

LA RETÓRICA DEL PLACER: CUERPO, MAGIA, DESEO Y SUBJETIVIDAD EN
CINCO NOVELAS DE GIOCONDA BELLI

by
Miriam Rocío Urzúa-Montoya

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

2012

THE UNIVERSITY OF ARIZONA
GRADUATE COLLEGE

As members of the Dissertation Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Miriam Rocío Urzúa-Montoya

entitled *La retórica del placer: Cuerpo, magia, deseo y subjetividad en cinco novelas de Gioconda Belli*

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

_____ Date: May 16, 2012
Laura G. Gutiérrez

_____ Date: May 16, 2012
Melissa A. Fitch

_____ Date: May 16, 2012
Amy R. Williamsen

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: May 16, 2012
Dissertation Director: Laura G. Gutiérrez

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: Miriam Rocío Urzúa-Montoya

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi directora, Dra. Laura Gutiérrez, por sus enseñanzas, invaluable paciencia, consejos y apoyo durante el proceso de completar este trabajo. Asimismo, mi reconocimiento a la Dra. Melissa Fitch y a la Dra. Amy Williamsen, por sus revisiones y comentarios que hicieron posible terminar esta disertación. También quiero agradecerles a mis profesores Dr. Malcolm Compitello, Dra. Eliana Rivero, Dr. Lanin Gyurko, Dr. Eliud Chuffe, Dr. Joan Gilabert y Dr. José Promis, por sus enseñanzas y dedicación durante los años de mi preparación académica. Finalmente, quiero darles las gracias a mis amigos y colegas del departamento porque estos años en el programa no hubieran sido los mismos sin las alegrías y momentos de presión académica que tuve el privilegio de compartir con ellos.

DEDICATORIA

Me gustaría dedicar esta disertación a mi esposo, Chris, y a mi hija Mia; a mis padres, Juan y Rosa; a mis hermanas, Cinthya e Iliana; y a mis hermanos, Nacho, Pablo y Christian. Gracias por compartir conmigo mis triunfos y tristezas durante todos estos años. Su apoyo incondicional e inquebrantable fe en mí fueron mi fortaleza. Los amo.

ÍNDICE

RESUMEN (ABSTRACT).....	8
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....	10
1. Semblanza biográfica.....	13
2. Breve panorama del desarrollo de la literatura erótica femenina en Hispanoamérica.....	22
3. El feminismo latinoamericano: Orígenes y perspectivas teóricas.....	27
4. La repolitización del cuerpo femenino.....	41
5. El elemento mágico en la narrativa belliana.....	49
6. Organización de las novelas por capítulos.....	55
CAPÍTULO II: LA RECONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA A TRAVÉS DEL CUERPO/SUJETO ERÓTICO Y DE LA MAGIA EN <i>LA MUJER HABITADA, SOFÍA DE LOS PRESAGIOS Y WASLALA</i>	59
1. <i>La mujer habitada</i> : Resumen de la obra.....	61
2. <i>Sofía de los presagios</i> : Resumen de la obra.....	64
3. <i>Waslala: Memorial del futuro</i> : Resumen de la obra.....	68
4. La redefinición de la subjetividad femenina por medio del cuerpo/sujeto erótico ...	73
5. La recuperación de la identidad a través de la magia.....	95
CAPÍTULO III: (RE)IMAGINANDO/(RE)VISANDO LA SUBJETIVIDAD FEMENINA DESDE UN ENFOQUE FEMENINO/FEMINISTA EN FIGURAS HISTÓRICAS Y MÍTICAS EN <i>EL PERGAMINO DE LA SEDUCCIÓN Y EL INFINITO EN LA PALMA DE LA MANO</i>	111
1. <i>El pergamino de la seducción</i> : Resumen de la obra.....	114
2. <i>El infinito en la palma de la mano</i> : Resumen de la obra.....	118
3. La revisión femenina y feminista de la vida de Juana I de Castilla.....	124
4. La rescritura feminista y femenina de Eva y la pérdida del Paraíso.....	139
4.1 El libro de Génesis y los dos relatos de la creación.....	142

ÍNDICE - continuación

4.2 El mito de Adán y Eva como derivado de la mitología de las culturas ancestrales del Levante	156
4.3 Lo femenino y el erotismo.....	160
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES	165
OBRAS CITADAS.....	178

RESUMEN (ABSTRACT)

En *La retórica del placer: Cuerpo, magia, deseo y subjetividad en cinco novelas de Gioconda Belli* analizo el papel que desempeña el cuerpo de la mujer en el discurso de Belli y las transgresiones que éste produce. Argumento que en la narrativa de Belli existe una retórica del placer y en ésta, las protagonistas transgreden la construcción del rol de género y de sexo que se ha fijado para la mujer en la cultura de las sociedades latinoamericanas a través de diferentes mecanismos de resistencia que realizan por medio de su cuerpo. En este sentido, las protagonistas emplean por lo menos una de las siguientes estrategias: 1) afirman y revalorizan lo femenino; por un lado, maquillándose y vistiéndose de manera muy atractiva y sensual—lo cual puede interpretarse como una contradicción—; sin embargo, emplean estas “armas milenarias de la feminidad” (*La mujer* 16), no para convertirse en objetos de placer para los hombres, sino para ellas mismas; y por otro, manifestando orgullosamente su intuición, su sensibilidad y su conexión con la naturaleza; 2) desempeñan otros roles de género saliendo de los patrones que tan estrictamente han sido establecidos para la mujer; y por último, 3) gozan abiertamente de su erotismo para redefinir su sexualidad y otorgarse poder.

El apoyo teórico que empleo para analizar las novelas antes señaladas se compone primeramente de las premisas críticas sobre la sexualidad de Lucía Guerra-Cunningham, Amy K. Kaminsky y Diane E. Marting. Además, las teorizaciones de Barbara Loach y Michel Foucault, principalmente, son utilizadas para explicar el concepto de poder y su relación con el cuerpo. Asimismo recurro a los conceptos teóricos sobre erotismo de

Georges Bataille, a las conceptualizaciones del realismo mágico de Wendy B. Faris y de “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier, y a las perspectivas teóricas del carácter ficticio de los discursos históricos de Hayden White.

Tras mi análisis de *La mujer habitada*, *Sofía de los presagios* y *Waslala*, concluyo que las protagonistas se construyen una nueva subjetividad por medio de algunas técnicas de resistencia que realizan a través de su cuerpo y “mágicamente” al fusionarse o reencontrarse con mujeres antiguas o con sus madres, porque al hacerlo, recuperan su pasado y obtienen el poder que necesitan para re-construir la nación o re-integrarse a la sociedad. Por otra parte, después de examinar *El pergamino de la seducción* y *El infinito en la palma de la mano*, muestro que ambas son obras revisionistas que tienen como objetivo principal el de reivindicar a los personajes femeninos principales y revelar que en el pasado, y desde tiempos inmemoriales, la mujer se defendía recurriendo a estrategias como el poder de su cuerpo para rebelarse ante las estructuras de poder dominantes.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Según la crítica feminista latinoamericana Lucía Guerra-Cunningham, los primeros atisbos de un discurso de la sexualidad femenina en la narrativa de obras escritas por mujeres en Hispanoamérica se nota ya desde principios del siglo XX.¹ Sin embargo, no es sino hasta las décadas de los setentas y ochentas en que verdaderamente se configura esta nueva poética del erotismo de una manera más abierta y clara. En otras palabras, es a partir de este momento en que escritoras como Ángeles Mastretta (México, 1949), Isabel Allende (Chile, 1942) y Laura Esquivel (México, 1950) por nombrar solo algunas, comienzan a utilizar un lenguaje que incluye abiertamente la experiencia del cuerpo y del placer sexual femenino. Dentro de este grupo de autoras se encuentra Gioconda Belli (Nicaragua, 1948), puesto que tanto en poesía como en prosa, presenta a mujeres rebeldes y emprendedoras que descubren el poder de su cuerpo y lo disfrutan.

En este sentido, uno de los aspectos distintivos en la obra literaria belliana es la representación del erotismo. De hecho, esta peculiaridad ha sido definida como “an integral part of her message” (Preble-Niemi 30). En vista de que hasta ahora falta un estudio exhaustivo en la crítica literaria feminista en el cual se examine la función y el significado del erotismo en todos los textos narrativos que han sido publicados por esta escritora,² mi proyecto va a llenar el vacío que existe en ese campo de investigación. Por

¹ Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni son algunas de estas pioneras. Véase el apartado de la evolución de la literatura erótica en Hispanoamérica que incluyo en esta introducción.

² La temática del erotismo tanto en la narrativa como en la poesía de Belli sí ha sido anteriormente estudiada (véanse por ejemplo el artículo de Carmen Ivette Pérez Marín, y los trabajos de María A. Salgado, “Erotismo”; Candide Carrasco, Elena Grau-Lleveria, Michael B. Miller y Pilar Moyano, “Reclamo”; los cuales forman parte de la colección de ensayos críticos del texto *Afrodita en el trópico*,

esta razón, en esta tesis voy a hacer un análisis de cinco novelas de Belli,³ comenzando con *La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1990), *Waslala: Memorial del futuro* (1996), *El pergamino de la seducción* (2005) y *El infinito en la palma de la mano* (2008), para mostrar la existencia de un discurso erótico que de manera abierta y espontánea detalla la expresión del placer desde la perspectiva de la mujer.

En este primer capítulo desarrollo el apoyo teórico que utilizo para el análisis de la prosa de Belli. Primeramente, empleo las premisas de la crítica latinoamericana Lucía Guerra-Cunningham en cuanto a sus teorizaciones sobre un corpus distintivo de novela escrita por mujeres y el discurso de la sexualidad que se observa en ésta. Además, me baso en el estudio de Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert para

editado por Oralia Preble-Niemi). Por lo tanto, a lo que me refiero aquí es que no hay ningún estudio que analice este aspecto en la mayoría de las novelas publicadas hasta ahora por la escritora. Por otra parte, además del aspecto erótico en su obra, la crítica también se ha centrado en los siguientes temas: 1) el papel de la mujer en la construcción de la nación (Gómez 39), la representación de una mujer nueva desde un enfoque feminista (Salgado, “Gioconda Belli” 229-230; Mora 80), la búsqueda de la utopía (Moyano, “Utopía/Distopía” 16), la existencia de un discurso de resistencia unido al del feminismo (Nagy-Zekmi 146), la revisión de las estructuras patriarcales por medio de la experiencia femenina (Gutiérrez Rojas 34), el vínculo “mágico” de las mujeres con el poder de la naturaleza (Gutiérrez 60) y la presentación de protagonistas huérfanas como un tropo para aludir a la ruptura del rol tradicional de la mujer en las culturas latinoamericanas (Dröscher, “No tienen madres” 185, ver también “Huérfanas” 268), entre otros. No obstante, hay también capítulos completos que han sido dedicados a estudiar la narrativa de Belli. Por ejemplo, Ileana Rodríguez se enfoca en los siguientes aspectos: 1) la apropiación que las mujeres hacen de diferentes espacios y su re-significación como resultado; 2) la representación de las mujeres (blancas o mestizas) como nuevos tipos de mujer; y 3) la existencia de tres discursos de mujeres: el indígena, el liberal y el revolucionario (172-73, 181). Linda J. Craft, por otra parte, centrándose principalmente en *La mujer habitada*, investiga la construcción del sujeto femenino, quien tiene un vínculo con la naturaleza y con sus raíces indígenas rebeldes, y la manera en que éste obtiene igualdad creando discursos subversivos (158, 176-77). Laura Barbas-Rhoden examina cómo en *La mujer habitada*, *Sofía de los presagios* y *Waslala*, las mujeres se enfrentan a su falta de historia y buscan la reconexión con su pasado para obtener un espacio para hablar y actuar. También observa el hecho de que Belli invierte las alegorías nacionales masculinas y se apropia de técnicas, estrategias y formas narrativas tradicionales para de este modo construir una visión alternativa de la realidad centroamericana centrada en la mujer (48-49). Por último, Ramona Lagos analiza “el discurso y la subversión literaria y satírica de los mitos” (54) para mostrar que éstos expresan “lo indecible”, es decir, la verdadera visión de Belli (87).

³ *El país de las mujeres*, la última novela publicada por Belli en 2010, no fue incluida en este trabajo debido a que mayormente no contenía pasajes en donde se expresara el deseo y el placer sexual femenino. Sin embargo, por la temática que aborda, sí aludo brevemente a ésta en las conclusiones para referirme a las nuevas direcciones que está tomando la obra de Belli.

contextualizar el desarrollo de la literatura erótica en la tradición literaria en Hispanoamérica; y en el de Diane E. Marting para esbozar la evolución y la función de la expresión de la sexualidad de la mujer en obras escritas tanto por mujeres como por hombres. Para trazar los orígenes y las perspectivas teóricas del feminismo latinoamericano, me sirvo de los estudios de Barbara Loach, Debra Castillo, Sara Castro-Klarén y Amy K. Kaminsky, entre otros. En lo que se refiere a la función y el significado del erotismo en la narrativa belliana, empleo las observaciones críticas de Fernández Olmos y Paravisini-Gebert, Lynn Hunt, Cristina Ferreira-Pinto y David William Foster. Además, las teorizaciones de Michel Foucault y de Susan Bordo, principalmente, son utilizadas para explicar el concepto de poder y su relación con el cuerpo. Finalmente, recorro a los conceptos teóricos sobre el realismo mágico de Wendy B. Faris y los de “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier para examinar el aspecto mágico y su función en algunas de las novelas de Belli.

A continuación desarrollo una breve semblanza biográfica de la escritora para así facilitar el análisis literario de sus obras narrativas que se hará en cada uno de los capítulos que componen esta tesis. Posteriormente hago un conciso panorama del desarrollo de la literatura erótica femenina en Hispanoamérica seguido de una sección en la cual expongo la teoría feminista que utilizo en el análisis crítico de las obras bellianas. A la postre presento las teorías sobre el realismo mágico que empleo en el análisis de algunas novelas y en la última sección incluyo un resumen de la organización de las obras por capítulos.

1. Semblanza biográfica

Gioconda Belli es una destacada poeta, novelista y ensayista nicaragüense nacida el 9 de diciembre de 1948 en Managua. Se dio a conocer en los años setenta como militante sandinista y ardiente feminista después de ganar el Premio Casa de las Américas en 1978 por su segundo poemario titulado *Línea de fuego*. Debido a este premio, al cual le precedieron y le siguieron otros en su país natal, Belli es mejor conocida como poeta aunque su talento como novelista y ensayista ya ha sido ampliamente reconocido (Preble-Niemi 27). Entre algunos de los libros de poesía publicados por Belli destacan: *Sobre la grama* (1974), *Línea de fuego* (1978), *Truenos y arco iris* (1982), *Amor insurrecto* (1984), *De la costilla de Eva* (1986), *El ojo de la mujer* (1990), *Apogeo* (1997), *Mi íntima multitud* (2003), *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2006) y *Escándalo de miel: Antología poética personal* (2011). Sus novelas incluyen: *La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1990), *Waslala: Memorial del futuro* (1996), *El pergamino de la seducción* (2005), *El infinito en la palma de la mano* (2008) y *El país de las mujeres* (2010). Es también autora de la obra de cuentos para niños *El taller de las mariposas* (1992) y de un libro de memorias del periodo sandinista titulado, *El país bajo mi piel* (2001).

Aunque Belli nunca ha sido parte de ningún grupo literario oficial, su carrera concurre con la de las poetisas nicaragüenses Mariana Sansón (1918-2002), Ligia Guillén (1939), Vidaluz Meneses (1944), Ana Ilce (1945), Michele Najlis (1946), Daisy Zamora (1950), Rosario Murillo (1951) y Yolanda Blanco (1954). Tanto estas poetisas como Belli provenían de la clase alta o media nicaragüense, pero al despertarse en ellas una

consciencia política, se solidarizan con las mujeres de la clase obrera quienes ya llevaban mucho tiempo como activistas de la oposición de la dictadura de la familia Somoza.⁴ La educación privilegiada que obtuvieron gracias a su nivel social la pusieron al servicio del Frente Sandinista de Liberación Nacional.⁵ Su participación consistió no solo en escribir poesía comprometida sino también en comunicar la ideología de su partido y hasta en militar activamente en los rangos del FSLN. Al triunfar la revolución Sandinista, estas poetisas se encargan de la campaña nacional de alfabetización y de otros programas educativos y de reforma cívica (Preble-Niemi 27).

La crianza y educación de Belli reflejan las tradiciones que las familias ricas nicaragüenses de la segunda mitad del siglo veinte consideraban propias para las niñas de su clase social. Su padre, Humberto Belli, un prominente hombre de negocios; y Gloria Pereira, directora de teatro y fundadora del Teatro Experimental de Managua, educaron a Belli para prepararla para el ámbito profesional, pero también para que, llegado el tiempo, asumiera su rol como esposa y madre. De este modo, Belli comienza su educación primaria en el Colegio de la Asunción, una escuela católica para niñas, y a la

⁴ La dinastía somocista empezó con Anastasio (“Tacho”) Somoza García (San Marcos 1896-Panamá 1956). “Tacho” accedió a la presidencia de Nicaragua en 1937— tras obligar a dimitir al presidente Juan Bautista Sacasa—y gobernó dictatorialmente de 1937 a 1947 y de 1951-1956. Murió asesinado por el poeta Rigoberto López Pérez. Después de la muerte de “Tacho”, su hijo mayor, Luis Somoza Debayle (Lede 1922-Managua 1967), lo sucedió en la presidencia de la República hasta 1963 aunque continuó “gobernando” hasta su muerte ya que sus sucesores (René Schick Gutiérrez primero y Lorenzo Guerrero después) habían sido escogidos por él; y por lo tanto, eran incondicionales de la familia Somoza. Finalmente, Anastasio Somoza Debayle, también conocido como “Tachito”, (León 1925-Asunción 1980), fue el último Somoza que asumió la presidencia de Nicaragua. Su gobierno represivo y autoritario duró de 1967 a 1972 y de 1974 a 1979. Durante su régimen, se desató una guerra civil en la que fue derrocado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en 1979. Al ser destituido, se vio obligado a abandonar el país y el gobierno nicaragüense quedó en manos de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional. Murió asesinado (Selser 303-332; “Somoza”).

⁵ El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) fue fundado en 1961 por Carlos Fonseca Amador (*El país* 417), Silvio Mayorga y Tomás Borge, y tenía como principal objetivo el de acabar con el régimen somocista.

edad de catorce años, sus padres la envían a estudiar al Real Colegio de Santa Isabel, un internado católico en España. Después de terminar su bachillerato, a Belli le interesó estudiar una carrera médica, pero su padre se opuso. Viajó entonces con su madre a los EE.UU. donde estudió inglés en Filadelfia, y posteriormente asistió a la Charles Morris Price School of Advertising and Journalism (Preble-Niemi 27).

A los diecisiete años, al concluir sus estudios de publicidad y periodismo, regresó a Nicaragua y obtuvo su primer trabajo como ejecutiva de una agencia de publicidad. Poco tiempo después conoció a Mariano Argüello,⁶ un ingeniero civil que se convertiría en su primer esposo y con quien asistió al baile de las debutantes que ese año se llevó a cabo en su honor, en el prestigioso Nejapa Country Club. Belli afirma que deseaba casarse lo antes posible porque “Tenía prisa por vivir, por dejar la casa de [sus] padres, el bullicio de [sus] hermanos . . . y empezar a vivir con plena independencia” (*El país bajo mi piel* 42). Su matrimonio se llevó a cabo en febrero de 1967, dos meses después de haber cumplido los dieciocho años. Ya desde este momento se observan en Belli algunas características de su inconformidad en cuanto al papel femenino que le ha asignado la sociedad:

Me sentí hermosa hasta que mi madre me puso el velo, el tocado en el pelo y me enfundé unos guantes largos de cabritilla. Entonces me asaltó una sensación de ridículo, de estar empacada como regalo. Había algo

⁶ El nombre de su primer esposo no es incluido en su texto *El país bajo mi piel*. Éste lo obtuve de la biografía de Belli escrita por Preble-Niemi. Entre otras diferencias en los textos, hay una discrepancia en la fecha del matrimonio de Belli con Argüello ya que en sus memorias, Belli indica que se casó en 1967, mientras que en la biografía, Preble-Niemi menciona que es en 1966 cuando Belli contrae nupcias (Preble-Niemi 28).

humillante en toda aquella ceremonia donde, simbólicamente, mis padres me entregarían a un hombre. (*El país bajo mi piel* 42)

Su vida de casada resulta diferente de como ella la había imaginado. Belli se dio cuenta de que la visión romántica que tenía de su vida al lado de su marido no se parecía nada a la realidad. Se queja de la melancolía, del pesimismo y de la pasividad de su marido. Por esta razón, cuando su esposo le pide que deje su trabajo de publicidad, ella se niega rotundamente y no lo hace hasta que los achaques de su primer embarazo la obligan a quedarse en casa. A los diecinueve años de edad, Belli dio luz a su primera hija, Maryam. Después de algunos meses de quedarse al cuidado de su hija, Belli comenzó a aburrirse de la vida doméstica. A la vez, a su esposo y a ella les hacía falta el sueldo que ella proporcionaba al hogar y por necesidad económica, Belli regresa al mercado laboral con otra agencia de publicidad (*El país bajo mi piel* 46-52).

El trabajo que obtiene en la nueva agencia le cambia la vida. Es ahí donde a través de un compañero de trabajo apodado “el Poeta”, Belli conoció a algunos miembros del FSLN. Entre ellos, a Camilo Ortega Saavedra, el hermano menor de Daniel Ortega; este último se convertiría en presidente de Nicaragua al triunfar la revolución. A través de Camilo y de otros sandinistas, la escritora nicaragüense comenzó a darse cuenta de la necesidad del cambio social y hasta de una revolución armada que su país necesitaba para derrocar la dictadura de Somoza que ya llevaba cuarenta y cinco años en el poder (Preble-Niemi 28). También por su amistad con el Poeta, Belli conoció y se hizo amiga de un círculo de escritores y artistas que también eran miembros del FSLN. Poco tiempo después, quizás influenciada por este ambiente, la autora centroamericana empezó a

escribir sus primeros poemas que después formaron parte de su primer libro, *Sobre la grama* (1974) (*El país* 55, Preble-Niemi 28). En estos primeros poemas, que se publican alrededor de 1970 en *La Prensa Literaria*, Belli enunció y se regocijó en su sexualidad sin algún pudor. Ya que no era común que una mujer celebrara su sexualidad y menos que la expusiera tan abiertamente en la década de los setenta, sus poemas causaron un gran escándalo en su círculo social y en su entorno familiar. Sin embargo, los poetas nicaragüenses más reconocidos en ese tiempo, incluyendo a José Coronel Urtecho (1906-1994), Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) y Carlos Martínez Rivas (1924-1988), le aplaudieron. El reconocimiento a su talento no se hizo esperar y en 1972, Belli ganó el premio Mariano Fiallos Gil de Poesía, el más importante que otorgaba la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (*El país* 62-73).

