara, y Carlos Rincón ed. Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo, la escritora Carmen Boullosa". Berlin: Edition Tranvia: Verlag Walter Frey, 1999.
- Eco, Umberto. Postscript to the Name of the Rose. 1ª ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- Fernández Prieto, Celia. Historia y novela : Poética de la novela histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- Flax, Jane. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory." Feminism/Postmodernism. Ed. Linda J. Nicholson. New York: Routledge, 1990. 39-62.

- Forné, Anna. La piratería textual : Un estudio hipertextual de Son vacas, somos puercos y El médico de los piratas de Carmen Boullosa. Lund, Sweden: Lunds Universitet, 2001.
- Foucault, Michel. Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. London: Routledge, 2001.
- Fuentes, Carlos. La campaña. 1ª ed. México, D. F.: Alfaguara, 2002.
- García Càrcel, Ricard. Historia de España. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- García Lorca, Federico, y Derek Harris. Romancero gitano. London: Grant & Cutler, 1991.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale U. P., 1979.
- González, Patricia Elena, y Eliana Ortega. La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas. Rio Piedras, P. R.: Ediciones Huracán, 1984.
- Greene, Roland Arthur. Unrequited conquests: love and empire in the colonial Americas. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Guerra Cunningham, Lucía. "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana." Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos 6.2 (1989) : 361-89.
- . "Invasión a los cuarteles del silencio: Estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana." INTI. 40-41 (Otoño 1994-Primavera 1995) : 49-59.
- . "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina." Hispanica: Revista de Literatura 10 (1981) : 29-39.
- . "Desentrañando la polifonía de la marginalidad: Hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana." INTI. 24-25 (1986) : 39-59.

- Harris, A. Katie. From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain. Baltimore: Johns Hopkins U. P., 2007.
- Harvey, Leonard P. Muslims in Spain, 1500 to 1614. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Hestetun, Øyunn. A Prison-House of Myth?: Symptomal Readings in Virgin Land, the Madwoman in the Attic, and the Political Unconscious. Uppsala: Uppsala University, 1993.
- Hind, Emily. Entrevistas con quince autoras mexicanas. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Humm, Maggie. A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism. New York; London: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.
- Jaquette, Jane S. The Women's Movement in Latin America: Participation and Democracy. 2<sup>a</sup> ed. Boulder: Westview Press, 1994.
- Kaminsky, Amy K. Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Kinkade, Richard P. Historia y antología de la literatura española, 1200-1645. Tucson: University of Arizona, 2003.
- Korhonen, Kuisma. Tropes for the Past. Amsterdam ; New York: Rodopi, 2006.
- Kristeva, Julia et al. Essays in Semiotics. The Hague: Mouton, 1971.
- Lagos, María Inés. En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.
- Lagos, Ramona. Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta. 1<sup>a</sup> ed. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Lakoff, Robin. Language and Woman's Place. New York: Harper & Row, 1975.

- Lukács, György. The Historical Novel. London: Merlin Press, 1962.
- Mancing, Howard. “*El curioso impertinente* y el sentido del Quijote.” Cervantes for the 21st century: studies in honor of Edward Dudley. Ed. Francisco la Rubia Prado. Newark DE: Juan de la Cuesta, 2000.
- Mata, Carlos. “Restrospectiva sobre la evolución de la novela histórica.” La novela histórica. Ed. Kurt Spang, Ignacio Arellano, Carlos Mata. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- Menton, Seymour. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Miranda, Ana Maria. Desmundo: Romance. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 1996.
- Nicholson, Linda J. Feminism/Postmodernism. New York: Routledge, 1990.
- Offen, Karen M., Ruth Roach Pierson, y Jane Rendall. Writing Women's History: International Perspectives. Bloomington: Indiana U. P., 1991.
- Ortega, Eliana. Lo que se hereda no se hurta: Ensayos de crítica literaria feminista. Providencia, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Pfeiffer, Erna. “Nadar en los intersticios del discurso: La escritura histórica-utópica de Carmen Boullosa”, en Acercamientos a Carmen Boullosa. Ed. Bárbara Dröscher y Carlos Ricon. Berlin: Tranvía, 1997, 107-119.
- Polacco, Marina. L'Intertestualità. 1ª ed. Roma: Laterza, 1998.
- Pomeranz, Kenneth , Steven Topik. The World that Trade Created : Society, Culture, and the World Economy, 1400-the Present. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1999.
- Pons, Luis F. Bernabé. El texto morisco del evangelio de San Bernabé. Granada: U. de Granada, 1998.
- Prince, Gerald. Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin: Mouton, 1982.

- Read, John Lloyd. The Mexican Historical Novel, 1826-1910. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939.
- Rivero, Eliana. "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana." INTI. 40-41 (Otoño 1994-Primavera 1995) : 21-46.
- Rodríguez González, Agustín Ramón. Lepanto, la batalla que salvó a Europa. Madrid: Grafite, 2004.
- Said, Edward W. Orientalism. New York: Random House, 1979.
- Scott, Joan Wallach. Gender and the Politics of History. New York: Columbia U. P. 1999.
- Segarra, Marta, y Angels Carabí. Feminismo y crítica literaria. Barcelona: Icaria, 2000.
- Seydel, Ute. Narrar Historia(s): La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (Un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica). Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2007.
- Shaw, Donald Leslie. The Post-Boom in Spanish American Fiction. Saratoga Springs: State University of New York Press, 1998.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." Critical Inquiry 8 (1981 Winter) : 179-205.
- . A Literature of their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton, N.J.: Princeton U. P., 1977.
- . The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon, 1985.
- Sommers, Doris. Foundational fictions: the national romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Spang, Kurt, Ignacio Arellano, y Carlos Mata Induraín. La novela histórica: Teoría y comentarios. 2a ed. Pamplona: Eunsa, 1998.

- Talbot, Mary M. Language and Gender: An Introduction. Cambridge, UK; Malden, MA.: Polity Press; Blackwell Publishers, 1998.
- Urraca, Beatriz. "He said/she said: Gendered Historical Discourses in Rosario Ferré's *The House on the Lagoon*." Centro Journal. XVII Fall (2005) : 222-231.
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. 1ª ed. Barcelona: Ariel/Planeta, 1997.
- Vérissimo, José. Historia da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- Vicente, Gil. Auto da barca do inferno. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.
- . Farsa de Inês Pereira de Gil Vicente. Pôrto: D. Barreira, 1941.
- Vicente, Marta V., y Luis R.Corteguera. Women, Texts, and Authority in the Early Modern Spanish World. Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, Vt.: Ashgate, 2003.
- Vieira, Damasceno. Memorias históricas brasileiras, 1500-1837. Bahia: Oficinas dos dois mundos, 1903.
- Warhol, Robyn R. y Diane Price Herndl. Feminisms: an anthology of literary theory and criticism. New Brunswick, N.J.: Rutgers U. P. 1991.
- Waugh, Patricia. Metafiction. London; New York: Methuen, 1984.
- White, Hayden V. Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1973.
- Williams, Raymond L. The Twentieth-Century Spanish American Novel. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Wiznitzer, Arnold. Os judeus no Brasil Colonial. São Paulo: Livraria Pioneira Editôra, 1966.
- Xavier, Elódia. Tudo no feminino. Rio de Janeiro: F. Alves Editora, 1991.

Zalama, Miguel Ángel. Vida cotidiana y arte en el palacio de la Reina Juana I en Tordesillas. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.