En 1970, animada por Ortega Saavedra y no sin temor, Belli se unió al movimiento sandinista. Al principio, su participación fue mínima, pero con el tiempo la escritora se volvió una militante clandestina activa. Su clase social alta le permitió tener la cobertura perfecta para conspirar (*El país* 64-5,70-1; Preble Niemi 28). Es durante este tiempo que la escritora nicaragüense escribió la poesía que formó parte de su primer poemario titulado *Sobre la grama* (el cual fue publicado en 1974). En 1974, su segunda hija, Melissa, nació en medio de esta actividad política y literaria. Ya para este tiempo, la poeta estaba muy involucrada como militante sandinista. Su vida estaba constantemente llena de peligro ya que entre sus ocupaciones dentro del movimiento se incluían las de esconder y transportar a revolucionarios mientras aprendía lo que era la vida clandestina dentro de éste (Preble-Niemi 29).

Así, en 1974, el mismo año en que dio a luz a Melissa, Belli formó parte del equipo de logística en una operación comando que tenía como objetivo tomar rehenes a personajes importantes del régimen somocista. A través de este secuestro, el FSLN logró la liberación de todos los prisioneros políticos (*El país* 122-29, 142-43, 418). El operativo fue todo un éxito pero como era de esperarse, Somoza tomó represalias en contra de los nicaragüenses e incrementó la represión imponiendo “el estado de sitio, la ley marcial y la censura de prensa” la cual se mantuvo hasta 1977 (418). Entre los cientos que fueron detenidos, torturados y juzgados por un tribunal especial se encontraban algunos de los compañeros más cercanos a la escritora. Ella misma también fue identificada y marcada por el régimen lo que la obligó a exiliarse en 1975, dejando al cuidado de su esposo a sus dos hijas (Preble-Niemi 29).

Después de que se exilió, primero a México y luego a Costa Rica, Belli fue juzgada en ausencia por un militar tribunal que la condenó a siete años de prisión por conspirar en contra del gobierno nicaragüense. Aunque esto significaba que ella no podía regresar a Nicaragua mientras Somoza continuara en el poder, Belli siguió colaborando con el FSLN como miembro de la comisión diplomática en exilio. En Costa Rica vivió entre 1976 y 1978. Durante el día trabajaba como directora creativa para Garnier Advertising Company, y por la noche, aplicaba sus habilidades literarias para apoyar al sandinismo escribiendo comunicados de prensa y publicando un periódico para informar a los costarricenses de las circunstancias de los nicaragüenses. Otras de sus ocupaciones incluyeron la de conseguir casas seguras para albergar a los militantes que entrenaban en la frontera entre Nicaragua y Costa Rica, y la de pasar armas de contrabando a

Nicaragua. Para recaudar fondos para el movimiento y denunciar las violaciones de los derechos humanos de los nicaragüenses bajo el régimen somocista, la escritora viajó a Europa y Sudamérica (Preble-Niemi 29).

Mientras se encontraba en una misión en Panamá en 1978, Belli fue invitada por Henry Ruiz, un líder sandinista conocido con el seudónimo de “Modesto”, a participar como representante de la Guerra Popular Prolongada (una facción del FSLN) en las festividades que se llevarían a cabo en Cuba por motivo del veinte aniversario del triunfo de la Revolución cubana de Fidel Castro. Ella aceptó y fue así como conoció, conversó y hasta tuvo desacuerdos con el líder comunista (Preble-Niemi 29).

A finales de 1976, durante su tiempo en el exilio en Costa Rica, la escritora conoció al periodista brasileño Sergio De Castro y empezó una relación íntima con él. Ya a principios de 1977, cuando solo llevaban dos meses de relación y apenas terminaban los trámites del divorcio de la escritora con Argüello, el padre de sus dos hijas, De Castro le propuso matrimonio a Belli pero ésta no aceptó. Sin embargo, obligada por la negativa de su padre quien se negaba a visitarla porque vivía con un hombre que no era su marido, Belli finalmente accedió a contraer nupcias con De Castro. Sin embargo, la unión se llevó a cabo solo simbólicamente—aunque su familia no se enteró en ese momento—debido a que el día de la ceremonia hicieron falta algunos documentos (*El país* 211-13, 228-29). Como resultado de esta unión, Belli dio a luz en 1978 a su tercer hijo, a quien dio el nombre de Camilo en honor a Camilo Ortega Saavedra, el hombre que la reclutó en el FSLN. La relación con De Castro no duró mucho debido a la muerte de éste en un

accidente aéreo.⁷ Como lo mencioné anteriormente, en este mismo año se publicó su segundo libro de poemas titulado *Línea de fuego*, con el cual ganó el premio Casa de las Américas, el más prestigioso de Latinoamérica. Los temas políticos del libro, el cual contiene la poesía escrita desde su salida de Nicaragua y fue dedicado a sus compañeros del FSLN, la convirtieron en el símbolo femenino de la revolución sandinista. En los textos poéticos de este poemario se puede percibir no solo el despertar de su conciencia política y feminista y su creciente interés por el sandinismo, sino también la unión gradual de la mujer sexual y de la guerrera (Preble-Niemi 29-30).

Tras el triunfo de la Revolución sandinista el 19 de julio de 1979, Belli regresó a su natal Nicaragua y continuó su carrera profesional, pero esta vez sirviendo al gobierno sandinista. Entre 1979 a 1982, Belli estuvo a cargo de la organización de la cadena nacional de televisión y fue nombrada directora de comunicaciones y relaciones públicas para el Ministerio de planificación económica. En 1984, la escritora nicaragüense se convirtió en la portavoz de la campaña electoral sandinista y en la representante del FSLN en el Consejo nacional de partidos políticos. Al mismo tiempo, participó activamente en el Movimiento de renovación sandinista, el cual tenía como objetivo el renacimiento cultural de Nicaragua. En la nueva sociedad revolucionaria, Belli también se involucró en la lucha por los derechos de la mujer. Durante este tiempo, la escritora hizo un viaje a los Estados Unidos para presentar el punto de vista del sandinismo y habló en varias universidades incluyendo Princeton, Columbia, Boston College, Haverford y

⁷ En su texto *El país bajo mi piel*, Belli solo menciona que se separó definitivamente de De Castro en 1979, justo antes de mudarse de Costa Rica a Nicaragua cuando triunfó la Revolución sandinista, debido a que se había enamorado de alguien más (337-39).

Bryn Mawr. De 1984 a 1986, Belli desempeñó el puesto de directora ejecutiva del Sistema nacional de publicidad y también escribió los poemas que se publicarían en su libro *De la costilla de Eva* (1987), los cuales revelan el poder que ahora sentía como mujer (Preble-Niemi 30-31).

En 1987, Belli se casó con Charles Castaldi, un periodista americano que conoció cuando éste se encontraba en Nicaragua cubriendo las noticias sobre la campaña electoral nicaragüense de 1984 para National Public Radio de los Estados Unidos. Al casarse con él, Belli dejó el puesto de directora de comunicaciones y relaciones públicas y se dedicó a escribir su primera novela: *La mujer habitada* (1988) (Preble-Niemi 31). El texto fue tan bien recibido que la edición original en español vendió más de quinientas mil copias. Además fue traducido a varios idiomas con gran éxito, especialmente en Alemania, en donde permaneció en la lista de los libros más vendidos por varios años, superando las ventas de más de un millón de ejemplares. Fue tanto el éxito de esta obra, que en 1989, Belli obtuvo el Premio de los Bibliotecarios, Editores y Libreros a la Novela Política del Año y el Premio Anna Seghers de la Academia de las Artes (Preble-Niemi 32).

Después de la derrota electoral de los sandinistas en las segundas elecciones posrevolucionarias en 1990, Belli y Castaldi se mudaron a los Estados Unidos. Primero vivieron en Washington, D.C. y posteriormente en Santa Mónica, California, en donde nació su hija, Adriana, en 1993. Aunque Belli y Castaldi han vivido en Holanda y Francia por breves periodos de tiempo (Preble-Niemi 32), su hogar lo han hecho en Santa Mónica. Belli, sin embargo, vive en “dos mundos” ya que pasa temporadas en Nicaragua

pues el contacto con la vida y la política de su país siempre seguirán siendo parte de su vida (*El país* 409).

Después de esta semblanza biográfica de la autora, la cual considero ayuda a contextualizar histórica y literariamente su obra tanto en Nicaragua como en Hispanoamérica, en seguida incluyo un repaso de la evolución de la literatura erótica en el ámbito hispanoamericano para de esta manera poder situar la novelística de Belli en este movimiento.

2. Breve panorama del desarrollo de la literatura erótica femenina en

Hispanoamérica

Para hablar acerca de la evolución de la literatura erótica escrita por mujeres en Hispanoamérica, hay que partir necesariamente del siglo XIX aunque hay algunos críticos que consideran que el erotismo en la escritura de mujeres se puede encontrar en siglos anteriores. Por ejemplo, Fernández Olmos y Paravisini-Gebert consideran que “[I]os apasionados poemas que Sor Juana dedica a la Condesa de Paredes se encuentran entre los ejemplos más tempranos de la literatura erótica en América Latina” (xiii).⁸ La poesía erótica de la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz (1651?-1695) es, sin duda, un excelente ejemplo de la audacia que tuvo una mujer para desafiar los convencionalismos sociales de la época. Los problemas que sufrió durante los últimos años de su vida muestran además lo peligroso que era para una mujer en esa época haber

⁸Aunque la literatura escrita durante la época colonial no es considerada como literatura hispanoamericana porque todavía no se había adquirido la independencia de España, considero importante mencionar la poesía erótica de la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz porque es un buen ejemplo de cómo una mujer pudo transgredir las normas sociales y religiosas de la época y porque expone la represión que históricamente la mujer ha tenido que sobrellevar.

transgredido estas normas si tomamos en cuenta que no es hasta después de la primera mitad del siglo XX que la mujer escritora puede abordar estos temas sin ser duramente castigada. Diane E. Marting, en la introducción a su libro *The Sexual Woman in Latin American Literature*, la cual titula “Dangerous (to) Women”, afirma que la representación de la sexualidad desde el punto de vista de la mujer fue muy peligrosa en América Latina hasta la década de los sesentas ya que las consecuencias para las escritoras que se atrevían a escribir sobre este tema podían ir “. . . from the most violent physical attack, . . . to serious damage to a woman writer’s social reputation, resulting in exclusion from her social circles or losing her (other) job, to harm to her literary standing” (4). Como puede advertirse, si todavía en el siglo XX era muy riesgoso plasmar el erotismo en literatura, es natural ver que en el siglo XVII, cuando Sor Juana aborda esta temática, esto haya propiciado gran escándalo.

Fernández Olmos y Paravisini-Gebert argumentan que no se encuentra una figura tan controvertida y audaz como la de Sor Juana hasta ya muy avanzado el siglo XIX (xiii). Estas críticas afirman que investigaciones recientes sobre este tema han ayudado a descubrir escritoras poco conocidas de finales del siglo XIX que incursionaron en el tema de lo erótico como la poeta cubana Mercedes Matamoros (1851-1906) y la novelista puertorriqueña Ana Roqué (1853-1933) (Fernández Olmos and Paravisini-Gebert xiii). Por un lado, Matamoros se distingue por haber experimentado con lo erótico en su poesía pre-modernista, específicamente en su colección “El último amor de Safo” de *Sonetos* (1902); y por otro, Ana Roqué se destaca por mostrar las frustraciones sexuales y sus

adversos resultados en la vida de la protagonista de su novela *Luz y sombra* (1903) (Fernández Olmos and Paravisini-Gebert xiii).

Como puede advertirse, las fechas de las obras publicadas de las escritoras citadas anteriormente coinciden con los primeros años del siglo XX y no con las últimas décadas del XIX. Por esta razón, y de acuerdo con los postulados teóricos de Lucía Guerra-Cunningham, en el siglo XIX no se puede hablar todavía de una tradición erótica en las obras escritas por mujeres debido a que la mujer era asociada con la pureza y la inocencia y su cuerpo estaba destinado principalmente a la procreación. Por lo tanto, se produce una literatura en la cual se omite el placer sexual de la mujer ya que esas limitaciones asignadas al “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” (Guerra-Cunningham, “Invasión de los cuarteles” 49-50).

Según Fernández Olmos y Paravisini-Gebert, es hasta principios del siglo XX cuando se dan las primeras obras en las que más abiertamente se expresa una poética del erotismo en la literatura latinoamericana (xiv). En poesía, la obra de la poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), *Los cálices vacíos* (1914), es considerada como la iniciadora de la literatura erótica femenina del siglo XX en América Latina (xiv). Junto a Agustini, las poetisas Juana de Ibarbourou (Uruguay, 1892-1979) y Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938),⁹ así como Clementina Suárez (Honduras, 1902-1991), Julia de

⁹ Véase el ensayo de Eliana Rivero, “Hacia una definición de la lírica femenina en Hispanoamérica”, el cual hace un estudio sobre la evolución de la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica en el siglo XX y denomina a Agustini-Ibarbourou-Storni como “la triada de poetisas erótico-rebeldes” (13).

Burgos (Puerto Rico, 1914-1953) y Carilda Oliver Labra (Cuba, 1922) (xiv), son algunas de las primeras mujeres escritoras en cuyas obras se nota una poética del placer.

En prosa, los primeros indicios de una literatura escrita por mujeres en la cual subversivamente se inserta la sexualidad femenina también se llevan a cabo en las primeras décadas del siglo XX (Guerra-Cunningham, “Invasión” 50-51). Lucía Guerra-Cunningham arguye que la primera novela en la que se muestra el principio de un discurso de la sexualidad en la narrativa de escritoras latinoamericanas es *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) de Teresa de la Parra (Venezuela, 1889-1936) (50-51). En este texto, la protagonista deja de ser objeto para convertirse en sujeto activo cuando en la privacidad de su habitación obtiene placer al contemplar en el espejo sus hermosos cabellos y sus labios rojos y al acostarse sobre su trousseau (50-51). De esta manera, este personaje femenino comienza a utilizar su erotismo para transgredir las normas establecidas asignadas a una mujer de clase media de su tiempo.

Entre 1930 y 1955, de acuerdo a Guerra-Cunningham, la expresión de la sexualidad en las obras de autoría femenina se caracteriza porque las escritoras describen “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” (“Invasión” 52). De este modo, los personajes femeninos de estas obras consiguen su satisfacción sexual a través del contacto con la naturaleza. Por ejemplo, en el texto de María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980), *La última niebla* (1934), la protagonista se fuga al bosque y al meterse en un estanque, el agua le hace sentir placer

pues describe cómo ésta la acaricia, le besa la nuca y hasta la penetra (Guerra-Cunningham, “Algunas reflexiones” 35). Entonces, es el contacto con la naturaleza, en este caso con el agua, el que finalmente hace que la protagonista obtenga placer.

Por otra parte, Olmos y Paravisini-Gebert advierten que en las obras escritas por mujeres en las décadas de los cincuenta y sesenta se nota una “creciente concientización sociopolítica de la población latinoamericana” (xvi). En este sentido, escritoras como Rosario Castellanos (México, 1925-1974) y Beatriz Guido (Argentina, 1924-1988), exponen “sus preocupaciones sociales en obras que examinan la relación de la mujer con la cultura dominante y las estructuras de poder” (xvi). En la obra de Castellanos, por ejemplo, frecuentemente se presenta un vínculo entre la represión de la sexualidad femenina con otras formas de hegemonía social en Latinoamérica (xvi).

Alejandra Pizarnik (Argentina, 1935-1972) se adelanta a la expresión erótica de las escritoras en América Latina de los años setenta y ochenta. Su obra, la cual escribió principalmente en las décadas de los cincuenta y sesenta, se destaca por ser experimental y de influencia surrealista. Asimismo, “puede ser tanto violentamente erótica, como en el cuento-ensayo ‘Acerca de la condesa sangrienta’, . . . como tierna y sensual, como se manifiesta en su poesía; su humorístico ensayo paródico ‘El textículo de la cuestión’ completa la gama de estilos y temas que caracterizan [su] obra. . .” (Olmos y Paravisini-Gebert xvi).

En los años setenta, los movimientos feministas que se inician alrededor de 1968 ayudan a crear una conciencia política en la mujer lo cual contribuye a la aparición de un nuevo discurso de la sexualidad en el cual la escritora aspira a nombrar lo innombrable

expresando de manera clara la sexualidad femenina para de esta forma contrastarla con la del patriarcado. Lucía Guerra-Cunningham declara que la novela *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) de Albalucía Ángel (Colombia, 1939) es un ejemplo de estas novelas porque se relata llanamente el comienzo del conocimiento sexual de la protagonista (“Invasión” 53-54). En la década de los ochenta existe finalmente un nuevo discurso de la sexualidad femenina que sin pudor alguno enuncia lo prohibido y lo hace de una manera soez (Guerra-Cunningham, “Invasión” 58). Un ejemplo distintivo de este período es la novela *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta.

Como he mostrado en este apartado, la representación de la sexualidad femenina en Hispanoamérica adquiere un tono abierto y transgresor a partir de las décadas de los setentas y ochentas. Belli, como lo mencioné anteriormente, comienza precisamente durante los setentas a publicar sus poemas en los cuales enuncia muy explícitamente el erotismo de la mujer. Asimismo, se observa que ya desde su primera novela, *La mujer habitada*, la cual fue publicada a fines de los ochentas, su narrativa también se adhiere a este tipo de literatura. Por lo tanto, en la próxima sección desarrollo un bosquejo de los orígenes del feminismo latinoamericano y las diversas posturas de algunas teóricas feministas que en diferentes etapas han teorizado sobre la función de la sexualidad de la mujer.

3. El feminismo latinoamericano: Orígenes y perspectivas teóricas¹⁰

¹⁰ Antes de empezar con el desarrollo del feminismo en Latinoamérica, a continuación se establece qué se entiende en este estudio por “sexo”, “género” y “sexualidad”. En “Sexual Skirmishes and Feminist Factions: Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality”, Stevi Jackson y Sue Scott exponen que las feministas hacen frecuentemente una diferenciación entre estos términos aunque no haya un acuerdo

En esta sección desarrollo el marco teórico a través del cual analizo la función de la sexualidad de los personajes femeninos de la prosa de Belli haciendo un esbozo de los orígenes y las características del feminismo en Latinoamérica así como de algunas de las principales conceptualizaciones teóricas de la crítica literaria feminista en ese continente.

En su libro *Power and Women's Writing in Chile*, Barbara Loach declara que el desarrollo del feminismo en Latinoamérica ha sido determinado por la historia de la mujer en ese continente (49). De una manera muy general, esta historia ha sido estipulada por las construcciones culturales conocidas como *machismo* y *marianismo* (41). El primer concepto, según Loach, se refiere a “the glorification of the male's physical strength, sexual prowess and virility”, mientras que el segundo alude a “the female's self-abnegation, sexual purity and motherhood as imaged by the Virgin Mary” (41).

Basándose en los estudios de Lucía Guerra-Cunningham y Ann Pescatello,¹¹ Loach

asevera que estos conceptos provienen tanto de las culturas pre-colombinas como de las

mutuo acerca de cómo éstos deben usarse. Consiguientemente, ellos articulan que los vocablos “sex” y “sexual” “can refer both to the physical distinction between male and female and to intimate erotic activity” (2). Al mismo tiempo explican que el concepto de género fue adoptado por feministas para referirse a la forma en que socialmente se moldea la feminidad y la masculinidad y así cuestionar la noción de que las relaciones entre las mujeres y los hombres estaban determinadas por la naturaleza (2). Por lo tanto, el término de “sexo” se empleará aquí especialmente para referirse a las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer; y el concepto de “género” será utilizado para aludir a la distinción cultural que la sociedad ha establecido para la feminidad y la masculinidad, y a la división social entre los hombres y las mujeres (2). En lo que respecta al concepto de “sexualidad”, Ann Oakley, en el libro *Sex, Gender, and Society*, sostiene que ésta se refiere a “the whole area of personality related to sexual behaviour” (99). Según esta autora, el comportamiento es sexual “if it refers to the kind of relationship between male and female in which copulation is, or could be, or is imagined to be, a factor” (99). Por otra parte, Jackson y Scott sostienen que la sexualidad “. . . is not limited to ‘sex acts’, but involves our sexual feelings and relationships, the ways in which we are or are not defined as sexual by others, as well as the ways in which we define ourselves” (2). Entonces, en este trabajo se concebirá por “sexualidad” toda el área del comportamiento sexual—principalmente el de la mujer—en el cual se prestará atención a la manera en que ésta concibe sus relaciones íntimas y sus sentimientos eróticos así como también a la forma en que define su sexualidad.

¹¹ Los textos son los siguientes: Guerra-Cunningham, Lucía, *Mujer y sociedad en América Latina*. (Chile: UCI/Pacífico, 1980), and Pescatello, Ann, ed., *Female and Male in Latin America*. (Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973).

ibérico-árabes que fueron trasladadas en la conquista. Por consiguiente, ella explica que desde estas épocas y de manera única a las culturas latinoamericanas, las concepciones de que el hombre es el que ejerce la autoridad mientras que la mujer debe subordinarse a él se han diseminado en las instituciones sociales privadas (como la de la familia y el hogar) y las públicas (como la educación, la religión, el trabajo y la política). De hecho, en un estudio de las Naciones Unidas se menciona que

Historically, the institutions of the family, the educational system, the Catholic church, and the state have prescribed and perpetuated male and female sex roles in Latin American society. From earliest childhood, boys are encouraged to be aggressive and extroverted, while girls are taught to be submissive and retiring, and both follow preestablished role models provided by parents and other older relatives. (ECLAC, citado por Loach: 42)

En este sentido, en Latinoamérica, tradicionalmente los hombres han desalentado a las mujeres a participar en la política supuestamente porque su pureza femenina sería manchada o porque no se les consideraba lo suficientemente inteligentes ni para elegir a funcionarios ni mucho menos para ocupar puestos públicos ellas mismas (42-43). Aunque durante la colonia y especialmente en las guerras de independencia, algunas mujeres participaron en actividades políticas como levantamientos populares, después de que se obtuvo la independencia de España, esas mismas mujeres tuvieron que tomar sus roles tradicionales ya que su participación social fue restringida legalmente a través de la implementación del Código Civil Napoleónico que el nuevo gobierno adoptó. De acuerdo

a este código, las mujeres tenían las opciones de hacer obras caritativas que se consideraban “appropriate for women, fitting well the image of nobility and dedication assigned to the feminine sex”; y de tener acceso a la educación, siempre y cuando ésta las preparara para ser mejores madres y esposas (Lavrín, citada por Loach: 49).

Sin embargo, los promotores de la educación para la mujer, no previeron que a través de ésta, las mujeres se concientizarían políticamente y que esto resultaría en su participación en actividades feministas. De este modo, en Latinoamérica, “. . . most active feminist movements developed in the late nineteenth century and peaked during the 1920s and 1930s” (Stoner, citada por Loach: 49). Las campañas feministas latinoamericanas, al contrario de las estadounidenses, buscaban la reforma social, como la igualdad legal y social para las mujeres, así como la adopción de una legislación que protegiera a las mujeres y a los niños que trabajan, dejando en segundo plano el derecho al voto (Lavrín, citada por Loach: 49).

Por otra parte, los programas académicos de estudios de la mujer y de estudios de género no empezaron en América Latina hasta principios de 1980, los cuales, aunque inspirados en gran parte por los que surgieron en los Estados Unidos y en Europa, fueron muy distintos (Fitch 140). En este sentido, el detonador de la mayoría de los programas latinoamericanos fue el Decenio de la Mujer de las Naciones Unidas, 1975-1985. Los programas, enfocados en combatir la pobreza, surgieron al ser fundados por organizaciones como la Agencia para el Desarrollo Internacional, el Banco Mundial y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Fuller, citada por Fitch: 140).

Por lo tanto, al contrario de los programas estadounidenses, los cuales se inclinaron más en el desarrollo de modelos teóricos para entender el origen de la desigualdad de género (Fitch 141), en Latinoamérica se caracterizaron por las siguientes particularidades: 1) trataron temas como educación, salud reproductiva, trabajo y buscaron diseñar estudios de campo que ayudaran a modificar leyes y políticas públicas; 2) se enfocaron en tratar de resolver los problemas comunes de las grandes poblaciones indígenas de países como Guatemala, Perú y Ecuador debido a su ubicación en poblados rurales y muy aislados en donde ni siquiera se habla español; 3) abordaron los desafíos a los que las mujeres se enfrentan cuando tienen que quedarse como jefes de familia debido a la migración interna de los hombres a las grandes ciudades o a la temporal fuera del país; 4) examinaron también la manera en que las guerras y la violencia de algunos países como Guatemala, Colombia y Perú, los cuales experimentaron un periodo de violencia en la etapa en que surgieron los programas, afectó no sólo el ámbito económico, psicológico y social de la mujer sino también las relaciones entre los géneros; y por último, 5) exploraron cómo, en el caso de países del Cono Sur como Brasil en la década de 1960, y de Argentina, Chile y Uruguay en los 1970s y 1980s, la actividad política de la mujer se centró en exaltar su rol femenino de guardianes de la moral para la nación, dejando en segundo término su lucha como mujeres. Finalmente, cabe mencionar que los programas enfrentaron oposición debido a las construcciones culturales del machismo y del marianismo, ligadas al Catolicismo, las cuales siguen teniendo una gran influencia en el entorno social latinoamericano (aunque el grado varía de país a país) (Fuller, citada por Fitch: 140-41).

Entonces, mientras que el movimiento de la mujer en los Estados Unidos principalmente se orientó en el deseo de las mujeres de conseguir la igualdad con los hombres, sin importar la clase social, en América Latina “. . . women see the crux of the struggle to be entrenched in the larger concerns of class and race domination” (Loach 50). Esto se observa en el hecho de que mujeres de clase alta contratan a mujeres de clase baja como sirvientas para poder tener más tiempo de participar en actividades fuera de la casa (Stoner, citada por Loach: 51). Por lo tanto, ¿cómo puede la mujer latinoamericana buscar la igualdad con el hombre cuando por su clase y raza no tiene igualdad dentro de su propio sexo?

Las feministas latinoamericanas, consiguientemente, se quisieron distinguir de las norteamericanas porque consideraban que el feminismo que éstas propugnaban era “antimale and antifamily” (Stoner, citada por Loach: 51). Loach concluye que, en vez de querer eliminar las diferencias de género para poder establecer la igualdad de los sexos, como las feministas anglo-americanas deseaban, las mujeres latinoamericanas vieron que su fuerza se localizaba primordialmente en la diferencia de su rol sexual (52): “The Latin American woman correctly perceives role differentiation as the key to her power and influence” (Jaquette 20).

Como pudo notarse, la historia de la mujer en Latinoamérica ha sido prescrita por las instituciones familiares, educativas, laborales, políticas y religiosas así como por las construcciones culturales del machismo y marianismo, ligadas al catolicismo. Esto ha contribuido a que en este continente se haya desarrollado un feminismo muy distinto al de las norteamericanas y europeas. Por consiguiente, en su conocido texto *Talking Back:*

Toward a Latin American Feminist Literary Criticism, Debra A. Castillo señala que al hablar sobre feminismo y la escritura de mujeres en Latinoamérica, hay que tener cuidado al utilizar indiscriminadamente las conceptualizaciones de las teóricas inglesas-americanas y francesas en Latinoamérica porque sus teorías y conclusiones se derivan de condiciones específicas que es posible que no se presenten en América Latina, “where circumstances of race, gender, class, and cultural relationships exist which may not obtain in the Anglo-French sphere” (xvii). Para Castillo, hay que examinar los problemas que histórica y socialmente han afectado a las mujeres de diferentes razas y clases en Latinoamérica para entender las condiciones específicas bajo las cuales se emprende una práctica feminista en estos países (xviii). De acuerdo con esto, los latinoamericanistas necesitan considerar la diversidad de mujeres que existen en América Latina, tanto de raza—la criolla, la mestiza, la indígena, la negra, la mulata—como de clase, así como observar si tienen una relación de oposición o de complicidad con las instituciones de poder y con las estructuras sociales, históricas, políticas y legales en sus respectivos países. Además, es también importante explorar qué tipo de relaciones hay entre las mujeres y cómo se desenvuelven en estos países tercermundistas (Castillo 7-8, 10). Consiguientemente, Castillo delimita y explora las siguientes estrategias discursivas en la práctica literaria feminista en Latinoamérica: 1) el silencio como arma subversiva para esconder un discurso codificado; 2) la apropiación selectiva de distintos modelos intelectuales para su causa; 3) la cultivación de la superficialidad para ocultar la militancia del texto; 4) la negación como táctica para ocultar lo que se es (o aparentar lo que no se es) y así poder realizarse a sí mismas; 5) la marginalidad como técnica para

señalar y esconder diferencias reales; y 6) el modo subjuntivo para construir un discurso de lo innombrable (37-67).

De la misma manera que Castillo, en la Introducción al texto *Women's Writing in Latin America: An Anthology*, Sara Castro-Klarén advierte: “Not all women's writing can be best understood within the generalizing categories developed by recent Anglo-American ‘feminist’ social or literary studies” (4). De hecho, en esta antología, Castro-Klarén identifica siete categorías de expresión en la práctica literaria de mujeres en Latinoamérica (5): 1) la escritora como crítica de su trabajo o del de otros escritores; 2) la mujer como creadora del lenguaje: la lengua madre; 3) la escritora como reveladora de las contradicciones en el “culto de la madre” y en la transgresión de los roles femeninos tradicionales; 4) la escritora como adquisidora de su propia voz valiéndose de tácticas como la contaminación, el silencio, la reapropiación, la subversión y la experimentación; 5) la necesidad de la escritora de adquirir su propio pensamiento crítico y dominar el arte de la escritura para liberarse del silencio impuesto; 6) la escritora como denunciadora de la injusticia; y 7) la escritora como creadora de personajes femeninos como sujetos, con una identidad modificada o nueva (5-23). Con estas categorías, Castro-Klarén aporta un comienzo, dentro de la crítica feminista en América Latina, “in the endeavor to conceptualize and conjugate the seemingly diverse and conflicting images, realities, myths, and self-portraits of women divided by class, race, occupation, and nationality” (24).

Aunque en las técnicas discursivas que tanto Castillo como Castro-Klarén delimitan, ninguna de ellas incluye la representación de la sexualidad femenina como una

de las estrategias de expresión literaria de las escritoras latinoamericanas, es indudable que a partir de los años sesentas y setentas, la sexualidad y el erotismo femenino en la literatura de estas escritoras ha sido un atributo distintivo en este corpus a través del cual se puede explorar la identidad y la condición social de la mujer en Latinoamérica. Por esta razón, en el texto *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Amy K. Kaminsky aboga por “. . . [a] Latin American feminist criticism . . . [that] takes into account gender oppression (closely tied to issues of sexuality) while interacting with the material effects of political and economic dependency and considering the resistance to all of these” (xi-xii). Concretamente, para Kaminsky,

. . . feminist scholarship needs to retain the notion of sexuality as a key to gender hierarchy and therefore as a site of oppression, without pushing women back into the little corner in which they are nothing by sex and have nothing to say about anything but sex. For though self-critical feminist theory has in recent years incorporated into its analysis the specificities of class, race, and nationality that inform and shape the oppression of women, in most feminist accounts, sexuality remains a constant of women's subordination. (xiii, el énfasis es mío)

De la misma manera, Kaminsky declara que un aspecto específico que se distingue en la opresión de las mujeres es la regulación de su sexualidad, y que ésta depende a su vez en la imposición de la heterosexualidad (xiii-xiv). Para esta crítica, es necesario tomar en cuenta que aunque haya diferencias entre las mujeres debido a su raza, clase social, nacionalidad u orientación sexual, hay un aspecto constante que tienen en común y que

no debe ignorarse: el hecho de que las mujeres, históricamente, han sido dominadas a través de su sexualidad.¹² En este sentido, Jackson y Scott afirman que “Historically enormous efforts, from chastity belts to property laws, have been made to control female sexuality and to tie women to individual men through monogamous heterosexual relationships” (3). El doble estándar de la moral permite que los hombres gocen de plena libertad sexual mientras que las mujeres deben apegarse a la normas de comportamiento sexual que se les ha asignado a ellas. Éste, a la vez, ha creado la división de la mujer en las categorías de virgen y prostituta. De este modo, la sexualidad de la mujer ha sido regulada y sancionada de una manera distinta de la del hombre. Por ejemplo, la mujer que toma posesión de su cuerpo y expresa su sexualidad libremente es marginada por la sociedad pues se convierte en la mujer “fácil”. Además de la pérdida de su reputación, el tener relaciones sexuales fuera de los límites que han sido estipulados para ella, le puede

¹² En el texto *Sexual Politics* de Kate Millet, una de las primeras obras del feminismo radical, se teoriza que la subordinación de la mujer se origina en su sexo. En este libro, Millet crea el término “sexual politics” para referirse al aspecto político que existe en la relación entre los sexos. Lo político, para ella, “shall refer to power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another” (23). Entonces, la política de poder sexual de Millet expone que existe una relación de poder entre los sexos a través de la cual, en este caso, las mujeres son sometidas al hombre precisamente por su sexualidad. Según Millet, “sexual politics” obtiene consenso a través de la socialización de ambos sexos en el sistema patriarcal, el cual delimita el temperamento, el rol y el status de cada sexo. En el caso del ‘status’, éste posiciona a la mujer a un nivel inferior debido al prejuicio continuo de la superioridad del hombre (26). Los otros elementos se describen así:

The first item, temperament, involves the formation of human personality along stereotyped lines of sex category (‘masculine’ and ‘feminine’), based on the needs and values of the dominant group and dictated by what its members cherish in themselves and find convenient in subordinates: aggression, intelligence, force, and efficacy in the male; passivity, ignorance, docility, ‘virtue’, and ineffectuality in the female. This is complemented by a second factor, sex role, which . . . assigns domestic service and attendance upon infants to the female, the rest of human achievement, interest, and ambition to the male. (26)

Por lo tanto, en la teoría de la política de poder sexual de Millet se advierte que la mujer es subordinada precisamente por lo que se establece como propio a su género y a su rol sexual.

acarrear embarazos no deseados y hasta contraer enfermedades venéreas que amenazan su fertilidad. En el caso de la prostituta, es también ella la que es estigmatizada y castigada en vez del hombre. Asimismo, las mujeres que han sido víctimas de violencia sexual, se les ha considerado responsables por lo sucedido a ellas, y no a sus agresores (3).

Por otra parte, en el libro *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires*, Diane E. Marting manifiesta que en las obras escritas tanto por hombres como por mujeres a partir de los años sesenta, la representación de la sexualidad femenina es asociada con la libertad (8). Los autores y autoras, según Marting, “claim their novels are about the search for liberty, and characters are made to speak in similar terms [even though] [d]efinitions of female sexuality differ widely, as do definitions of the freedom said to accompany it. . .” (9). Esta relación parece originarse en las nociones de represión sexual, en las que la mujer, debido a que ha sido la más reprimida de los dos sexos, desafía las normas al doble (9).

Específicamente, en Latinoamérica, la asociación de la mujer sexual con la libertad se convirtió en una metáfora poderosa para abordar con creatividad los problemas que trajeron las crisis sociales y políticas de los 1960s, 1970s y 1980s (Marting 12). Para los novelistas latinoamericanos, afirma Marting,

. . . the sexual woman became a vehicle for speaking about more general hopes for a future with greater political and freedoms, as well as sexual freedoms. . . . While the poverty of the many and the massive accumulation of goods and power by the few were clearly the major target

of the attacks on the contemporary situation by most Latin American novelists, an important and growing minority saw female sexuality as a new topic with untested capacities for critique and for envisioning social transformation. (12-13)

En primer lugar, la representación de la sexualidad de la mujer en literatura puede usarse para analizar y criticar problemas sociales debido a que “sex is gendered” (Marting 13). En este sentido, Jackson y Scott explican que la relación empírica entre género y sexualidad hace que esta última se convierta en una cuestión muy importante para las feministas debido a que:

The social distinction and hierarchical relationship between men and women profoundly affect our sexual lives. This is true not only for those of us who are heterosexual: lesbian and gay sexualities are also shaped by wider understandings of masculinity and femininity, as are heterosexual attitudes to other sexualities—for example, the idea that lesbians are not ‘real women’. Gender and sexuality intersect with other social divisions such as those based on ‘race’ and class, so that we each live our sexuality from different locations within society. Hence women’s experiences of both gender and sexuality are highly variable. Feminists have sought to understand both what we share in common as women and the differences between us. In the context of the women’s movement, which aims to advance the interests of all women, these differences have become crucial, and often highly contentious, issue. (3)

Por consiguiente, el estudio de la sexualidad se convierte en el estudio de las relaciones de género debido al rol normativo de la heterosexualidad impuesto por la sociedad (Marting 13-14). Marting apunta al hecho de que si bien en Latinoamérica, “class and race have usually prevailed over gender as the social variables of power located in its discourses of control and resistance”, los problemas como la violencia sexual y la coerción de la heterosexualidad, entre otros, han sido centrales en la búsqueda de justicia social de parte de las mujeres latinoamericanas (15). Por lo tanto, no es la naturaleza de la sexualidad o la diferencia de género lo que les proporcionó a las feministas radicales de los sesentas y a los escritores con la visión utópica del sexo como símbolo de transformación social, sino la noción de que esta situación de poder normativo podía ser alterada (15).

De este modo, las narrativas sobre mujeres sexuales no solo son utilizadas como armas discursivas por los escritores para denunciar la pobreza y/o la injusticia (como en el caso de los sistemas represivos del Cono Sur en los años setentas), sino también para cuestionar los parámetros tradicionales del rol de la sexualidad establecidos por la sociedad y para protestar en contra de la condición de la mujer: “The increasing understanding of gender as not given and eternal but historical and cultural had immediate importance for (re)interpreting social phenomena like sexual practices and the discourses about them. . .” (Marting 20). Consiguientemente, al igual que las feministas norteamericanas, las latinoamericanas notaron que “the current ordering of heterosexual relations was detrimental to women and implicated in [their] subordination” (Jackson y Scott 6).

En este sentido, en la narrativa de Belli existe una retórica del placer y una de sus funciones primordiales es la de redefinir la sexualidad que el patriarcado ha estipulado para la mujer. En las protagonistas de estas novelas se observa que a través de algunas estrategias de resistencia, ellas logran re-construir su sexualidad y otorgarse poder. De hecho, en la introducción de su texto *El placer de la palabra*, las críticas Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert declaran:

El discurso erótico de la escritora latinoamericana abre nuevos horizontes literarios y culturales en su uso de lo sexual como vehículo para una crítica audaz del sexo y la política. Es parte de un proceso revolucionario cuyo objeto es el de desenmascarar las categorías culturales del sexo y el género en la búsqueda de una verdadera liberación y concientización que conduzca a la restauración total de la dignidad de la mujer latinoamericana. (xxiv)

Se advierte entonces que el discurso erótico desde la perspectiva de la mujer se convierte en un arma transgresora, la cual tiene como objeto criticar y desestabilizar el discurso del poder en cuanto a lo que se considera propio del “género femenino”. En este sentido, Lynn Hunt declara que “Female eroticism was particularly disturbing because it blurred the lines between private and public; eroticism was the intrusion into the public sphere of something that was at base private” (5). Por esta razón, dado que el deseo sexual y la expresión del placer han sido históricamente censurados y prohibidos para la mujer, las protagonistas de las obras narrativas de Belli quebrantan estos reglamentos y sin reservas, se regocijan en la fuerza de su sexualidad. Ya que en esta tesis el erotismo

femenino es la temática principal de estudio, a continuación defino lo que en este proyecto se entenderá por éste.

Según Cristina Ferreira-Pinto, el erotismo “celebrates the body and works on a notion of consensuality, in addition to showing the aesthetic concern as a distinctive element” (51). De acuerdo con esto, en este trabajo entiendo como erotismo femenino toda aquella expresión que metafórica y poéticamente muestra el deseo y el goce sexual de la mujer que celebra su cuerpo y se libera así de las normas de comportamiento sexual que han sido fijadas por el patriarcado. Esta definición de lo erótico es la que mejor caracteriza la prosa belliana, y por lo tanto, a la que me referiré en el análisis de su narrativa. De hecho, David William Foster asevera que en el trabajo de las escritoras latinoamericanas hay un mayor énfasis en “an erotic imagination that reterritorializes the body in order to escape the genital privileging of patriarchal sexuality” (40). Si bien en los textos de Belli están presentes algunas descripciones del cuerpo desnudo de la mujer, éstas tienen como objetivo mostrar la manera en que la mujer utiliza su cuerpo para expresar libremente su sexualidad y así liberarse de la opresión.

4. La repolitización del cuerpo femenino

Según Oakley, en el ámbito de la sexualidad, también se han creado estereotipos del comportamiento sexual del hombre y de la mujer. De esta manera, la característica de la “agresividad” asociada con el hombre, de igual forma se observa en la esfera de la sexualidad:

. . . males initiate sexual contact, and take the symbolically, if not actually, aggressive step of vaginal penetration – a feat which is possible even with a frigid mate. They assume the dominant position in intercourse. Males ask females to go to bed with them, or marry them, or both: not vice versa. (Oakley 99-100)

La sexualidad de la mujer, por el contrario, supuestamente se localiza en su “receptividad” y además:

is not just a matter of her open vagina: it extends to the whole structure of feminine personality as dependent, passive, unaggressive and submissive. Female sexuality has been held to involve long arousal and slow satisfaction, inferior sex drive, susceptibility to field dependence (a crying child distracts the attention) and romantic idealism rather than lustful reality. (Oakley 100)

A través de estudios antropológicos de cómo se expresa la sexualidad en otras culturas, Oakley expone que las características citadas anteriormente sobre la sexualidad del hombre y la mujer son meramente construcciones sociales. Para ella, “[t]he idea that the female’s sexuality is qualitatively different from the male’s, and in particular that it is slow to mature and in need of intensive stimulation, is not universal in all cultures” (110). Es decir, las diversas particularidades de la sexualidad de una persona reflejan la cultura en la que se crió; por eso, al hablar sobre la sexualidad que se asocia con la mujer en la cultura occidental, se puede inferir que ésta no es sino el reflejo de la relación jerárquica de los sexos que existe en la tradición patriarcal de Occidente.

Para resumir, hasta ahora se ha mostrado que una de las divisiones del feminismo argumenta que la sexualidad de la mujer es meramente una construcción cultural que sirve para oprimirla. A la vez, esta construcción permite la creación de un “desequilibrio de poder”, como lo llama Loach, por la cual la mujer es subordinada al hombre. Entonces se observa que, a finales de los sesentas y en los setentas, el discurso feminista dominante sobre el cuerpo de la mujer identificó al cuerpo humano como una entidad inscrita políticamente, en la que tanto su fisiología como su morfología había sido moldeada y marcada por prácticas de represión y de control que iban desde “foot-binding and corseting to rape and battering, to compulsory heterosexuality, forced sterilisation, unwanted pregnancy and [...] explicit commodification”¹³ (Bordo 188-89). Sin embargo, en estas teorizaciones del feminismo, el poder se entiende como una práctica en la que el hombre es el que lo posee y lo ejerce sobre la mujer y la mujer es vista simplemente como un ser impotente que carece de éste. Por esta razón, los estudios feministas contemporáneos se han beneficiado de la interacción con las teorizaciones de Foucault sobre el concepto de poder, las funciones de éste en la sociedad y su relación con el cuerpo (Loach 20, 23). Aunque Foucault raramente aludió al movimiento de liberación de la mujer en sus textos, fue conocido por defender a la mujer y a otros grupos oprimidos. Asimismo, si bien no todos los conceptos foucaultianos son compatibles con el

¹³ Entre las obras que se consideran ya “clásicas” en haber declarado que el cuerpo de la mujer ha sido social e históricamente moldeado y colonizado, Susan Bordo cita las siguientes: Susan Brownmiller, *Against Our Will* (1975); Mary Daly, *Gyn-Ecology* (1978); Angela Davis, *Women, Race and Class* (1983); Andrea Dworkin, *Woman-Hating* (1974); Germaine Greer, *The Female Eunuch* (1970); Susan Griffin, *Rape: The Power of Consciousness* (1979) and *Woman and Nature* (1978); Adrienne Rich, “Compulsory heterosexuality and lesbian existence” (1980); y las antologías *Sisterhood is Powerful* (Robin Morgan, ed., 1970) and *Woman in Sexist Society* (Vivian Gornick and Barbara Moran, eds, 1971) (200).

pensamiento feminista,¹⁴ algunos han ayudado, en general, a entender y a explorar las prácticas e instituciones de poder en la sociedad (23). En el texto *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, Irene Diamond and Lee Quinby apuntan a cuatro maneras en que el feminismo y Foucault confluyen:

Both identify the body as a site of power, that is, as the locus of domination through which docility is accomplished and subjectivity constituted. Both point to the local and intimate operations of power rather than focusing exclusively on the supreme power of the state. Both bring to the fore the crucial role of discourse in its capacity to produce and sustain hegemonic power and emphasize the challenges contained within marginalized and/or unrecognized discourses. And both criticize the ways in which Western humanism has privileged the experience of the Western masculine elite as it proclaims universals about truth, freedom, and human nature. (x)

Entre las premisas antes mencionadas, a continuación me interesa explicar la manera en que Foucault define “poder” y cómo se relaciona éste con el cuerpo de un individuo.

En las obras *Discipline and Punish* y *The History of Sexuality*, volumen 1, Foucault elabora el concepto de “genealogía”¹⁵ para poder lograr un análisis del poder

¹⁴ De acuerdo a Loach, “. . . feminism criticism of Foucault has arisen from perceived shortcomings in his theories. One central criticism expressed by a number of women writers is that Foucault failed to recognize the specific situations faced by women in struggling for power” (24). En el texto *Feminism and Foucault*, Martin, Morris, Bartkowski and Bartky señalan que Foucault “is an ‘androcentric writer’ (26) who has failed to treat the differences between the bodily experiences of men and women, as well as the differences in relationship to the various institutions of modern life (62)” (Citado en Loach: 24).

¹⁵ Según Dreyfus y Rabinow, “Genealogy opposes itself to traditional historical method . . . [It] seeks out discontinuities where others found continuous development. It finds recurrences and play where other

más satisfactorio y complejo (Dreyfus and Rabinow 105-106). En su rol como genealogista,¹⁶ Foucault “is a diagnostician who concentrates on the relations of power, knowledge, and the body in modern society” (Dreyfus and Rabinow 105). En este sentido, en *The History of Sexuality*, vol.1, Foucault aclara que él no concibe el “Poder” como un grupo de instituciones y mecanismos que establecen el servilismo de los ciudadanos de un país determinado ni tampoco como un sistema general de dominación ejercido por un grupo sobre otro (92). Para Foucault, el poder debe entenderse:

[A]s the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate [. . .]; as the process which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them; as the support which these force relations find in one another, thus forming a chain or a system, or on the contrary, the disjunctions and contradictions which isolate them from one another; and lastly, as the strategies in which they take effect, whose general design or institutional crystallization is embodied in the state apparatus, in the formulation of the law, in the various social hegemonies. (*The History of Sexuality* 92-93)

Se observa entonces que el poder no es una institución o una estructura, ni tampoco es una cierta fuerza con que se nos dota, sino “the name that one attributes to a complex

found progress and seriousness. It records the past of mankind to unmask the solemn hymns of progress. Genealogy avoids the search for depth. Instead, it seeks the surfaces of events, small details, minor shifts, and subtle contours” (106).

¹⁶ En este sentido, como intérprete reconoce que “the deep hidden meanings, the unreachable heights of truth, the murky interiors of consciousness are all shams” (Dreyfus and Rabinow 107) debido a que “[t]he more one interprets the more one finds not the fixed meaning of a text, or of the world, but only other interpretations. These interpretations have been created and imposed by other people, not by the nature of things” (107).

strategical situation in a particular society” (*The History of Sexuality* 93). En otras palabras, el concepto de poder foucaultiano se funda en la interacción que se da en las múltiples relaciones de poder y en las estrategias de éstas para ejercerlo. De acuerdo a Loach, para Foucault, “only the institutions and holders of power have been studied historically, not the mechanisms of power relations” (21); por lo tanto, él recomienda “[to] analyze institutions from the standpoint of power relations, rather than vice versa . . .” (“The Subject and Power” 222).

Al examinar las relaciones de poder, Foucault afirma que “Where there is power, there is resistance”, o dicho de otra forma, la existencia de las relaciones de poder depende de la multiplicidad de los espacios de resistencia, los cuales se encuentran en todo el sistema del poder (*The History of Sexuality* 95). Foucault sugiere estudiar las relaciones de poder de una manera más empírica y para conseguirlo, propone examinarlas a través de algunas “oposiciones” que han surgido en los últimos años: “opposition to the power of men over women, of parents over children, of psychiatry over the mentally ill, of medicine over the population, of administration over the ways people live” (“The Subject and Power” 210-11). Ya que según Foucault, al menos potencialmente, cada relación de poder supone una estrategia de resistencia (“The Subject and Power” 225), estas oposiciones implican la presencia de resistencias por las cuales se busca hacer valer el derecho de una persona a su individualidad y a ser miembro de una colectividad (Loach 22). Entonces, se advierte que el poder se ejerce al delimitar el ámbito de acción de los demás, y esto conlleva a un restringido acceso al conocimiento y a la autorrealización (22).

Asimismo, Foucault hace una crítica de la sociedad moderna en la cual argumenta que el surgimiento de las instituciones parlamentarias y de nuevas concepciones de libertad política fue acompañado por un movimiento contrario más oscuro, es decir, por la aparición de una disciplina nueva y sin precedente en contra del cuerpo. De acuerdo a esto, al cuerpo se le exige mucho más que una simple afiliación política o la apropiación de los productos de su trabajo: la nueva disciplina invade el cuerpo y busca regular sus fuerzas y operaciones, la economía y la eficiencia de sus movimientos (Bartky 61). Es decir, para Foucault: “power relations have an immediate hold upon [the body]; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs” (*Discipline and Punish* 25).

Por lo tanto, Foucault establece que el cuerpo es el sitio en el cual se ejerce el poder. Esta premisa es presentada específicamente en el texto *Discipline and Punish*, en el cual Foucault estudia “a political technology of the body in which might be read a common history of power relations and object relations” (24). En otras palabras, en este libro se concentra en exponer la tecnología disciplinaria a través de la cual se crea “[a docile body] that may be subjected, used, transformed and improved” (136). De esta manera, Foucault revela la genealogía del individuo moderno como un cuerpo dócil y mudo (Dreyfus and Rabinow 143).

Como se puede advertir, los conceptos de poder y de cómo se ejerce en el cuerpo de un individuo pueden ayudar a explicar la manera en que las protagonistas de la narrativa belliana utilizan su cuerpo para resistir las disciplinas de comportamiento sexual y cultural que han sido determinadas para ellas. En este sentido, en la prosa belliana se

notará que uno de los principales objetivos del erotismo de las protagonistas es el de redefinir su sexualidad porque el signo mujer que el patriarcado les ha estipulado representa una sexualidad que ha sido asignada a su género y que además fue elaborada por una sociedad machista que tiene el propósito de mantenerlas subordinadas y marginadas.

Por lo tanto, los personajes femeninos principales de los relatos de Belli transgreden la construcción del rol de género y de sexo que se ha fijado para la mujer en la cultura de las sociedades latinoamericanas a través de diferentes mecanismos de resistencia que realizan por medio de su cuerpo. En este sentido, las protagonistas de los textos mencionados con antelación emplean al menos una de las siguientes estrategias para resistir los parámetros patriarcales: 1) afirman y revalorizan lo femenino; por un lado, maquillándose y vistiéndose de manera muy atractiva y sensual—lo cual puede interpretarse como una contradicción—; sin embargo, emplean estas “armas milenarias de la feminidad” (*La mujer* 16), no para convertirse en objetos de placer para los hombres, sino para ellas mismas; y por otro, exteriorizando orgullosamente su intuición, su sensibilidad y su conexión con la naturaleza; 2) ejercen otros roles de género que comúnmente se han asignado a los hombres; y por último, 3) se regocijan en su erotismo para redefinir su sexualidad y otorgarse poder. Entonces, se advierte en su comportamiento que si en el cuerpo se localiza el lugar en el cual se ejerce el poder, también en el cuerpo está la capacidad de resistirlo. De este modo, cuando los personajes femeninos emplean los mecanismos de resistencia antes mencionados, ellas re-politizan su cuerpo para redefinir no solo el rol que ha sido establecido por la sociedad para ellas

sino también su sexualidad. Esta es una de las maneras por las cuales la mayoría de los personajes femeninos principales comienzan a reconstruir su subjetividad.

5. El elemento mágico en la narrativa belliana

Otra forma por la cual las protagonistas de algunos de los relatos de Belli se construyen su subjetividad es por medio de la magia. En su prosa, éste tiene la función de ayudar a las protagonistas a establecer una fusión o conexión con mujeres de otras épocas para de esta manera recuperar sus raíces y obtener poder. Al rescatar su identidad, ellas logran reencontrarse a sí mismas y así empezar la reconstrucción de la sociedad en la que viven—ya que desean “recrear el mundo”—o simplemente reintegrarse a ésta. Es interesante señalar que aunque en varios análisis anteriores de estas novelas ha habido críticos que han mencionado el elemento mágico,¹⁷ ninguno de ellos ha estudiado la influencia tanto del realismo mágico” como del concepto de “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier en estas narraciones. Por esta razón, presento a continuación un breve esbozo de la historia del “realismo mágico” hasta llegar al concepto de “lo real maravilloso” para después señalar, utilizando las teorizaciones de Faris y de Carpentier, qué se entiende por “realismo mágico” y “lo real maravilloso”; cuáles características de estos modos narrativos se advierten en estas obras y cuál es su función.

¹⁷ En los siguientes artículos se alude a la magia y/o se hace un estudio de este tema en la narrativa de Belli, pero no se analiza en relación al “realismo mágico” o a “lo real maravilloso”: “La obra narrativa belliana o el poder mágico de las mujeres” de Marisol Gutiérrez; “La alteridad indígena y mágica en la narrativa de Elena Garro, Manuel Scorza y Gioconda Belli” de Lady Rojas-Trempe; “Gioconda Belli: Cartografía del erotismo” de Candide Carrasco; y “Gioconda Belli, novelista revolucionaria” de María A. Salgado. El texto de John Beverley y Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolutions* (187) asocia *La mujer habitada* con el modo del realismo mágico de Miguel Ángel Asturias, pero no ofrece ningún tipo de análisis textual aplicando la teoría.

Para hacer un esbozo histórico del “realismo mágico”, es necesario remitirse a Franz Roh, el crítico de arte alemán quien usó este término por primera vez en 1923, en un artículo sobre el arte del pintor Karl Haider (1846-1912) (Menton, *Historia verdadera* 210). Aunque la expresión “realismo mágico” ya había sido utilizada anteriormente por Roh, la mayoría de los críticos concuerdan en que nació en 1925, cuando Roh la utiliza en su libro *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neueren europäischen Malerei*¹⁸ para caracterizar el retorno al realismo de la pintura post-expresionista (Menton, *Historia verdadera* 15; Parkinson Zamora y Faris 15). En *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*, Seymour Menton asevera que el realismo mágico es un término válido para describir una tendencia importante no solo en la literatura latinoamericana reciente sino también en el arte y la literatura de Alemania, Italia, Francia y los Estados Unidos desde el fin de la primera Guerra Mundial hasta el presente (9). Por otra parte, la expresión se ha señalado como uno de los factores claves que internacionalizaron las obras de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y muchos más. Al parecer, aunque todavía continúa la polémica sobre una definición homogénea del término, ya que en lo único que sí concuerdan la mayoría de los críticos es en atribuirle a Franz Roh la creación de éste, desde 1973 la expresión se ha estado utilizando más frecuentemente por

¹⁸ Después de su publicación en alemán, un pasaje de este libro fue publicado en español en 1927 por la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset con el título de “Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente”, y ese mismo año, la prestigiosa revista publicó el trabajo completo de Roh titulándolo *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. En 1995, Wendy B. Faris tradujo al inglés el ensayo publicado por la *Revista de Occidente* y lo tituló “Magic Realism: Post-Expressionism” (Parkinson Zamora y Faris 15, 30-31).

críticos en Latinoamérica, Europa, Estados Unidos, Canadá y otras partes del mundo (Menton, *Historia verdadera* 15).

La expresión “realismo mágico” se dio a conocer en Latinoamérica a través de la traducción en 1927 que la *Revista de Occidente* hizo del libro de Roh y de la campaña que el italiano Massimo Bontempelli hizo en favor del realismo mágico en el arte y en la literatura en su revista *900. Novecento* (1926-29) (Menton, *Magic Realism Rediscovered* 9). En el contexto de la literatura latinoamericana, el término fue usado por primera vez en 1948 por el escritor e historiador venezolano Arturo Uslar Pietri. No obstante, la expresión se comenzó a emplear con más frecuencia a partir de 1955 para describir la narrativa latinoamericana escrita posteriormente a la segunda Guerra Mundial (Menton, *Historia verdadera* 15). La popularización del término en Latinoamérica se le atribuye a Ángel Flores, quien en su ensayo titulado “Magical Realism in Spanish American Fiction”, “. . . fue el primero en aplicar el término ‘realismo mágico’ a la nueva narrativa más artística y más sofisticada que la narrativa criollista de protesta social de América Latina” (Menton, *Historia verdadera* 225). No hay que olvidar que un poco más de dos décadas antes de que Flores publicara su tan conocido ensayo, Jorge Luis Borges había escrito ya “El arte narrativo y la magia”, y ya desde 1955 se le vinculaba a la tendencia mágico-realista.¹⁹

Por otra parte, en 1948, el novelista cubano Alejo Carpentier publicó un ensayo titulado “Lo real maravilloso” en el periódico de Caracas, *El Nacional*, que después se

¹⁹ En su ensayo “Magical Realism in Spanish American Fiction” (pág. 113), Flores presenta a Borges como uno de los principales representantes del “realismo mágico”. Años después de esta publicación, también Menton, en su libro *Historia verdadera del realismo mágico* (págs. 36-55), dedica todo un capítulo a los cuentos de Jorge Luis Borges y lo sitúa, por lo general, dentro de la tendencia artística del realismo mágico.

reprodujo en 1949 como prólogo en su novela *El reino de este mundo* (Menton, *Historia verdadera* 222-23). En este artículo, Carpentier “[d]eclaró que el continente americano poseía un misterio inherente y una esencia mágica que él llamó *lo real maravilloso*” (Bautista 20, énfasis en el original). Según Carpentier, “[e]ste fenómeno es autóctono de América por su historia, su geografía, su mitología y sus gentes que contienen una riqueza inexplorada” (20). En su teorización sobre “lo real maravilloso”, Carpentier enfatizó que “lo maravilloso del arte latinoamericano, por ser verdadero y auténtico, [difería] radicalmente de lo maravilloso en el arte europeo, que es lo irreal” (Kofman 64). Para Carpentier, “lo maravilloso. . . surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) . . . [el cual se percibe] en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’” (9-10). Sin embargo, para poder experimentar “lo maravilloso”, según este escritor cubano, hay que tener fe (10). Es decir, “[l]a fe incluye la aceptación de acontecimientos extraordinarios como algo normal. La fe produce milagros que se aceptan normalmente como parte de la realidad objetiva, pero son en verdad la realidad maravillosa” (Bautista 23).

Al parecer, además del problema que ha significado tratar de encontrar una definición uniforme del realismo mágico ya que cada crítico que ha escrito sobre el tema lo ha definido a su manera, la mayor dificultad que Latinoamérica ha enfrentado para “la aceptación general del término ‘realismo mágico’ . . . ha sido la confusión con ‘lo real maravilloso’” (Menton, *Historia verdadera* 162). Por este motivo, después de haber propuesto las premisas que Carpentier atribuye a su concepto de “lo real maravilloso”, incluyo a continuación la definición de “realismo mágico” que Wendy B. Faris establece

en su libro *Ordinary Enchantments, Magical Realism and the Remystification of Narrative* y de la cual me serviré para analizar algunas de las obras de este trabajo.

En el texto anteriormente citado, Wendy B. Faris formula cinco características para definir la naturaleza del realismo mágico.²⁰ La primera es que el texto incluye un “irreducible element of magic” que según Faris “. . . is something we cannot explain according to the laws of the universe as they have been formulated in Western empirically based discourse. . .” (7). Faris agrega que el elemento mágico es descrito por la voz narrativa “in the same way in which other, ordinary events are recounted” (7); y de este modo, éste se va incorporando dentro del ambiente realista del texto, “rarely causing any comment by narrators or characters, who model such an acceptance for their readers” (8). El segundo elemento de los textos mágico-realistas que Faris propone es que éstos incluyen “descriptions [that] detail a strong presence of the phenomenal world” (7). Estas descripciones realistas constituyen el realismo en el realismo mágico y hacen que éste último se distinga de la fantasía (14). Faris agrega que éstas crean un mundo ficticio que se parece al nuestro y en este mundo creado se incluyen elementos mágicos que no solo están “. . . grounded textually in a traditionally realistic. . . manner” (14) sino también “grounded firmly in historical realities [which are often] alternate versions of officially sanctioned accounts” (15). Por lo tanto, al circunscribir lo mágico como parte del mundo realista, éste se normaliza porque se integra dentro del realismo textual; y en los casos en

²⁰ Patricia Hart, en su texto *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*, después de resumir varios estudios sobre el realismo mágico, formula también cinco características para definir este modo narrativo. Para ella, “magical realism will be defined as narration in which: 1. the real and the magic are juxtaposed; 2. this juxtaposition is narrated matter-of-factly; 3. the apparently impossible event leads to a deeper truth that holds outside the novel; 4. conventional notions of time, place, matter, and identity are challenged; and 5. the effect of reading the fiction may to change the reader’s prejudices about what reality is” (27).

que se sitúa en un contexto histórico determinado, el elemento mágico es utilizado frecuentemente para hacer una reinterpretación de la historia. Tercero, Faris propone que en los textos mágico-realistas “. . . the reader may experience some unsettling doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events. . .” (7). De acuerdo con Faris, tanto este aspecto como casi todos los demás que caracterizan el realismo mágico, están comprendidos dentro del término “the fantastic” formulado por Tzvetan Todorov (17).

En su texto *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Todorov define “lo fantástico” como la duración de la duda que se experimenta cuando en un texto se presenta un evento que no puede ser explicado por las leyes de la naturaleza. De acuerdo a Todorov, al experimentar esta duda, el lector tiene dos opciones: darle una explicación “extraña”, es decir, interpretarlo según leyes naturales; o una “maravillosa”, la cual implica explicarlo de acuerdo a una ley no natural causando así una alteración en las leyes del mundo que conocemos (25, 41). Cuarto, en los textos mágico-realistas, Faris afirma, “. . . we experience the closeness or near-merging of two realms, two worlds. . .” (21). Según esta teórica, una de las maneras en que se combinan o casi fusionan dos realidades diferentes en estas narraciones es a través de la representación de “Fluid boundaries between the worlds of the living and the dead. . .” (22). Sin embargo, la combinación de mundos diferentes en los textos mágico-realistas no solo se advierte porque se borra la línea entre el mundo de los vivos y el de los muertos, sino también porque hay una contraposición de los mundos (o épocas) “. . . ancient or traditional—sometimes indigenous—and [the] modern. . .” (21). Por lo tanto, las narraciones mágico-

realistas que contengan esta característica van a presentarle al lector dos realidades (dos mundos)—una que se adhiere a las leyes naturales y otra supernatural o “mágica”.

Finalmente, estas narraciones “. . . disturb received ideas about time, space, and identity” (Faris 23). Esto resulta debido a que “. . . many magical realist fictions delineate near-sacred or ritual enclosures, but these sacred spaces are not watertight; they leak their magical narrative waters over the rest of the texts and the worlds they describe, just as that exterior reality permeates them” (Faris 24). Por consiguiente, la inclusión en estas narraciones de “otros mundos” que no se circunscriben a las leyes de la naturaleza o deberíamos decir “mundos que crean una realidad mágica” contribuye a la alteración de la noción que se tiene del tiempo, del espacio y de la identidad.

Habiendo discutido el marco teórico bajo el cual analizo las obras de la escritora nicaragüense, en el último apartado que incluyo a continuación me enfoco en exponer cuáles son las obras que analizo en cada capítulo y qué temática abordo en ellos.

6. Organización de las novelas por capítulos

En el capítulo dos analizo las tres primeras novelas de Belli: *La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1990) y *Waslala: Memorial del futuro* (1996). La agrupación en este capítulo de las obras antes mencionadas se debe a que en éstas se observan varias características en común, especialmente el hecho de que sus protagonistas son mujeres en las que, ya sea de manera física o metafórica, la madre está ausente, y esto les crea conflictos de identidad. Se encuentran así en una continua búsqueda de sus raíces y a través del contacto mágico con mujeres míticas o con sus

propias progenitoras o madres adoptivas, las protagonistas logran entender su propósito en la vida para poder así “re-crear” el mundo. Asimismo, ellas son mujeres independientes y “rebeldes” que transgreden los parámetros estipulados por el patriarcado en cuanto a su género y sexualidad. Por lo tanto, su cuerpo, se convierte en el arma más importante para resistir la opresión de que son objeto. En sí, en este capítulo estudio cuáles son esas estrategias por las cuales las mujeres, a través de su cuerpo, logran resistir la construcción de su género y de su sexualidad impuesta por el patriarcado para de este modo otorgarse poder; y cómo, por medio de estas técnicas y del elemento mágico, las protagonistas se construyen una nueva subjetividad.

En el tercer capítulo estudio la manera en que—desde un enfoque femenino y feminista—Belli reconstruye las historias de Juana I de Castilla (1479-1555)²¹ en *El pergamino de la seducción* (2005) y de Eva en *El infinito en la palma de la mano* (2008), para presentarnos con una versión alternativa que refleje la subjetividad femenina desde la perspectiva de la mujer. Por un lado, en *El pergamino* advierto que el discurso tiene el propósito de hacer una re-escritura del pasado para incluir la experiencia del aspecto íntimo de la vida de Juana I de Castilla (1479-1555) y así desacralizar la versión oficial del patriarcado. A la vez, en este capítulo estudio cómo la historia oficial de la reina Juana es re-interpretada en esta novela con el objeto de ofrecer una perspectiva feminista que desmitifica el discurso oficial sobre la vida de esta prominente figura histórica para de esta manera reivindicarla. Para hacer una re-visión del mundo intimista de la vida de la

²¹ Reina de Castilla de 1504 a 1555, también conocida como “Juana la Loca”, fue hija de los Reyes Católicos Fernando e Isabel, esposa de Felipe el Hermoso y madre de seis hijos, entre los que figuran el poderoso Carlos I de España y V de Alemania. (Para una información más detallada sobre la vida de la reina Juana I de Castilla, consúltense los textos de Manuel Fernández Álvarez y Miguel Ángel Zalama.)

reina Juana, Belli nos presenta un relato en el cual predomina el mundo de la mujer y su sexualidad. En otras palabras, en la ficción se resaltan los aspectos personales y sexuales de la mujer para ofrecer una historia que incluya la experiencia de la mujer y así mostrar una versión a través de sus ojos. Así, la autora desacraliza el modelo patriarcal de la versión oficial sobre Juana de Castilla ya que no solo la presenta al lector como una mujer con agencia que transgrede, con su comportamiento, las normas establecidas para las personas de su género, sino que también desmitifica la versión oficial sobre su supuesta locura.

Debido a que en esta historia se describe muy vívidamente el placer y el gozo de la protagonista, se observa que la inclusión de lo erótico en *El pergamino* es precisamente su utilización como medio para rescribir la historia de doña Juana. De este modo, en esta novela no solo se realiza una reconstrucción de la historia desde el punto de vista de la mujer, sino que también se está subvirtiendo la historia oficial al desmitificar el papel de la mujer que ha sido establecido por el canon patriarcal.

Por otro lado, en *El infinito*, la autora centroamericana hace una rescritura de la historia mítica de Adán y Eva y la pérdida del Paraíso para presentar una versión que subvierte la interpretación de Eva como la causante de la caída del hombre con que ha sido asociada. Por consiguiente, en este relato, Belli reivindica la figura de Eva al mostrar que el hecho de que comiera de la fruta prohibida se debía a un plan de Dios por medio del cual ella también se convertía en creadora de la humanidad al dar a luz a los que evolucionarían biológicamente hasta convertirse en la especie humana. De este modo, la escritora desmitifica la versión cristiana de la creación de los seres humanos y le da un

enfoque evolucionista. Por otra parte, de manera similar a *El pergamino*, en esta novela también se relatan los pasajes íntimos y sexuales de la mujer, incluyendo su primera menstruación y relación sexual, además del embarazo y la lactancia, para presentarnos una historia que incluye lo que la tradición patriarcal considera insignificante y así subvertir la versión original. También en este relato se nota la importancia de la inclusión del erotismo para mostrar que el deseo sexual de los amantes de unirse en un solo cuerpo proviene de la necesidad de volver a su estado primigenio; es decir, de fusionarse para convertirse en el ser andrógino del que se originaron.

En el último capítulo expongo las conclusiones haciendo un repaso de las ideas principales de este trabajo y ofrezco un comentario sobre la manera en que este estudio se podría continuar.

CAPÍTULO II

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA A TRAVÉS DEL CUERPO/SUJETO ERÓTICO Y DE LA MAGIA EN *LA MUJER HABITADA*, *SOFÍA DE LOS PRESAGIOS* Y *WASLALA*

Como indiqué en la capítulo introductorio, la agrupación de *La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1990) y *Waslala: Memorial del futuro* (1996) en este capítulo obedece a que las tres novelas presentan a protagonistas intrépidas y rebeldes quienes, por medio de su cuerpo/sujeto femenino y del elemento mágico, se construyen una nueva subjetividad por la cual redefinen la forma de ser y de estar en el mundo que se les había impuesto por la sociedad. Para analizar la forma en la que las mujeres valientes de estos relatos transgreden los modelos patriarcales asignados a su género, me valgo primordialmente de las teorizaciones sobre el concepto de poder de Michel Foucault y de las conceptualizaciones de Georges Bataille sobre el erotismo. De acuerdo con esto, las mujeres de estos relatos utilizan su cuerpo de distintas formas para rebelarse en contra de la sociedad patriarcal en la que viven porque como señaló Foucault, si el poder está en el cuerpo, entonces también ahí se encuentra la capacidad de resistir. En este sentido, algunas se valen de su arreglo personal para seducir a los hombres y obtener algo para su propio beneficio; otras se sirven de éste para quebrantar los parámetros de género y así romper el rol tradicional de la mujer de convertirse en esposas ejemplares y madres sumisas y sacrificadas; y finalmente, todas lo emplean para expresar y gozar abiertamente de su sexualidad. Como muestro posteriormente, estas resistencias ayudan a las

protagonistas de estos relatos a obtener poder y empezar así la reconstrucción de su subjetividad.

Por otra parte, para analizar el aspecto mágico y la función de éste en las novelas antes señaladas, utilizo las teorizaciones sobre el realismo mágico de Wendy B. Faris y las conceptualizaciones de “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier. Como nuestro a continuación, el elemento mágico en estas obras es empleado como una estrategia narrativa la cual tiene distintas funciones según cada una de las obras que se estudian aquí: a) en *La mujer habitada*, la magia es una vía por la cual no solo la personaje principal se fusiona con una indígena de la época de la Conquista para recuperar el poder que caracterizaba a la mujer desde tiempos antiguos y redefinir su identidad, sino también es un medio que permite hacer una revisión de la historia para redelimitar la figura de la mujer indígena; b) en *Sofía de los presagios*, por el contrario, el elemento mágico es un recurso por el cual la protagonista esclarece su origen para recuperar su pasado y así resolver sus conflictos de identidad que le permitirán integrarse completamente a la sociedad; por último, 3) en *Waslala*, la magia es una estrategia que sirve para que la figura literaria principal encuentre la ciudad mítica de Waslala; descubrimiento que le permitirá a la misma no solo reencontrarse con su madre para así perdonarla y recuperar su pasado, sino también para confirmarle a los fagüenses que el paraíso sí existe. Por lo tanto, en este capítulo estudio la manera en que las protagonistas de estos tres relatos se construyen una nueva subjetividad al transgredir los parámetros patriarcales por medio de su cuerpo/sujeto femenino; y “mágicamente”, a través de la recuperación de su pasado que llevarán a cabo al fusionarse y/o reencontrarse con mujeres antiguas o con sus

madres (adoptivas o biológicas). Al redefinir su identidad, las mujeres de estas novelas logran obtener el poder que necesitan para convertirse en sujetos activos y así participar activamente en la re-construcción de la nación o en la sociedad. Para entender mejor el contexto en el que discutiré estos temas, incluyo un breve resumen de cada obra antes del análisis de los mismos.

1. *La mujer habitada*: Resumen de la obra

Belli comenzó a escribir *La mujer habitada*²² en 1986, año en que dejó las actividades oficiales que desempeñaba en el gobierno sandinista para dedicarse a escribir de tiempo completo. La publicación de *La mujer habitada* en 1988 fue tan bien recibida que la edición original en español vendió más de quinientas mil copias. Además fue traducida a varios idiomas con gran éxito, especialmente en Alemania, en donde permaneció en la lista de los libros más vendidos por varios años, superando las ventas de más de un millón de ejemplares. Fue tanto el éxito de esta obra, que en 1989, Belli obtuvo el Premio de la Fundación de Libreros, Bibliotecarios y Editores Alemanes a la novela política del año y el Premio Anna Seghers de la Academia de las Artes de Alemania (Preble-Niemi, “Gioconda Belli” 32).

En esta novela, Belli dramatiza el complot ejecutado en 1974 por un comando del FSLN,²³ en el que se tomaron de rehenes a personajes importantes del régimen de

²² Todas las citas de esta obra pertenecen a la edición de Seix Barral.

²³ En *El país bajo mi piel*, Belli rememora este incidente en el que ella misma participó como parte del equipo de logística: “El 27 de diciembre de 1974, el comando Juan José Quezada—nombre de uno de los compañeros que murieron en la misma fecha que Ricardo Morales—penetró en la casa del presidente del Banco Central de Nicaragua, José María, ‘Chema’ Castillo, mientras se celebraba allí una fiesta. El comando lo componían cinco mujeres y nueve hombres numerados del cero al trece. Cero era el jefe. Tras

Anastasio Somoza Debayle.²⁴ De hecho, Linda J. Craft señala que la obra “. . . dramatizes the simultaneous struggle for national liberation and women’s emancipation in her country at a particular moment of increased Sandinista successes against the Somoza regime in the early 1970s” (158).

La mujer habitada cuenta la historia de dos mujeres de épocas distintas: la de Lavinia Alarcón, narrada en tercera persona por una voz narrativa omnisciente y situada en los años setenta en un país imaginario llamado Faguas (el cual representa Nicaragua); y la de Itzá, cuyo relato es focalizado en primera persona por la protagonista, una indígena de la época de la Conquista española. La novela se centra en la vida de Lavinia, una mujer de la clase alta que ha tenido una vida privilegiada, pero que sin embargo vive insatisfecha. Criada por su tía Inés porque sus padres estaban “[...] muy ocupados con la juventud, la vida social y el éxito” (11), Lavinia crece separada de sus progenitores y solo hasta cuando sus padres se percatan de que Lavinia ya es adolescente, deciden involucrarse en la educación de su hija y la envían a estudiar a Europa. A su regreso, Lavinia se independiza y se va a vivir sola a la casa que le heredó su tía Inés.

Lavinia parece tenerlo todo, es decir, disfruta plenamente de su tan ansiada independencia, pero sin saberlo, después de haberse tomado un jugo que ella misma preparó del naranjo de su casa, comienza a sentirse inquieta e insatisfecha. La razón de este cambio se debe a que Itzá, quien había muerto combatiendo a los españoles siglos atrás pero su espíritu yacía dormido en la tierra del patio de Lavinia hasta que logró

liberar a mujeres, músicos y meseros, los guerrilleros conservaron como rehenes a Guillermo Sevilla Sacasa, cuñado de Somoza, a su primo Noel Pallais, a varios embajadores, al gerente de la compañía petrolera ESSO, así como a otros líderes políticos y empresarios” (142).

²⁴ Para un breve resumen del régimen de la dinastía somocista, ver nota 4.

despertar de su largo sueño e introducirse en el naranjo, entra en su cuerpo a través del jugo de naranja. Al Itzá introducirse en el cuerpo de Lavinia, le inyecta su espíritu guerrero y empieza a influenciar sus decisiones. Es durante este tiempo que obtiene su primer trabajo como arquitecta en la firma “Arquitectos y Asociados, S.A.” y conoce a Felipe Iturbe, quien también es arquitecto y trabaja en el mismo despacho, y se enamoran. Felipe tiene una doble vida ya que pertenece al Movimiento de Liberación Nacional que intenta derrocar el actual gobierno dictatorial del Gran General.²⁵ Sin embargo, Lavinia no se da cuenta de esto hasta que una noche Felipe llega a su casa acompañado de Sebastián, otro compañero de la organización que además viene herido de bala. Cuando Lavinia se percata de que Felipe es parte de esta organización, siente miedo y no quiere ni pensar en las consecuencias que sufriría si se le llegara a relacionar con ellos. Por otra parte, Itzá, quien estando en su sangre no se puede aguantar ante la indecisión y el terror que siente Lavinia, decide “[...] llamarla, esconder[se] en el laberinto de su oído y susurrarle” (66). Esto hace que Lavinia resuelva ayudarlos pues comprende que “[...] la noción de independencia, de mujer sola con trabajo y cuarto propio, eran opciones incompletas, rebeliones a medias” (90). Por todas estas razones, Lavinia decide ser parte del cambio que necesita el país y se une al movimiento convirtiéndose en revolucionaria. Si bien su participación en la organización no se iguala a la de Felipe sino hasta que éste muere, Lavinia logra tomar su lugar en un atentado en contra de algunos dirigentes del Gran General y muere sacrificando su vida en la lucha por conseguir una sociedad más justa.

²⁵ Se refiere a la dictadura de Anastasio Somoza Debayle.

2. *Sofía de los presagios*: Resumen de la obra

Al hablar sobre *Sofía de los presagios*,²⁶ en una entrevista que le realizaron Edward Waters Hood y Cecilia Ojeda, Belli declaró que quería escribir una novela que la sacara del ámbito político²⁷ para “probar[se] que era capaz de crear una realidad ficticia, y de hacerla vivir y tocar otra área de la feminidad, o sea, del ser femenino, que no se toca y que es la vinculación mágica de la mujer con la naturaleza, con su propio ser, en cuanto a sentirse marginal dentro de la sociedad” (128). En este sentido, esta novela carece de un referente histórico-político y de un discurso testimonial como el de *La mujer habitada*, para enfocarse en los temas de “erotism, magic, illuminism, necromancy, feminism, and contemporary women’s issues” (Craft 182). Publicada en 1990, año en que la coalición UNO (Unión Nacional Opositora) le ganó las elecciones presidenciales a los sandinistas, la novela muestra “the extent of Belli’s disillusionment with the failures of Sandinismo with respect to women’s issues”²⁸ (182). La historia de Sofía está situada en los años posteriores al triunfo de la revolución sandinista de 1979 para denunciar que la mujer seguía teniendo numerosos problemas para que se le reconocieran sus nuevos derechos, especialmente en ambientes rurales como el Diriá. Manifiestamente, esto se expone en la obra por medio del comportamiento machista de René, el esposo de Sofía, quien, lleno de ira porque Sofía le ha pedido el divorcio a través de un edicto en el periódico, exclama: “Desde la mentada revolución todas las mujeres se creían moneditas

²⁶ Todas las citas de esta novela pertenecen a la edición de Emecé Editores.

²⁷ Aunque si bien aclara que la novela es política, afirma a la vez que “lo político no es el centro de la novela” (Belli, “Entrevista con Gioconda Belli” 128).

²⁸ De hecho, el descontento de la escritora se incrementó a tal grado que a fines de 1980, cuando los líderes del FSLN se negaron a apoyar una agenda más feminista, Belli terminó distanciándose del Frente Sandinista y mudándose a los EEUU (Craft 182).

de oro, independientes. ¡La putería era lo que se había fomentado con esas leyes!” (124). Como se ha podido advertir, en este relato Belli plantea “. . . la visión de una Nicaragua cuya revolución no ha podido penetrar en algunos sectores de profundas raíces mágicas como es el caso del Diriá y su protagonista Sofía” (Gutiérrez Rojas 35). Después de este breve contexto histórico de la novela, a continuación presento un resumen de la misma para mejor contextualizarla.

Sofía de los presagios narra la historia de Sofía, una mujer bella, sensual, de carácter fuerte quien, tanto por su origen gitano como por no adherirse a las reglas establecidas para la mujer, es discriminada y marginada por los habitantes del Diriá, pueblo en el que se crió y en el que se sitúa la acción de la novela. Esta población es conocida como “pueblo de brujos” y como tal, la magia es una parte íntegra de la vida de sus habitantes. A la edad de siete años, Sofía llega a este pueblo por casualidad cuando la caravana de gitanos con los que viajaba se establece temporalmente en este lugar. Una noche escucha a sus padres discutir. Su madre (Demetria) le dice a su padre (Sabino) que se irá, que no es feliz, que regresará con su familia (ya que ella no es gitana) y abandona el carromato que compartía con su hija y su esposo. Sofía se da cuenta de que su madre se ha marchado y la sigue, pero Demetria no se percibe de ello y la niña se pierde en las calles del Diriá. Sabino, quien ha creído que Demetria se ha llevado a la niña, abandona el pueblo al día siguiente junto con los otros gitanos. Al amanecer, Eulalia, una mujer solitaria cuyos hijos murieron en la guerra, encuentra a la niña y entre ella y un viudo, don Ramón, quien también es el hacendado más rico de la región, se ponen de acuerdo para criar a Sofía. La vida de Sofía en este poblado no es fácil ya que la gente del pueblo

nunca la acepta por tener sangre gitana. Piensan que tiene poderes sobrenaturales y que su presencia ahí solamente traerá desgracias para todos. Por otra parte, Sofía crece rodeada de amor y de mimos de don Ramón y Eulalia y al cumplir los diecisiete años, sus padres adoptivos notan que Sofía posee una belleza y sensualidad peligrosa que causa demasiada turbación en los hombres y deciden que es necesario encontrarle un marido pronto. Al poco tiempo de bachillerarse, Sofía, creyendo que al casarse tendrá la libertad que tanto anhela, acepta casarse con René, uno de los hombres más guapos de la región.

Sin embargo, la vida de casada de Sofía se convierte en un infierno. Su esposo es tan celoso y dominante que no la deja ni ir sola a visitar a sus padres adoptivos a El Encanto, la hacienda en donde se crió. Pasan los años y soporta esta situación solamente para no entristecer a don Ramón y a Eulalia. Un día, sin embargo, al entrar una llamada telefónica equivocada a su nueva línea recién instalada, Sofía conoce a Esteban, un abogado de Managua y se convierten en amantes verbales. A través de estas llamadas, Sofía logra trasgredir el encierro al que la tiene sujeta su marido. Los años de espera terminan para Sofía tan pronto como mueren sus dos padres adoptivos pues Sofía se escapa de la casa en la que el marido la tuvo encerrada por ocho años y empieza una nueva vida con el dinero que don Ramón le heredó.

Después de obtener su libertad, contrata a Jerónimo, un abogado de Managua, para que le lleve los asuntos legales de la hacienda y de sus propiedades. Aunque Jerónimo es un hombre casado, Sofía decide seducirlo porque quiere tener un hijo. Al poco tiempo de sus amoríos y sin consultarlo con él, Sofía queda embarazada y tras haber obtenido lo que deseaba, decide desecharlo de su vida. En las siguientes semanas,

Jerónimo la sigue buscando, pero Sofía se le niega. Llega un momento en que Jerónimo ya no la busca y entonces Sofía jura estar enamorada de él. Lo llama incansablemente sin conseguir que éste le conteste el teléfono. Debido a esto, Sofía se sume en una gran depresión pues vuelve a sentir el abandono que siempre ha sentido toda su vida.

Pasan los meses y cuando su embarazo ya está muy avanzado, se le presenta a Jerónimo en su despacho de Managua para decirle en su cara que está esperando una hija de él. Sin embargo, él niega ser el padre de esa hija y la rechaza. No quiere saber nada de ella y le reprocha a Sofía el haberse embarazado sin el consentimiento de él. También le dice que ella no está realmente enamorada de él, que ella no quiere a nadie y que sencillamente él es un capricho para ella porque se sintió rechazada por él. Sofía se marcha de la oficina de éste y en el camino hacia la hacienda, llora y se siente humillada y sola.

Al poco tiempo, da a luz a una niña a la que llama Flavia y vuelca en ella todo el amor que siempre quiso tener de su madre. Quiere ser esa madre que ella nunca tuvo pues según Xintal, Carmen y Samuel; sus amigos brujos del Diriá, ella (Sofía) tiene que romper el círculo de abandono que la llenó de rencor para así poder ser feliz. En otras palabras, tiene que perdonar las acciones de su madre para poder seguir su vida libre de rencores. Al final de la novela, Sofía lleva a su hija a un parque de diversiones en Managua y la niña se le pierde momentáneamente. Durante el tiempo en que la niña se encuentra perdida, Sofía siente una gran desesperación, pero esta experiencia la ayuda a perdonar a su madre pues le permite comprender que quizás ella (su madre) también la buscó mucho y sufrió al nunca poder encontrarla. Sofía se da cuenta que se ha pasado la

vida amargada y buscando quien la quisiera ya que necesitaba llenar el vacío que le había dejado el abandono de su madre. Entiende en estos momentos que Jerónimo tenía razón, ella (Sofía) no estaba realmente enamorada de él. Simplemente no quería sentir el rechazo, el abandono que siempre había experimentado. Después de haber ido a la caseta de información del parque en el que tanto el encargado como ella habían anunciado por los parlantes que se había perdido una niña, Sofía espera impacientemente en la caseta a que alguien llegue ahí con su hija. Finalmente, los momentos de angustia terminan para Sofía cuando de repente un hombre llega hasta ella con Flavia en los brazos. El hombre no es sino Esteban, aquel enamorado que se hizo por teléfono cuando su ex marido la tenía encerrada.

3. *Waslala: Memorial del futuro*: Resumen de la obra

En *Waslala*,²⁹ Belli presenta “la doble búsqueda de la utopía y de la razón de ser en una tierra centroamericana problematizada y postergada por las naciones más poderosas del mundo” (Poust 217). La novela se centra en la historia de Melisandra, una joven pelirroja que vive con don José, su abuelo, en una hacienda que se localiza a la orilla de un río en la selva de Faguas, el mismo país ficcional de su primera novela. Igual que Lavinia y Sofía, Melisandra es huérfana pues se crió sin sus padres desde que tenía solo tres años porque éstos la dejaron con sus abuelos para irse en busca de una ciudad mítica, a la que llaman Waslala. La joven también es una mujer hermosa y sensual, pero no es vanidosa. Se encarga del manejo de la hacienda de su abuelo y por años ha estado

²⁹ Todas las citas de esta obra pertenecen a la edición de Seix Barral.

esperando la oportunidad de poder emprender el viaje hacia Waslala, el cual no ha llevado a cabo porque no quiere dejar solo a su abuelo (su abuela ya ha fallecido).

Sin embargo, en una de las visitas de los “viajeros” (la mayoría contrabandistas) que regularmente pasan por ahí en camino hacia el interior del país, entre los cuales Melisandra reconoce a Maclovio, un argentino traficante de armas; Hermann, un alemán traficante de oro; Morris, un científico norteamericano con un brazo metálico; Melisandra conoce a Raphael y decide realizar ese tan ansiado viaje hacia Waslala. Raphael es un periodista norteamericano que afirma también querer encontrar Waslala, aunque verdaderamente ha venido para hacer un reportaje sobre la filina, una droga híbrida hecha de marihuana y cocaína que se fabrica en Faguas. De este modo, Melisandra se embarca con Raphael y con los otros viajeros río arriba hacia el interior del país. Su meta es llegar a Cineria, la población en donde vive Engracia (apodada La Giganta), ya que ella es la única que les puede ayudar a encontrar Waslala.

Durante esta travesía, llegan a una parte del río cuyo color es rojo como la sangre. Este río “mágico” hace que los viajeros tengan visiones: pasajes olvidados de sus vidas que los hacen preguntarse si éstos son el resultado de un té de flores azules que se tomaron o son “los efectos mágicos del río” (83). Después de pasar este trecho, los viajeros tienen que recorrer por la parte más peligrosa del río, conocida como El Remolino Grande. Melisandra le advierte a Raphael no asomarse a su centro, ya que al hacerlo la gente queda tan hipnotizada que es capaz de lanzarse hacia el mismo, lo que podría provocar a su vez que la embarcación se ladeara y que todos peligraran. Sin embargo, Melisandra cae en la tentación y aflojándose la venda que les dio el capitán,

consigue mirar el reflejo del remolino en una roca. Inmediatamente, comienza a tener visiones “de una belleza tan profunda” (92) y se levanta para ver más. El bongo se ladea hacia un lado y Raphael, quitándose rápidamente la venda de los ojos, alcanza a ver a Melisandra cuando está a punto de lanzarse. La abraza fuertemente y juntos ruedan por el suelo de madera de la embarcación.

Luego de este incidente, llegan finalmente al puerto de Las Luces, “una ciudad de lodo y aluminio” (99) la cual es controlada por Damián y Antonio Espada. Este pequeño poblado ciertamente refleja la cruda realidad de Faguas; por esta razón, la gente también tiene la ilusión de que Melisandra encuentre Waslala, pues la existencia de este lugar es para ellos, la prueba de que hay un paraíso terrenal en el que no existe la pobreza ni la corrupción que rodea sus vidas. Después de su breve descanso en Las Luces, los viajeros se embarcan hacia Cineria, la ciudad a donde llegan los contenedores de basura provenientes de las sociedades consumistas. En esta población, construida en gran parte con los desperdicios de la basura, se entrevistan con Engracia, la mujer que está encargada del manejo de la basura que llega de los países primermundistas. Cineria también está bajo el poder de los hermanos Espada y solo Engracia es “el único poder alternativo, la única a quien Los Espada no podían doblegar ni controlar” (85).

Durante el tiempo que Melisandra y Raphael pasan en Cineria, se entrevistan con los hermanos Espada y éstos les ofrecen su ayuda para encontrar Waslala, pero Melisandra la rechaza. Los Espada quieren simplemente impedir que Melisandra y Raphael encuentren los sembradíos de la filina, ya que se localizan en la ruta hacia Waslala. En Cineria, los muchachos que trabajan con Engracia clasificando la basura,

hallan un bote que contiene un polvo azul fosforescente e inocentemente se pintan el cuerpo con este. Cuando Melisandra, Raphael y Morris encuentran a Engracia y a los muchachos pintados con este polvo, Morris pierde la cordura y abofetea a Engracia para después desconsoladamente pintarse también él mismo con el elemento radioactivo que resulta ser Cesio 137.

Al día siguiente, Melisandra se dirige a Cineria y es secuestrada por Los Espada. Mientras ella está en ese aprieto, Raphael ha salido hacia Timbú, a buscar a las holandesas Vera y Krista quienes le pueden ayudar a conseguir un poco de filina para dársela a Engracia, a Morris y a los muchachos y así aminorar el dolor de la muerte que tendrán. Raphael desconoce que Melisandra ha sido secuestrada y que él también está en peligro. Logra entrevistarse con las holandesas y consigue la droga, pero en su regreso hacia Cineria, el carro en el que viaja es interceptado por compinches de Los Espada quienes después de matar al hombre que lo había llevado a Timbú, se llevan preso a Raphael. No obstante, Raphael es después rescatado por Maclovio, quien sabe que Los Espada tienen a Melisandra y juntos se dirigen hacia el cuartel logrando liberar a Melisandra. Por otra parte, Morris, los muchachos y Engracia saben que van a morir, pero Engracia planea una manera de morir más heroica. Decide que su muerte al menos tiene que tener un propósito noble y planea la manera de liberar a la gente de esas ciudades del poder de Los Espada. De este modo, deciden pintarse más con el polvo para parecer fantasmas y cuando llega la noche, se dirigen hacia el cuartel de Los Espada, llevando escondidos en su cuerpo algunos explosivos que harán detonar cuando sea el momento apropiado. Sin embargo, cuando logran estar frente a Los Espada y Engracia les informa

que van a morir porque se contaminaron con un elemento radioactivo y les propone cederles el poder de la distribución de la basura a cambio de que liberen a Melisandra, éstos son informados que Melisandra ha escapado y llenos de cólera, acribillan a Engracia, a Morris y a los muchachos sin saber que al hacerlo, todos volarían en pedazos debido a los explosivos que Engracia y los otros llevaban en su cuerpo.

Después de las explosiones de esa noche, la ciudad se vuelve un caos y Melisandra toma las riendas en la re-organización de la comunidad. Vuelta la ciudad a un orden finalmente, Melisandra y Raphael salen hacia Timbú, Las Minas y Waslala luego de que Melisandra leyera una carta que le había dejado La Giganta en la que le indicaba que se llevara a su loro y que se adentrara a la selva desde el poblado de Las Minas siguiendo las indicaciones de Pascual, un baqueano a quien tenía que buscar en ese lugar. Después de pasar por Timbú, en donde Melisandra tiene una plática con Krista, Vera, Maclovio y los notables de ese pueblo en la que acuerdan quemar las plantaciones de la filina después de que Maclovio colecte su última cosecha para saldar sus compromisos en Nueva York, Melisandra y Raphael salen hacia Las Minas. En este poblado se encuentran con Hermann, quien les informa que sabe quién es Pascual y que si se lo permiten, le gustaría acompañarlos puesto que él también quiere encontrar Waslala. De este modo, los cuatro se internan en la espesura de la selva pero solo Melisandra encuentra Waslala. Al llegar al mítico lugar, descubre que la ciudad se encuentra desierta. Localiza la casa del abuelo y ahí se reúne con su madre quien le informa que su padre había muerto cuatro meses antes y le explica las razones por las que nunca volvió. Melisandra se da cuenta de que el encontrar a su madre no significa poder borrar los años de soledad que vivió por la

ausencia de su madre; sin embargo, la muchacha sabe que aunque no siente resentimientos en contra de ella, necesita entenderla para olvidar el dolor que alberga en su alma. Su madre le explica que se quedó ahí porque piensa que “Waslala, como mito, como aspiración, justifica su existencia” (328). Para ella es imprescindible que siga la fantasía, la leyenda de Waslala ya que la gente necesita tener la esperanza de algo que puede llegar a ser, “un memorial del futuro” (329). Al final de la obra, Melisandra se marcha de Waslala llevándose los anales de la legendaria ciudad para probar su existencia y devolverle la esperanza a los habitantes de Faguas. Sin embargo, también se regresa porque está enamorada y al internarse nuevamente en la selva después de abandonar Waslala, Melisandra escucha la voz de Raphael y se echa a correr para encontrarse con él.

Después de incluir un breve contexto histórico y un resumen de cada novela para así contextualizarlas, en la próxima sección estudio cómo, por medio de su cuerpo, las protagonistas se valen de distintas estrategias para crearse una nueva subjetividad que les ofrezca una manera alternativa de ser y estar en el mundo.

4. La redefinición de la subjetividad femenina por medio del cuerpo/sujeto erótico

En *La mujer...*, *Sofía* y *Waslala*, los personajes femeninos principales transgreden la construcción del rol de género y de sexo que se ha fijado para la mujer en las sociedades hispanoamericanas. La manera en que las protagonistas llevan esto a cabo es a través de distintas estrategias de resistencia que realizan a través de su cuerpo. Como lo indiqué en el capítulo introductorio, recurro aquí a las teorizaciones de Foucault sobre el

concepto de poder y cómo se ejerce en el cuerpo ya que para Foucault, “. . . the body is invested with relations of power and domination” las cuales “. . . have an immediate hold upon [the body]; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs” (*Discipline and Punish* 25-26). En otras palabras, de acuerdo con el historiador y filósofo francés, el cuerpo es el sitio en el cual se ejerce el poder. Por otra parte, Foucault también teoriza que donde hay poder hay resistencia (*The History of Sexuality* 95); por consiguiente, si en el cuerpo se localiza el lugar en donde se ejerce el poder, entonces también en el cuerpo está la capacidad de resistirlo. De acuerdo con lo anterior, los personajes femeninos principales de las novelas mencionadas utilizan su cuerpo para resistir los modelos de comportamiento sexual y cultural que han sido establecidos para ellas. Las formas en que las protagonistas emplean su cuerpo para resistir los parámetros patriarcales son principalmente las siguientes: 1) se arreglan “femeninamente” para seducir a los hombres y así lograr metas específicas; 2) se niegan a seguir el rol tradicional de la mujer que las destina a casarse, a tener hijos, y a quedarse encerradas en casa a cargo del “hogar”; y en vez de eso, desempeñan otros roles de género saliéndose de los patrones que tan estrictamente habían sido establecidos para ellas; y por último, 3) expresan y gozan abiertamente de su erotismo para redefinir su sexualidad y otorgarse poder, el cual tiene varias funciones primordiales. Como muestro a continuación, cuando los personajes femeninos emplean los mecanismos de resistencia antes mencionados, ellas re-politizan su cuerpo para redefinir su rol de género y de sexo para así construirse una nueva subjetividad.

En la primera estrategia, Lavinia y Sofía, de *La mujer... y Sofía...* respectivamente, sienten placer al exhibir su cuerpo para seducir y obtener lo que desean de los hombres recurriendo precisamente a las “armas milenarias de la feminidad” (*La mujer* 16). Por ejemplo, cuando Lavinia asiste a una entrevista de trabajo con Julián Solera, el encargado del despacho de arquitectos en donde solicitó empleo, ella se percató de que tan pronto como entró a la oficina de Solera, él “. . . la observó de arriba abajo, registró su *pedigree*, el largo de la minifalda, el pelo desordenado en rizos” y “sucumbió” (16) ofreciéndole el trabajo después de una breve charla en la que ella le habló de su excelente preparación académica, de su pasión por la arquitectura y de sus proyectos para Faguas. Lavinia advierte que su apariencia física perturba a los hombres y concluye que “[a]provechar la impresión que causaban en los hombres las superficies pulidas no era su responsabilidad sino su herencia” (16). Por eso, una noche en que bailaba con uno de sus amigos, Lavinia se dio cuenta de que Felipe, su compañero en la firma de arquitectos con quien había un coqueteo mutuo, la miraba desde el bar y ella aprovechó justamente este momento para seducirlo:

Le bailó pretendiendo no verlo, consciente de que lo hacía para provocarlo, disfrutando el exhibicionismo, la sensualidad del baile, la euforia de pensar que por fin se encontrarían fuera de la oficina. Llevaba una de sus más cortas minifaldas, tacones altos, camisa desgajada de un hombro —pura imagen del pecado, había pensado de sí misma antes de salir— (34)

Otra manera en que Lavinia emplea su arreglo personal para seducir se muestra cuando ésta, ya siendo parte del movimiento al que pertenece Felipe y para camuflar su complicidad con éste, tiene que fingir que le interesa volver a frecuentar los círculos de sociedad de sus padres y asiste al baile del Club luciendo especialmente encantadora. De este modo, para asistir al baile se maquilla y se viste de una manera tan llamativa que hasta ella misma: “se vio hermosa en el espejo. Había adelgazado y el vestido caía más suave sobre su cuerpo, el color rojo contrastando con la piel blanca y el cabello oscuro sobre los hombros. Los zapatos de altos tacones contribuían a darle más estampa, a resaltar la figura esbelta” (186). Además, le place saber que su asistencia al baile no se debe a que desea conseguir marido, como se acostumbraba en su círculo social, sino porque quiere demostrarles a los hombres que ella no está a su alcance:

A nadie podría explicar la rara excitación que le producía la idea de enfundarse de nuevo aquel vestido rojo, de escote profundo. Exhibirse ahora sería un placer. Casi una venganza. Exhibirse ahora que nadie podía tocarla, penetrar su intimidad, amenazarla con matrimonios perpetuos, servidumbres disfrazadas de éxito. (182)

En la cita anterior se advierte claramente que Lavinia se otorga poder al exhibir su cuerpo porque le complace saber que los hombres no puedan tenerla ni convertirla en una mujercita domesticada ya que ella es ultimadamente quien decide sobre el mismo. Por lo tanto, la joven se arregla “femeninamente” haciendo uso del maquillaje y de la ropa porque conoce perfectamente la impresión que provoca en los hombres su belleza y la utiliza para sus propios fines personales.

La segunda de estas protagonistas, Sofía, pasa por dos etapas que definen la manera en que ella utiliza su cuerpo. En la primera etapa, después de pasar ocho años en un matrimonio infeliz, a Sofía le deja de importar su apariencia:

Hace tiempo que ella también dejó de preocuparse por su aspecto. Con René hacía algunos esfuerzos sobre todo cuando salían a misa o a reuniones en el pueblo pero aquel matrimonio la había hecho perder totalmente el deseo de verse atractiva. Prefería que René no se fijara en ella como mujer y así minimizar las embestidas sexuales y dejarlas reducidas a las noches. Ni se acuerda que es mujer. Sin no fuera por las miradas de lujuria de los finqueros ricos que así pretendían recordarle que no era más que una hembra, cuyo mayor capital era su cuerpo y no su fortuna, se olvidaría del todo del peso de su sexo. De todas formas, para qué le había valido ser supuestamente «bonita», como había dicho Jerónimo, sino para aquel matrimonio desafortunado. (139)

Como se nota en la cita anterior, el tiempo que duró casada con René causaron que Sofía no se preocupara por su aspecto porque había tenido que aguantar años en los que vivió encerrada y sujeta a los embates sexuales de su marido. En su segunda etapa, al divorciarse y conocer el “poder de su cuerpo”, Sofía vuelve a interesarse por su apariencia y decide hacer uso de sus “encantos femeninos” para atraer a Jerónimo, el abogado que llevó su divorcio, pues desea embarazarse de él ya que ella cree que:

[n]o sería tan difícil seducir[lo]. No sería difícil seducir a ningún hombre. El asunto era saber hacerlo, combinar la audacia con el recato.

Después de todo, no pretendía que se enamorara de ella, tan sólo crearle la adecuada proporción de deseo. . . . Una vez que estuviera preñada, no lo volvería a ver más. (157)

Esta determinación es el resultado de su desilusión sobre el amor pues piensa que “[c]on un niño ella podría ser totalmente feliz. Le enseñaría a cuidar la finca y tendría compañía y alguien a quien ella amaría sin tener miedo de que la abandonara. . .” (157). Para lograr esto, la gitana acude al uso de los cosméticos y de un nuevo vestuario: “Es como un rito, piensa Sofía, aquello era parte de lo que Xintal llama el «poder». La mujer preparándose para la ceremonia, como cuando se araba la tierra y se le ponía abono a las plantas, pintándose el cuerpo para seducir al hombre” (159). Al regresar al pueblo después de transformarse, “Sofía nota el efecto que causa en los hombres su nuevo atuendo. Es como si el arreglarse de manera «femenina» fuera igual que lanzar una sarta de cohetes al aire anunciando que estaba disponible o le interesaba el sexo” (160). La siguiente parte del plan de Sofía es seducir a Jerónimo en la fiesta que va a dar en El Encanto para tratar de conseguir que los habitantes del Diriá la acepten como mujer divorciada y adinerada. El día tan esperado llega finalmente y así se prepara la joven para conseguir lo que quiere:

A solas en su habitación, Sofía saca el vestido rojo y saca la ropa interior nueva también roja. Fausto le había dicho que era de mal gusto el menudo calzón y el brassiere rojos, pero a ella le parece que por alguna razón este es el color con que se excita a los toros; si sirve para los toros, funcionará para los hombres. En el baño se cubre de la abundante espuma del jabón de olor, comprado especial para la ocasión, y se afeita

cuidadosamente las axilas, las piernas y el vello del pubis para que forme un triángulo perfecto en el menudo bikini. . . .

El brassiere tiene varillas de media luna debajo de los pechos para alzarlos y hacer que se junten en el centro. Sofía se lo pone y se aplica perfume en la línea del medio. El bikini le queda bien, piensa, girándose para verse el trasero y las piernas lisas. . . . Como toque final se pone el vestido rojo ajustado como guante a su cuerpo, y que deja ver sus hombros desnudos, la parte superior de sus pechos y sus piernas. Viéndose en el espejo piensa que luce imponente, sensual y devastadora. No habrá manera que Jerónimo resista el llamado de la carne. (174)

Como lo esperaba Sofía, esa noche Jerónimo “. . . experimenta, como los toros, el efecto del rojo” (178) y así empieza una relación con el abogado hasta que consigue quedar embarazada de él.³⁰ Sofía comprende que su poder está justamente en su “cuerpo”, y por eso, al cambiar su apariencia con el uso del maquillaje y de un nuevo vestuario, se otorga poder para obtener lo que desea y empezar a redefinir su identidad.

Otra de las maneras en que no solo Lavinia y Sofía, sino también Melisandra emplean su cuerpo para transgredir los parámetros sociales y conferirse poder es rompiendo el rol tradicional de la mujer de convertirse en esposas y madres virtuosas que felizmente se quedan en casa para hacerse cargo del hogar. Aunque pertenecen a la clase

³⁰ Aunque luego de que se embaraza, Sofía decide cortar toda comunicación con Jerónimo y éste aprovecha la ocasión para también alejarse de ella, incomprensiblemente, la gitana empieza a acosar a Jerónimo porque dice estar enamorada de él. Sin embargo, es evidente que ella simplemente, debido al abandono que siempre la había rodeado, está encaprichada con el abogado porque él la rechazó. Cuando nace su hija Flavia, ésta vierte todo su amor en la pequeña quien le llena el vacío que siempre había tenido por haber crecido sin madre.

alta y/o han tenido vidas privilegiadas, las tres exhiben conflictos de identidad por el hecho de haberse criado alejadas de sus madres biológicas. Lavinia, la protagonista de *La mujer habitada*, se cría distanciada de sus padres debido a que no le interesa continuar la vida superficial que su madre le quiere imponer; Sofía, la personaje principal de *Sofía de los presagios*, termina perdida en las calles del Diriá después de haberse salido del carromato gitano en el que vivía con sus padres para seguir a su madre y tiene que ser criada por dos desconocidos que la adoptan; Melisandra de *Waslala* también crece sin la presencia de sus padres ya que cuando ella solo tenía tres años, éstos la dejan al cuidado de sus abuelos para irse en busca de la mítica ciudad de Waslala. Como puede advertirse, las tres protagonistas tienen que vivir sin la presencia y el amor de sus padres, pero lo que les crea conflictos de identidad y las llena de resentimiento es el hecho de sentirse incomprendidas o abandonadas por sus madres. Por lo tanto, su orfandad puede leerse como una de las razones por las cuales las protagonistas de estas novelas rompen el rol tradicional de la mujer de casarse y/o convertirse en madres. Sobre esta particularidad, Barbara Dröscher sugiere que “La Orfandad es un tropo para el cambio de la estructura tradicional de la familia, lo cual se relacionó con la modernización, transformando las sociedades en América Central a partir de los cincuenta” (185). Dröscher formula que “La separación de la madre en particular se puede leer como metáfora sobre la ruptura en el rol tradicional de la mujer” (185). De acuerdo con esto, a continuación estudio cómo Lavinia, Sofía y Melisandra son mujeres que se criaron separadas de sus madres y en el proceso de reconciliación con esa madre ausente, adquirieron su propia visión de mundo y se liberaron de los modelos sociales que se les habían asignado.

La primera de las protagonistas de estas obras, Lavinia, rompe con el rol de la mujer al rebelarse en contra de las convenciones sociales de su clase que estipulan que debe casarse para formar una familia y dedicarse al hogar y al cuidado de su esposo e hijos. Por ejemplo, cuando regresa de Europa tras haber sido enviada ahí por sus padres para estudiar, ésta se niega a obedecer los deseos de sus padres, especialmente el de su madre, de que el siguiente paso de acuerdo a su rol de mujer de clase alta es el de casarse. Por esta razón, abandona el hogar paterno para irse a vivir sola a la casa que su tía Inés le heredó “para cuando quisiera estar sola” (12) ya que odiaba que “sus padres la lleva[ran] a fiestas, engalanada, y la solta[ran] para que la husmearan animalitos de sacos y corbatas. Animalitos domésticos buscando quién les diera hijos robustos y frondosos, les hiciera la comida, les arreglara los cuartos” (17). Debido a esto, la joven arquitecta decide independizarse yéndose a vivir a la casa que su tía Inés le había heredado, no sin antes haberles causado un fuerte disgusto a sus padres, quienes le advirtieron de los peligros que correría y “lo mal vistas que eran las mujeres solas” (45).

Después de que Lavinia deja la casa paterna, la relación con su madre, la cual desde antes de irse a Europa nunca había sido fuerte, se ve reducida a un trato muy esporádico. Para ella, casarse significaría “limitarse, someterse” y aunque no descarta la posibilidad, piensa que solo lo haría si conociera un hombre muy especial y quizás ni así, pues se podía vivir en unión libre; un acta de matrimonio no era necesaria para legitimar el amor (21). En lo que respecta a su rol de madre, la maternidad para Lavinia “había sido una noción postergada para un futuro sin diseño preciso” (118). Por este motivo, una noche en que hacía el amor con Felipe, Lavinia se niega a ser madre porque aunque “. . .

[1]o deseó por primera vez en su vida con la fuerza de la desesperación. . .” (118), se da cuenta de que debido a la inseguridad que rodeaba su vida ahora que se había involucrado en el movimiento al que pertenecía Felipe, sería un disparate pensar en tener un hijo en esas circunstancias tan impredecibles.

A la vez, a Lavinia no le interesa dedicarse al hogar. Tiene una empleada doméstica quien se encarga de la limpieza y de prepararle comida caliente porque no sabe cocinar. Además, su profesión de arquitecta le permite poder tener la independencia económica que tanto deseaba y ni siquiera cuando establece una relación íntima con Felipe, se conforma con ser la mujercita que se queda en casa esperando a que el hombre regrese de sus “actos bélicos”.

En el caso de Sofía, ésta no rechaza el matrimonio o el tener hijos, pero sin embargo, no lo hace siguiendo las reglas estipuladas para las mujeres y de este modo, transgrede el rol tradicionalmente asignado a la mujer. Primero, desde el principio de la novela, sabemos que Sofía es diferente a las otras mujeres del Diriá porque no tiene “la placidez ingrávida y mansa de una virgen morena” (22). Ella, al contrario de las otras mujeres de su pueblo, es una mujer cuya belleza, sensualidad y carácter indómito le causan miedo no solo a la gente del pueblo sino también a su familia adoptiva (22). De hecho, Eulalia, la madre adoptiva de Sofía, se turba tanto cuando ve lo sensual que se ve Sofía cuando se pone el vestido nuevo que lucirá el día de la celebración de su bachillerato, que asustada, le comenta a su amiga Engracia lo siguiente:

‘Ay, tenías que haberla visto, Engracia [. . .] se veía tan vaporosa, tan fina y sin embargo, cuando se rió, fue como si toda la infancia hubiera

desaparecido; era toda una gitana morena, con los ojos esos y aquel pelo ensortijado, el pelambre crespo cayéndole sobre media cara. . . Me dio miedo, Engracia. Nunca hemos visto nosotros a nadie así.’(22)

Sin embargo, mientras la gente que rodea a Sofía siente desasosiego por su belleza, ella lo disfruta. Por eso cuando se pone el vestido para su fiesta, “[s]e mira al espejo y se acomoda el pelo hacia atrás para que se le vean los hombros” ya que “[l]e gusta cómo se ve” (21). Así, el día de la tan anunciada fiesta, Sofía se convierte en la atracción principal y cuando baila, “. . . los hombres no pierden la ocasión de mirarla. . . . [y por eso, hasta] [s]itúan a sus parejas de manera que puedan enfocar a la Sofía con los ojos entre vuelta y vuelta” (23).

En este sentido, como tanto para el pueblo como para su familia, la belleza y la sensualidad de Sofía son “peligrosas”, su papá adoptivo, don Ramón, toma la decisión de casarla pronto. Sofía no se opone a casarse pues piensa que “ya no será necesaria la inocencia ni la sumisión” y podrá hacer lo que ella quiere (26). Sin embargo, Sofía está muy equivocada y por eso, desde el mismo día de su boda, ella “Se siente extraña en traje de novia”, y empieza a sentirse nerviosa con el futuro que le espera al lado de René. Llega a tal grado la desesperación que experimenta ese día, que al llegar a la puerta de la iglesia, después de haber cabalgado al lado de su papá Ramón demasiado lentamente, sale a todo galope y regresa hasta después de haberse tranquilizado. Los invitados quedan estupefactos, y el novio, quien se siente avergonzado, herido en su amor propio: “No le perdonará jamás que ella se haya atrevido a provocar las dudas de los demás. La domará. Ya verá ella cómo se le acaban rápido esos bríos de yegua salvaje” (31). Cuando regresa

Sofía, entra a la iglesia y “sobre el vestido blanquísimo se ven las manchas de polvo. El sudor de las ancas del caballo ha ensuciado el ruedo y un lado de la ancha falda de satén, el pelo de la muchacha está desordenado” (31). Como puede observarse, Sofía rompe con la imagen de la novia “sumisa” y “pura” al llegar a la iglesia despeinada y con un vestido manchado.

Otra de las maneras en que Sofía se resiste a seguir su papel tradicional es al negarse a tener hijos con René. Esta decisión es la consecuencia del encierro a que la ha sometido su esposo, quien debido a sus celos y a la “vergüenza” que Sofía le hizo pasar el día de la iglesia, desde la noche de bodas, “. . . encima de ella, como animal salvaje, la hace gritar y le jura que tendrá que pagarle muy caro lo mal nacida que es” (32). Por esta razón, al regreso de su luna de miel, después de enseñarle cómo mandó decorar la casa que les regaló don Ramón, René le advierte que de esa casa no vuelve a salir sola y para asegurarse de que así sea, no solo mata a Gitano, el caballo de Sofía, sino también hace levantar un muro para supuestamente “. . . proteger a su mujer de los ladrones” (34, 38-39). Sofía comprende que vivirá encerrada mientras esté casada con René; por este motivo, decide no embarazarse pues piensa que “ella no podrá tener lo que quiere, pero tampoco lo tendrá René” (40). René, sin saber que su mujer ha empezado a tomar pastillas anticonceptivas, “. . . cumple religiosamente con su parte de hombre preñador, copulando con ella todas las noches aunque esté cansado, aunque ella no haga ningún ruido y sólo se quede inmóvil debajo de él con los ojos abiertos viendo para el techo como una estatua fría y bella” (40). Como se advierte en las citas anteriores, Sofía transgrede el papel tradicional de la mujer que le tendría hijos al marido aún en un

matrimonio sin amor y bajo condiciones adversas similares. Ella es una mujer que toma las riendas de su vida en sus manos; y por eso, cuando finalmente decide embarazarse, lo hace sin estar casada y sin importarle lo que digan los demás.

Por último, otra de las transgresiones que Sofía realiza es la de no conformarse con ser una mujer que se dedique simplemente a su hogar. Al liberarse del matrimonio desafortunado que vivió al lado de René, Sofía contrata a Fausto, el único sobrino de don Ramón, para que sea el siguiente administrador de la hacienda. De este modo, juntos hacen prosperar la finca y la gitana se convierte en una hacendada exitosa que disfruta “. . . del desafío de mostrarles a los finqueros experimentados y soberbios de la zona que un homosexual y una mujer pueden obtener tan buenas o mejores cosechas que las de ellos. . .” (156).

Melisandra, la protagonista de *Waslala*, a diferencia de las anteriores, es una mujer que no es vanidosa ni se vale del maquillaje o del vestuario para seducir a los hombres aunque no por ello deja de ser una mujer hermosa y llena de sensualidad. Dedicada al cuidado de la hacienda de su abuelo, don José, la joven pasa sus días en el arduo trabajo de la finca: “Melisandra se escupió las manos y se las frotó contra las caderas. Estaban ásperas de polvo, las uñas ennegrecidas por el trabajo” (22). Además, aunque “. . . jamás dio importancia a su apariencia” ya que su atuendo habitual consistía de un overol azul y de una bolsa de herramientas que se colocaba en la cintura, Melisandra es una mujer que “. . . emanaba una vitalidad animal, sensual, de criatura recién inaugurada, libre, perfecta. Parecía la estatua de una Diana saliendo a la caza” (22). Anhela poder encontrar Waslala, la ciudad edénica que su abuelo poeta y sus

amigos fundaron, porque así también podrá reencontrarse con su madre. Quizás, como lo indicó Dröscher, precisamente por el hecho de que creció sin su madre y fue criada por sus abuelos, Melisandra rompe con el rol tradicional de la mujer que la limita al espacio privado del hogar y en vez de ello, se nos presenta una mujer vital que toma las riendas de la finca del abuelo y que no duda en actuar duramente cuando es necesario. Baste como ejemplo de esto el siguiente fragmento en que Fermín, el informante y cómplice de Maclovio, le dice a éste último que tiene miedo que Melisandra descubra que está involucrado en el contrabando de armas porque no quiere ser expulsado de la finca:

—Usted no la conoce bien. Ella de todo se entera. Parece muy suave, pero aquí bien sabemos que cuando se decide a actuar, puede ser implacable. A mí me sentó toda una noche, solo, con el cadáver de mi hermano para que se me quitara la idea de irme a guerrear. Mi pobre hermano. Ya olía mal.... (49)

Como se pudo notar, el hecho de que la madre está ausente en la vida de estas protagonistas se puede leer como una forma por medio de la cual las mujeres se liberan de los moldes que sus madres siguieron y hubieran querido imponerles. La ausencia de la figura materna permite así que éstas quebranten el rol tradicional que se esperaba de ellas por ser mujeres y consigan ser una generación más independiente que disfruta del poder que les proporciona el placer de su cuerpo y de su feminidad para así tomar sus propias decisiones y vivir su vida de acuerdo a como les plazca.

La tercera y quizás la más importante de las estrategias a las que recurren las protagonistas para transgredir las reglas sociales por medio de su cuerpo es a través de su

erotismo. Consiguientemente, es necesario primero establecer cuáles son algunas de las características principales del lenguaje erótico belliano para después examinar cuáles son las funciones fundamentales del erotismo femenino en la prosa de esta escritora nicaragüense. En este sentido, al referirse a los rasgos distintivos de la producción poética de Belli, Elena Grau-Lleveria afirma que “. . . es erótica en tanto que es la representación, expresión y comunicación del placer y del deseo sexual” (47). A la vez, asevera que el erotismo de la escritora nicaragüense “va más allá” pues “[e]rótico es todo aquello que le permite sentir la comunión, aunque sea momentánea, con ‘otros’ y es a la vez una forma de conocimiento y liberación subjetiva” (47). Estos aspectos del erotismo en la poesía de la escritora también se presentan en las tres novelas que analizo en este capítulo. Es decir, en estos relatos Belli nos presenta a protagonistas que expresan y gozan abiertamente su sexualidad y que además tienen una conexión especial con la naturaleza. A mi parecer, “la naturaleza/Madre Tierra” viene a ser uno de esos “otros” con los que las protagonistas tienen una “comunión”. Por lo tanto, esta “comunión con otros” que menciona Grau-Lleveria, no solo se especifica en el vínculo que las protagonistas tienen con otros seres humanos, sino al que poseen con el medio ambiente que las rodea. De este modo, en algunos casos, el discurso erótico en la obra belliana funciona como vía que permite la unión de las protagonistas con la naturaleza (Madre-Tierra) y por ende, con el Cosmos.

Como muestro a continuación, este enfoque de la escritora se vislumbra claramente en sus obras. En *La mujer habitada*, por ejemplo, el vínculo que Lavinia tiene con la naturaleza se revela a través de su cuerpo, el cual es “su antena del universo” (31); y por consiguiente, el modo por el cual se une a la naturaleza y vuelve a ser parte del

cosmos. Por eso, apenas Lavinia se despierta “para ir a trabajar por primera vez en su vida” (10), percibe el fuerte olor de los azahares que el viejo naranjo del jardín despiden tras haber florecido la noche anterior. El aroma es muy fuerte y no solo “la sitiaba desde el jardín con insistencia” sino hasta “llovía en el agua de la ducha” (11). En este sentido, las premisas teóricas de Georges Bataille iluminan mejor esta particularidad de la novelística de Belli. En su texto *Erotism: Death and Sensuality*, Bataille concibe el erotismo como “. . . a state of communication revealing a quest for a possible continuance of being beyond the confines of the self” (17) ya que según él, los seres humanos sentimos nostalgia de una “. . . primal continuity linking us with everything that is” (15). Esta necesidad de continuidad que los seres humanos experimentamos y que va más allá de nuestros cuerpos se ejemplifica en el siguiente pasaje en el cual Lavinia, durante el acto sexual, no solo disfruta plenamente de su erotismo, sino también a través de éste se conecta a la naturaleza:

Se hundió en el pecho de Felipe, se dejó ir con él en el flujo de calor que emanaba de su vientre, ahogándose en las olas que se sucedían y dejaban tras de sí ostras, moluscos, anturios, palmeras, pasadizos subterráneos que cedían, el movimiento del cuerpo de Felipe, el de ella, arqueándose, tensándose y los rugidos, los jaguares, hasta la selva, la cima, el arco que soltaba las flechas, el centro de la flor abriéndose y cerrándose. (36)

Se advierte entonces que el éxtasis sexual de la protagonista se ilustra con un lenguaje metafórico lleno de imágenes de la naturaleza como animales marinos y plantas tropicales para de este modo mostrar cómo el personaje principal logra conectarse con el

mundo animal para volver a ser parte del universo, y a la vez, revelar la comunión que tiene con el medio ambiente que la rodea. Por lo tanto, a través de su cuerpo/erotismo, Lavinia logra integrarse al mundo natural, por eso, en el arrebató sexual, ella es “capaz de emitir sonidos que le [hacen] pensar en parentescos con gatos, panteras, [y con] los jaguares de sus selvas tropicales” (31). El uso del erotismo como vía que permite la comunión de las protagonistas con la naturaleza es utilizado por Belli para mostrar cómo, a través de esta conexión, las mujeres vuelven a reconectarse con el origen del universo porque aquí todavía no existía el pecado original. De esta manera, éstas pueden recuperar el poder del que fueron despojadas. Esta visión de mundo se revela explícitamente en la novela *Sofía de los presagios* en la cual uno de los personajes declara: “Sólo la oscuridad de las almas extrañadas de la naturaleza, ha podido inventar un dios macho con una madre virgen, para quien el placer que produce la vida es pecado” (120).

Por otra parte, el aspecto erótico en esta novela no solo se nota en la descripción del arrebató sexual de los personajes femeninos principales y cómo a través de éste se conectan a la naturaleza, sino también en la representación de Faguas, el país de la protagonista:

En Faguas eran otros los retos. Se trataba de dominar la naturaleza volcánica, sísmica, opulenta; la lujuria de los árboles atravesando indómitos el asfalto. Faguas le alborotaba los poros, las ganas de vivir. Era el país de la sensualidad: un cuerpo abierto, ancho, sinuoso, pechos desordenados de mujer hechos de tierra, desparramados sobre el paisaje, amenazadores, hermosos. (14)

En la imagen anterior, Faguas adquiere las características de un cuerpo de mujer con “pechos hermosos” y su naturaleza, ardiente y abundante, posee árboles “lujuriosos” que “indomablemente” penetran el asfalto. Consiguientemente, se nota que uno de los recursos estilísticos que distinguen la retórica del placer en esta novela es la utilización de metáforas que corporeizan femeninamente el país de la protagonista y erotizan la naturaleza y sus organismos.

Entonces, en *La mujer habitada*, el erotismo se utiliza como vía para conectarse a la naturaleza, para erotizar el medio ambiente y para presentar abierta y claramente el placer sexual de la mujer y de este modo subvertir los modelos sociales establecidos por el patriarcado para liberarla de la opresión, otorgarle poder y redefinir su subjetividad a su manera.

De hecho, en lo que se refiere a la importancia que el erotismo femenino tenía en su obra, en una entrevista que le realizó Macarena Jiménez, la escritora nicaragüense declaró lo siguiente:

Sublimar y recuperar el sentido de belleza, fuerza y naturalidad del erotismo es esencial para cada mujer porque la razón fundamental por la que se nos marginó y apartó de la vida pública fue por la relación con nuestro cuerpo. El cuerpo femenino ha sido satanizado, objetivizado, abusado, comercializado . . . todo eso a partir de un erotismo definido por el deseo masculino. Es imperativo para que nos liberemos de esos prejuicios [sic] que nos atan, que recuperemos el gozo y el orgullo de nuestros cuerpos, que celebremos nuestras curvas, nuestra capacidad de

dar vida, de amamantar, de sentir profundo amor y profundo placer sensual. Yo he querido definir el erotismo a partir de cómo vivimos y sentimos las mujeres nuestro propio cuerpo cuando desarrollamos la capacidad de olvidar lo que nos han dicho que somos y nos descubrimos a nosotras mismas.

Como bien lo manifiesta la misma escritora, el disfrutar abiertamente del placer del cuerpo es una fuente de poder para la mujer porque le permite liberarse de las reglas que se han establecido para ella en cuanto a su sexualidad para de este modo redefinirse a sí misma. Para Audre Lorde, el erotismo tiene una función similar: “Our erotic knowledge empowers us, becomes a lens through which we scrutinize all aspects of our existence, forcing us to evaluate those aspects honestly in terms of their relative meaning within our lives” (57). Esto es precisamente lo que se observa en las protagonistas bellianas quienes, sin inhibiciones, gozan de su erotismo y al hacerlo adquieren el poder que necesitan para redelimitar quiénes son en sus propios términos.

Al igual que Lavinia, Sofía tiene un vínculo especial con la naturaleza, en este caso en particular, su conexión es con la tierra, la cual “. . . es la mayor de las divinidades, la madre de todos los frutos y de toda la vida” (120). Esta “Diosa anda en los vientres de las mujeres y en el falo de los hombres, porque allí es donde comienza la vida desde donde todo lo demás se genera” (120). Para Sofía, “[a]quella tierra, sus grumos, su color rojizo, es . . . ahora la raíz más profunda que la vincula a los dones del sol y de los elementos. Cuando hace sus ritos silenciosos, siente la fuerza de la humedad en sus huesos, siente que su cuerpo es parte del campo arado y del jardín” (156). De manera

equivalente a la tierra, la cual “tiene poder porque seduce al sembrador y convierte en plantas la semilla” (156), Sofía, por medio del brujo Samuel, descubre el secreto del poder de su cuerpo:

. . . las manos de Samuel se han trocado en mariposas ciegas que revolotean sobre todo su cuerpo. Sin abrir los ojos, deja que el hombre le incline la espalda para quitarle la blusa; las mariposas, entonces, revolotean sobre sus pechos desnudos y cuando él le quita la falda, el calor de su cuerpo es ya tan intenso como el de la fogata. . . . Las mariposas se posan tanteando sobre su sexo y Sofía abre las piernas y siente la urgente necesidad de ser penetrada hasta lo profundo de sí misma. Sin embargo, Samuel continúa multiplicando milagrosamente sus manos y a Sofía le parece que los arillos y las luciérnagas danzan con él en el cortejo de los machos y también le están haciendo el amor todas las criaturas de la noche. Por fin siente el sexo de Samuel entrando en su interior, un sexo vivo y de alta temperatura, cómodo y que no la ofende como el enorme miembro de René.

Samuel y Sofía jadean y murmuran cada vez con más urgencia hasta que ella siente que el vientre se convierte en flor y abre todos sus pétalos invadiéndola del polen de él cuyo pistilo ha llegado también a la floración del orgasmo entre los gritos de placer de ambos. (144-45)

Es evidente que también en esta novela se nota el uso de un lenguaje metafórico, cuyas imágenes principales pertenecen a la naturaleza como “las mariposas”, “las luciérnagas”,

“la flor”, “sus pétalos” y “el pistilo”; para detallar tanto el placer como el éxtasis sexual de la protagonista y así mostrar cómo el personaje principal logra conectarse con el mundo natural para volver a ser parte del universo, y a la vez, revelar el vínculo que tiene con el medio ambiente que la rodea.

De manera parecida a las obras anteriores, en *Waslala*, el erotismo y la naturaleza son dos los aspectos más significativos. Hay una fusión entre la belleza de la mujer y la naturaleza. Ambos se enlazan como si fueran el complemento del otro. Un ejemplo de esto se vislumbra en que la descripción de Melisandra como si fuera otro de los animales de esa selva: “. . . emanaba una vitalidad animal, sensual, de criatura recién inaugurada, libre, perfecta” (22). Por otra parte, en esta novela se advierte que Melisandra goza libremente del placer que le proporciona su cuerpo al sostener relaciones amorosas primero con Joaquín, un trabajador de la hacienda mucho mayor que ella; y luego con Raphael, con quien abandona la casa del abuelo para irse en busca de la mítica Waslala. De este modo, al principio de la novela, hay una escena sexual en la que Melisandra y Joaquín hacen el amor:

Se pegó contra él. Le tomó el rostro en las manos. Lo besó. Le pasó las uñas por la espalda. Joaquín se arqueó. Respiraba pesadamente. . . .

.
Forcejearon un poco más, riendo y gruñendo en un juego de gatos monteses. Joaquín le deshizo el cierre del pantalón y empezó a acariciarla bruscamente. A medida que ella se fue desentendiendo del juego y hundiéndose en las sensaciones, él cambió el ritmo y se tornó lento,

premeditado, dulce, besándola, removiéndole el pelo, mordiéndole los pechos, dejándola desnuda, hundiéndose en ella, sacudiéndola, alzándola hasta el orgasmo, apretándola mientras ella temblaba en largos espasmos. (34-35)

Durante este encuentro, en un momento de jugueteo, Joaquín salta sobre Melisandra y le dice: “—Sólo yo te sé domar”, pero al mismo tiempo sabe que ella era “[t]estaruda, tenaz. Nadie la iba a detener” (34). Como se puede advertir, Melisandra es una mujer libre que goza del placer que le proporciona Joaquín, pero sin ataduras ni promesas de amor. Por este motivo, al conocer a Raphael, Melisandra—si bien se lo niega a Joaquín—se siente atraída por el periodista norteamericano, y con él descubre la ternura de la relación sexual: “Se revolcaron por el suelo besándose tiernos y traviosos al tiempo que con las manos comprobaban, pesaban, delineaban las formas que la una le imagina al otro. . . . Hicieron el amor asombrados de que sus cuerpos se acoplaran en la ferocidad y la ternura” (127). Por otra parte, de igual forma que en las novelas anteriores, la protagonista exhibe un vínculo especial con la naturaleza a través de su erotismo. Este aspecto es evidente al final del primer encuentro sexual con Raphael, “. . . Melisandra se sentó de pronto en el suelo, enrolló las piernas, alzó los brazos y, levantando la cabeza mientras arqueaba el lomo como felina, descargó el aire de sus pulmones en un largo grito primitivo” (128). Como bien se distingue en la cita anterior, Melisandra, al igual que las otras dos protagonistas, se vincula con la naturaleza por medio del goce de su cuerpo y así se reintegra al origen del universo en donde el placer que producía el cuerpo aun no era pecado.

5. La recuperación de la identidad a través de la magia

Otra peculiaridad esencial de *La mujer...*, *Sofía...* y *Waslala* es el hecho de que las protagonistas se construyen una nueva subjetividad no solo por medio de su cuerpo, sino también “mágicamente” a través de la conexión que logran tener con mujeres de otras épocas o con sus madres, sean estas biológicas o adoptivas. Por lo tanto, utilizando las conceptualizaciones planteadas en el capítulo introductorio sobre lo que Carpentier atribuye a “lo real maravilloso” y Faris al realismo mágico, en seguida analizo cuáles son algunas de las particularidades de este último que se presentan en *La mujer habitada* y en *Sofía de los presagios* para concluir con un análisis de “lo real maravilloso” en *Waslala*, ya que, aunque contiene una mezcla de aspectos que se asocian a ambas modalidades narrativas, el estilo de Carpentier es el que más resalta; y por lo tanto, en el que me enfoco aquí.

En *La mujer...*, el “irreducible element of magic” (7) que Faris propone como primer característica del realismo mágico, se presenta sucesivamente cuando Itzá, después de permanecer sepultada bajo el naranjo del jardín de Lavinia por cientos de años, resucita y logra introducirse en el árbol. Ya dentro de éste, la indígena hace que el naranjo “. . . vuelv[a] a nacer habitado con sangre de mujer” (10) al inyectarle “savia en todas sus ramas” (20), dándole así nueva vida. Después, presintiendo un encuentro entre Lavinia y ella, Itzá se apresura a madurar los frutos. Llega entonces el día en que Itzá “habitará” a Lavinia cuando un domingo por la mañana, Lavinia decide prepararse un desayuno casero y al no tener jugo de naranja en casa, corta algunas naranjas del árbol.

Itzá describe así el momento en que se introduce en el cuerpo de Lavinia: “Atravesé rosadas membranas. Entré como una cascada ámbar en el cuerpo de Lavinia. . . Ahora nado en su sangre” (50). Sin embargo, Itzá, sigue estando en el naranjo de la misma manera en que habita el cuerpo de Lavinia ya que “¡Poseía el don de la ubicuidad, igual que los dioses!” (47); y aunque ella le había dado vida al árbol con su “savia”, a Lavinia no la posee: “Ella no soy yo vuelta a la vida. No me he posesionado de ella como los espíritus que asustaban a mis antepasados. No. Pero hemos convivido en la sangre y el lenguaje de mi historia, que es también suya, ha empezado a cantar en sus venas” (123-24). Esta serie de acontecimientos, como se advierte, no pueden explicarse de acuerdo a leyes naturales; y sin embargo, en el texto son narradas como si fueran parte del ambiente realista del texto.

Hasta este punto, Lavinia sigue siendo simplemente una mujer que al no haber estado de acuerdo con las normas sociales, se independiza, viviendo de su profesión, para no tener que darle cuentas a nadie. No obstante, su vida cambia radicalmente cuando una noche Felipe llega sorpresivamente a su casa acompañado de su amigo Sebastián, quien se encuentra herido de bala. Felipe le explica que son parte del Movimiento de Liberación Nacional y que después de haber asistido a una reunión esa noche en uno de los barrios periféricos de la ciudad, la Guardia Nacional los había detectado matando a tres de sus compañeros e hiriendo a Sebastián. Felipe se siente culpable porque él se había marchado del sitio de la reunión antes que los demás y no había detectado nada. Entonces le pide que los aloje esa noche, prometiéndole que en cuanto tenga adónde llevar a Sebastián, abandonarán su casa. Al enterarse de las alianzas de Felipe, Lavinia

siente mucho miedo de verse involucrada en dicho movimiento. Sabe que se está jugando la vida, pero se siente atrapada pues para ella,

Una cosa era no estar de acuerdo con la dinastía y otra cosa era luchar con las armas contra un ejército entrenado para matar a sangre fría. . . .

Una cosa era su rebelión personal contra el *status quo*, demandar independencia, irse de su casa, perseguir una profesión, y otra exponerse a esta aventura descabellada, este suicidio colectivo, este idealismo a ultranza. (62, énfasis en el original)

Entonces, a Lavinia le parece descabellada la idea de ser parte de este movimiento pues ella considera que la lucha armada no solucionará nada ya que la califica como “un suicidio heroico” (62-63). No obstante, sin saber por qué, Lavinia comienza a experimentar “Una culpa venida de imágenes extrañas, de poblados en llamas, hombres morenos luchando contra perros salvajes...” (63) lo que muestra que Itzá no puede contenerse dentro de la sangre de Lavinia y la llama hasta que la hace sentir culpable (66). Así, poco a poco, Itzá comienza a inyectarle a Lavinia la valentía para ser parte de los que “recreen el mundo”. Como puede notarse, éste es otro de los ejemplos de los eventos mágicos que gradualmente se van llevando a cabo a partir del momento en que Itzá entra en el cuerpo de Lavinia.

El cambio en el comportamiento de Lavinia debido a que la indígena Itzá la está “habitando” se percibe cuando a la joven arquitecta le comienza a molestar que Felipe no le hable sobre la organización ni muestre interés en reclutarla. Se siente como una de esas mujeres que esperan indeterminadamente en casa el regreso de su hombre para ofrecerle

a éste un lugar tranquilo y sin complicaciones en donde reposar de sus actos bélicos. Y

Lavinia

No quería hacer de Felipe el centro de su vida, devenir en Penélope hilando las telas de la noche. Pero, muy a su pesar, se reconocía atrapada en la tradición de milenios: la mujer en la cueva esperando el regreso de su hombre de la caza y la batalla, amedrentada en medio de la tormenta, imaginándolo atrapado por bestias gigantescas, herido por el rayo, la flecha; la mujer sin reposo. . . . (94)

Estas meditaciones hacen que Lavinia rechace tener un papel pasivo para ser simplemente “el reposo del guerrero” de Felipe; ella no será “la mujer que lo espere y le caliente la cama, feliz de que su hombre luche por causas justas; apoyándolo en silencio” (101). Así que, por medio de Flor, la enfermera que le prestó primeros auxilios a Sebastián cuando éste fue herido de bala, la joven protagonista toma la decisión de empezar a involucrarse en el movimiento revolucionario.

Por otra parte, Faris considera que “Magical images or events, glowing alluringly from within the realistic matrix, often highlight central issues in a text” (9). En este sentido, la presencia mágica de Itzá en esta obra permite regresarse al tiempo de la Conquista española para hacer una revisión de la historia y de este modo redefinir la identidad de la mujer indígena. Por esta razón, Itzá es caracterizada como una mujer valiente que desobedece a su madre porque no quiere desempeñar el papel pasivo y sumiso de la mujer que la limita a la cocina. Aunque la madre de Itzá le advierte: “[L]a batalla no es lugar para mujeres. Sabiamente ha sido dispuesto el mundo. Tu ombligo está

enterrado debajo de las cenizas del fogón. Éste es tu lugar. Aquí está tu poder” (109), la indígena abandona el hogar y aprende a usar el arco y la flecha para unirse, junto con su amado Yarince, a la lucha en contra de los españoles. Al insertar la presencia mágica de Itzá, se desmitifica la visión que se tenía de la mujer para revisar la historia y otorgarle el poder que poseía desde tiempos antiguos. Por eso vemos que cuando Itzá habita el cuerpo de Lavinia, esta última obtiene “mágicamente” el poder de las mujeres “antiguas” (el de Itzá) y ya con este “poder”, hay una toma de conciencia política que la empuja a participar en la lucha revolucionaria de su país. Como puede advertirse, en lo que se refiere a su rebelión en contra del gobierno, se observa que en *La mujer habitada*, Lavinia e Itzá son mujeres valientes que participan activamente para derrocar el sistema político opresor de la sociedad en la que viven. La negativa de estas mujeres a desempeñar el papel que les asigna la sociedad porque desean ser parte de los que “recreen el mundo” muestra claramente su deseo de integrarse no solo en el ámbito público sino también de participar activamente en la construcción de éste.

Entonces, Lavinia primero comienza la construcción de una nueva subjetividad por medio de su cuerpo/erotismo pues con éste se rebela en contra de las convenciones sociales asignadas a su género y se otorga poder. La segunda parte del proceso por el cual se convierte en una “nueva mujer” es después de que Itzá se introduce “mágicamente” en su cuerpo y le suministra la fuerza que la mujer ha tenido desde los orígenes. Así, Lavinia, a través de su sexualidad y de la recuperación de su pasado, redefine quién es en sus propios términos. Esta nueva mujer, por lo tanto, es capaz de convertirse en guerrillera y participar en el derrocamiento del régimen del Gran General. Por lo tanto, en

esta obra, aunque se presentan pocas características que Faris atribuye a los textos mágico-realistas, considero que el texto pertenece a este modo narrativo porque toda la acción se lleva a cabo debido a la presencia mágica de Itzá, quien le transmite a Lavinia el poder de las mujeres antiguas para que ésta pueda completar la reconstrucción de su subjetividad.

Además del aspecto erótico y feminista, *Sofía de los presagios* también es una obra en la que el modo narrativo mágico-realista se vislumbra claramente. La magia es un aspecto distintivo que engloba toda la historia y, por eso, desde el primer capítulo, la acción está situada en “. . . [e]l Diriá, pueblo de brujos, pueblo que crece sobre el cerro que en lo alto se quiebra y baja hacia la inmensa laguna de Apoyo” (9). En este pueblo donde la brujería es parte de la vida cotidiana de sus habitantes, “Xintal, la bruja vieja que habita en el Mombacho” (11); “. . . doña Carmen, la famosa curandera de Catarina” quien es “. . . más conocida porque echaba las cartas y leía el futuro. . .” (44); y “Samuel, maestro de brujerías, el hechicero más famoso del Diriá” (69); enseñarán a Sofía, la protagonista, a utilizar la magia para recuperar su pasado y reintegrarse a la sociedad. Esta novela, más todavía que la anterior, muestra claramente “the irreducible element of magic” que Faris menciona como primera característica de un texto mágico-realista. El primero de estos eventos mágicos es el hecho de que varios de los personajes pueden ver y oír a seres de otros “mundos”. Basten como ejemplos los siguientes: 1) don Ramón, el padre adoptivo de Sofía, sabe que va a morir pronto y hasta ve a la muerte “. . . pasar arrastrando las faldas bajo su ventana. . .” (20); 2) doña Carmen “. . . mira, al pasar por la ventana de la cantina, el fantasma de Moncho con su palo de billar jugando en la mesa de

pool una partida con bolas invisibles” (69, énfasis en el original); y 3) Sofía cierra los ojos para no ver “. . . el fantasma de Eulalia paseándose por el cuarto . . . hablándole advertencias . . .” (172).

Otra de las características que Faris enumera como representativas de los textos mágico-realistas y que además se presenta en esta novela es que algunos de los eventos que se describen dentro del ambiente realista del texto, antes de poder considerarse como “mágicos”, pueden ocasionar que el lector dude entre darle una interpretación “extraña” (se puede explicar de acuerdo a las leyes naturales) o una “maravillosa” (lo cual implica darle una explicación “no natural”) (17). El primer ejemplo de esto es cuando Xintal le dice a Sofía que había tenido más de treinta hijos los cuales andaban desperdigados por el mundo (120). El hecho de que Xintal hubiera tenido tantos hijos es improbable, pero al mismo tiempo hace que dudemos entre darle una interpretación de acuerdo a las leyes naturales o maravillosas. Otro de los ejemplos es la edad de Xintal pues “. . . todos recordaban haber conocido desde lejanas infancias, sin que el tiempo pareciera hacer mella sobre sus facciones arrugadísimas desde siempre” (116). De igual manera que en el ejemplo anterior, el lector también duda si la edad de Xintal se debe a una explicación “natural” o a una “sobrenatural”.

Además de que hay eventos en *Sofía* . . . , que el lector no sabe si interpretarlos de manera “extraña” o “maravillosa”, esta novela también revela “. . . the closeness or near-merging of two realms, two worlds. . .” (Faris 21). Primero, en el ambiente mágico del Diríá, hay una visible conexión entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Por ejemplo, doña Carmen y otros brujos del Diríá pueden ver y hasta comunicarse con

algunos de los habitantes de ese pueblo que habían fallecido ya. Otra manera en que en esta novela se nota la fusión de dos mundos es porque la acción se desarrolla en “dos épocas distintas”. Es decir, mientras que en el Diriá se puede percibir un mundo antiguo, tradicional, supersticioso, mágico que parece haberse quedado en el pasado; por otro lado, el contexto de esta historia se lleva a cabo en el mundo contemporáneo después del triunfo de la Revolución sandinista de 1979.

No obstante, uno de los eventos mágicos más importantes de esta obra es cuando doña Carmen y Samuel se ponen de acuerdo con Sofía para invocar a Eulalia, quien había muerto recientemente. Doña Carmen sabe que doña Eulalia ha estado haciéndole recordar escenas de su pasado a Sofía y considera que es su responsabilidad ayudar a la gitana a ponerse en contacto con su madre adoptiva muerta porque comprende que ésta quiere hablar con ella (71). El día tan esperado llega y durante el rito de invocación en el que llaman a Eulalia varias veces, ésta finalmente aparece “. . . sentada sobre el taburete, fumándose un purito chilcagre de las tardes, como si nada” (84). En la conversación que tienen Sofía y Eulalia, Sofía le pregunta a su madre adoptiva por qué le había abierto la memoria y Eulalia le contesta que era necesario que conociera su pasado (84). Sin embargo, la parte más importante de este diálogo es cuando Eulalia le advierte lo siguiente:

—Hay tiempos que suben en espiral, pero hay tiempos que giran en círculo. Eso pude ver en mi viaje hacia tu pasado. Tu tiempo es un círculo. Lo que se vivió antes de vos, lo volverás a vivir y eso es peligroso. Témele al amor y a sus arranques, témele a tus manos. Yo no sé cómo se rompen

los círculos del tiempo. Soy muy vieja y los muertos ya nada podemos aprender, pero sé que hay círculos que se rompen. Los he visto desde las esquinas de la espiral donde muero, hay círculos que los vivos logran romper. Ojalá rompás el tuyo. Tenés que buscar los símbolos, Sofía; encontrando tu pasado, encontrarás tu futuro. . . . (85)

Es indudable que en el fragmento anterior, el hecho de que Sofía pueda ver y hablar con el fantasma de Eulalia presenta un evento “mágico” que no puede explicarse de acuerdo a las leyes de la naturaleza. Sin embargo, como afirma Faris, frecuentemente estas imágenes mágicas tienen la función de resaltar temas centrales en el texto (9). Lo significativo que se subraya a través de la conversación entre Eulalia y Sofía, es que ésta última, quien había crecido “con la identidad extraviada” (18), necesita desentrañar su pasado para redefinir su identidad ya que el no saber por qué su madre no volvió por ella no solo contribuye a que se sienta extraña y diferente de los habitantes del Diriá, sino también a que resienta la ausencia y/o muerte de los que ha querido (primero de Eulalia y posteriormente de don Ramón) y los tache de haberla abandonado igual que su madre. Para recuperar su pasado, le dice Eulalia a Sofía, ésta tiene que “romper el círculo del tiempo”; lo cual Sofía no logra comprender hasta el día en que lleva a Flavia a un parque de diversiones en Managua y la pequeña se le suelta de las manos:

[e]ste era el círculo de tiempo que le anunciaron las brujas, que le advirtió Eulalia desde tiempos inmemoriales. . . . El destino se repetía, daba vueltas y ella era su madre viviendo de nuevo la pérdida de la hija, el maldito hechizo aquel de todos los presagios. Estaba viviendo el enredo de

su origen, el misterio insondable de su abandono. Imagina la desesperación descomunal de su madre, buscándola también igual que busca ella ahora a su hija. . . . (309)

Con este desafortunado incidente, Sofía se percata de que su madre no la había abandonado y aunque en la escena final de la novela, la gitana recupera a su hija, en esos momentos de desesperación en que la busca, se le hace irónico “que Flavia hubiera tenido que perderse para que ella se reconciliara con sus rencores y pudiera encontrarse” (315). Así es como Sofía recupera su pasado y es capaz de emprender una nueva vida ya sin rencores que guíen sus decisiones.

En cuanto a la función del realismo mágico en obras escritas por mujeres, Faris asevera que aunque la primera ola de narraciones mágico-realistas fue escrita en gran parte por hombres, la voz de la mujer ha emergido rápidamente y este incremento

. . . in female magical realist texts reflects the decolonizing potential of the mode. If women writers have felt like a colony, telling their own stories provides an exit from that position, and the magical elements that disrupt realism’s domination of representation lend them the strength to travel. (176)

Como se advierte en la cita anterior, las escritoras de obras mágico-realistas, “. . . like subalterns generally, can be understood to act through magic because other routes may be closed to them” (178). En este sentido, en las narraciones analizadas anteriormente, el modo narrativo del realismo mágico le proporciona una “voz propia” a Belli para contar sus propias historias y así no solo transgredir el realismo como modo dominante de

representación, sino también subvertir la manera en que comúnmente se ha representado a la mujer.

El elemento mágico en *Waslala: Memorial del futuro* es una mezcla de algunas de las características del realismo mágico enumeradas por Faris y del concepto de “Lo real maravilloso” de Alejo Carpentier. Sin embargo, en esta sección me limitaré a subrayar las características que lo asocian más a la conceptualización del escritor cubano debido a que este estilo narrativo de lo mágico es el que más resalta en la narración.

En *Waslala*, la historia también se sitúa en Faguas (el país imaginario de *La mujer habitada*) en un futuro que no se especifica. Don José, el abuelo poeta de Melisandra, la describe así:

Se le cansaba la memoria tratando de sacar cuentas y recordar el inicio del caos, la transformación del país en campo de batalla, nación de guerreros, de caballeros andantes y maleantes. No le era posible definir con exactitud el momento en que el desarrollo de Faguas empezó a involucionar y el país inició su retorno a la Edad Media, perdiendo sus contornos de nación y pasando a ser, en los mapas, una simple masa geográfica como lo eran antes las selvas del Amazonas y, ahora, vastas regiones de África, Asia, la América del Sur, el Caribe: manchas verdes sin rasgos, sin indicación de ciudades, regiones aisladas, cortadas del desarrollo, la civilización, la técnica, reducidas a selvas, reservas forestales, a función de pulmón y basurero del mundo desarrollado que las explotó para sumirlas después en el olvido, en la miseria, condenándolas al ostracismo, a la categoría de

terras incognitas, malditas, tierras de guerra y epidemias adonde
últimamente sólo llegaban los contrabandistas. (19, énfasis en el original)

Como se observa en la cita anterior, ante la desgracia, corrupción, pobreza y contaminación de Faguas, don José y sus amigos poetas fundan Waslala porque querían “... crear el núcleo original, descontaminarlo a través de varias generaciones hasta que sólo lo conform[aran] hombres y mujeres que nunca h[ubieran] conocido la ambición, el poder, la avaricia, el mal” (53). De esta manera, Ernesto, uno de los poetas amigos de don José, soñó una ciudad plateada cuyo nombre, “Waslala”, se le aparecía en el sueño y pensaron que era un sueño visionario y, por lo tanto, decidieron llamarle así a su paraíso terrenal (53-54).

La nieta de don Ramón, Melisandra, añora con ir en busca de este paradisiaco lugar principalmente para reencontrarse con su madre, por eso, cuando conoce a Raphael, quien finge también querer encontrarla, decide marcharse con él para emprender esta aventura juntos. Al comienzo de su odisea, cuando se introducen al interior del país hacia la ruta de Waslala, Melisandra y Raphael pasan por el puerto de Las Luces y de Cineria en donde la realidad de Faguas es muy desalentadora. Estas poblaciones los hacen ver los problemas latentes de esta nación olvidada del mundo ya que no solo se enfrentan al hecho de que Faguas es a donde se envía toda la basura proveniente de los países desarrollados, sino también al hecho de que los faguenses tienen que vivir controlados por Los Espada, quienes representan aquí las fuerzas opresoras y corruptas del país.

Ante la cruda realidad de Faguas, Melisandra comprende que “Waslala [era] lo único que podría devolverle a Faguas la perspectiva de una manera de vivir” (175) y esta es otra de las razones por las cuales necesita encontrar este paraíso terrenal. En este relato, lo mágico se halla en la manera por la cual Melisandra podrá encontrar la ciudad edénica para no solo reunirse con su madre, sino también devolverle a Faguas la ilusión de que existe esa sociedad perfecta a la que todos añoran poder llegar. Como indiqué antes, para Carpentier, “lo maravilloso” surge de una inesperada alteración de la realidad. No obstante, dice el escritor cubano, percibir esta “alteración” presupone una fe ya que “[l]os que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco” (9-10). En *Waslala*, es indudable que Melisandra tiene fe. Una fe que no solo ha sido alimentada por las historias del abuelo y por los habitantes de Faguas, sino también porque Melisandra dice llevarla en sus genes debido a que cuando su mamá la concibió, ésta soñaba con Waslala. Además de la fe que se necesita para encontrar este lugar paradisiaco, hay que saber “percibir esta alteración de la realidad” de donde, según Carpentier, surge “lo maravilloso”. Por eso en esta novela, varias veces se afirma que “[e]ncontrarla es un asunto de instinto, de llegar a un lugar aproximado y dejarse guiar por una corazonada. . .” (58).

Entonces, después de su paso por Las Luces y Cinera, Melisandra reanuda la tan esperada búsqueda de Waslala al lado no solo de Raphael, sino también de Hermann y Pascual, un baqueano que les servirá de guía. En la ruta hacia Waslala, llegan a la antigua ciudad de Wiwilí y Pascual les dice que se hallan muy cerca de Waslala ya que “[s]u

intuición no le fallaba a pesar de los años transcurridos” (306). Sin embargo, éste les advierte que de allí en adelante “la búsqueda se convertiría en un asunto de intuición y premoniciones” (307). Después de pasar la noche ahí, al amanecer Melisandra despierta sobresaltada mientras los demás duermen e inmediatamente percibe un cambio en el paisaje (“la alteración de la realidad” a la que se refería Carpentier). Esta “alteración de la realidad” se describe de la manera siguiente: “En dirección hacia las montañas, la luz tenía una claridad reverberante, extraña, como si el paisaje al otro lado estuviese sumergido en el agua” (308). Además de percibir esa “extraña reverberación” en el paisaje, se percata de que el loro no está en sus piernas y al creer verlo en dirección de la montaña, se echa a correr tras él. Aquí es cuando

A la mitad de la carrera reconoció el instante en que su cuerpo se aligeró y sus piernas rotando rítmicas alcanzaron el impulso, la aceleración que convertía el correr en una deliciosa sensación de levedad. Cruzó la reverberación, que se disolvió como un espejismo al acercársele y siguió corriendo en dirección al árbol donde creyó ver el loro. (309)

Sin advertir que había llegado hasta el pie de la montaña que se avistaba desde Wiwilí, Melisandra percibe “el aire transparente, límpido, templado, el viento fresco” (310) y se da cuenta de que ha llegado a la legendaria “Waslala”. Luego de distinguir el aire templado de la mítica ciudad, la muchacha descubre los árboles de ceibo y el Corredor de los Vientos a los que se refirió tantas veces su abuelo. En el Corredor de los Vientos, “corría un viento fuerte y misterioso que no sólo soplabla en dos direcciones sino que hacía círculos y remolinos alrededor de ella sin tocarla” (312); y así la muchacha

entendió la historia de su abuelo sobre por qué la ropa se secaba tan rápidamente en ese lugar.

Finalmente en Waslala, Melisandra se reencuentra con su madre y al tenerla frente a ella, en vez de echarse una en los brazos de la otra, ambas se olieron, se husmearon y se reconocieron “en una ceremonia tensa, de felinas, en la que la madre con su ternura, sin decir palabra, se abrió paso, mirándola fijamente, tocándola. . .” (318). Al encontrar a su madre, Melisandra se da cuenta de que el lazo que debieron haber tenido siempre estaría ausente y aunque no sentía resentimiento, “. . . quería entenderla. Era necesario que la entendiera para quedar libre del dolor que la unía a ella” (320). Hacia el final de su encuentro, Melisandra decide no quedarse en Waslala porque además de que sabe que su utilidad está en Cineria, en el río, en Las Luces, debe llevar noticias de la existencia de Waslala a Faguas. Su madre le entrega los anales de Waslala con los que podrá demostrar que el no-lugar sí existe y Melisandra emprende el regreso sabiendo que “ya no sufriría más desamor” (336). En otras palabras, ella logra entender a su madre e intuye que ésta última debió haber pagado un alto precio por sus opciones (337). Después de cruzar la reverberación, escucha la voz de Raphael llamándola angustiosamente. Como pudo observarse, a través de la magia, de esa “reverberación” que Melisandra percibe en la realidad, la joven logra encontrar Waslala, ese lugar que existe en “una ranura en el tiempo-espacio” (58) que Carpentier llamó “lo real maravilloso”.

En conclusión, en este capítulo examiné cómo las protagonistas de *La mujer habitada*, *Sofía de los presagios* y *Waslala* son mujeres rebeldes y valientes que se construyen una nueva subjetividad femenina a partir de transgresiones que realizan

valiéndose del poder de sus cuerpos y de la recuperación de su pasado que se lleva a cabo a través de la conexión/comunión “mágica” que logran tener con mujeres antiguas y/o con sus madres. En este sentido, recurriendo principalmente a las teorizaciones sobre el concepto de poder de Foucault y de las premisas teóricas del erotismo de Bataille, mostré cómo las personajes principales de estos relatos utilizan su cuerpo para quebrantar los patrones patriarcales y vincularse a la naturaleza para de este modo otorgarse poder. Por otra parte, hice uso de las teorizaciones sobre el realismo mágico de Faris y de las conceptualizaciones de “lo real maravilloso” de Carpentier para revelar que mientras que en *La mujer habitada* y *Sofía de los presagios*, la magia se adhiere al estilo narrativo del realismo mágico; en *Waslala*, se puede apreciar una combinación de ambas. Además demostré que el elemento mágico en estas obras, bien sea el realismo mágico en *La mujer...* y *Sofía...* o la mezcla tanto de este modo narrativo como la de “lo real maravilloso” en *Waslala*, tiene como una de sus funciones primordiales la de poner de relieve algunos de los problemas fundamentales en estos textos. Como señalé en el análisis de las mismas, una de las cuestiones que las protagonistas necesitan resolver es la de recuperar su pasado puesto que al desentrañar su identidad pueden encontrarse a sí mismas y esto solo se puede llevar a cabo a través de la magia. En estas narraciones de Belli, por lo tanto, se enfatizan los temas del erotismo y la magia porque únicamente así la mujer podrá rescatar no solo el poder de su cuerpo, sino también el poder para reconstruir su subjetividad.

CAPÍTULO III

(RE)IMAGINANDO³¹/(RE)VISANDO LA SUBJETIVIDAD FEMENINA DESDE UN ENFOQUE FEMENINO/FEMINISTA EN FIGURAS HISTÓRICAS Y MÍTICAS EN *EL PERGAMINO DE LA SEDUCCIÓN Y EL INFINITO EN LA PALMA DE LA MANO*

Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.

—Adrienne Rich, “When We Dead Awaken:
Writing as Re-Vision”

En su libro *The Creation of Patriarchy*, Gerda Lerner señala que “From the time of the king lists of ancient Sumer on, historians, whether priests, royal servants, clerks, clerics, or a professional class of university-trained intellectuals, have selected the events to be recorded and have interpreted them so as to give them meaning and significance”

(4). Según Lerner, hasta hace poco, estos historiadores han sido hombres y lo que han registrado es lo que los hombres han hecho, experimentado y encontrado significativo (4). A esto le han llamado Historia, explica Lerner; y consecuentemente,

[w]hat women have done and experienced has been left unrecorded, neglected, and ignored in interpretation. Historical scholarship, up to the

³¹ Este término lo he pedido prestado del título del ensayo de Linda Anderson, “The Re-Imagining of History in Contemporary Women’s Fiction,” p. 129.

most recent past, has seen women as marginal to the making of civilization and as unessential to those pursuits defined as having historic significance. (4)

Entonces, como las contribuciones de las mujeres han estado, como indica Lerner, hasta hace poco excluidas de la Historia, la recuperación del pasado se ha convertido en un ejercicio muy importante para muchas escritoras del siglo veinte porque por medio de ésta, las autoras han podido incluir “the unrecorded lives of marginalised and subordinated people, especially women, but also the working classes, Black people, slaves and colonised peoples, and to shape narratives which are more appropriate to their experiences than those of conventional history” (Wallace 2). En Latinoamérica, explica Biruté Ciplijauskaité, este interés en la historia se incrementa entre las mujeres escritoras desde las décadas de 1970 y 1980 ya que éstas se sienten llevadas por averiguar las razones de la “escasa visibilidad, del silencio previo, del enfoque unilateral de personajes históricos femeninos de los siglos pasados” (312). En sus obras *El pergamino de la seducción* (2005) y *El infinito en la palma de la mano* (2008) respectivamente, Belli es una de las escritoras hispanoamericanas que recientemente ha retomado no solo personajes históricos femeninos sino también míticos para “re-imaginar” una historia que refleje la subjetividad femenina desde la perspectiva de la mujer.

En *El pergamino de la seducción*, por un lado, la escritora re-imagina la historia de Juana I de Castilla desde una perspectiva femenina y feminista para así incluir el mundo interior e íntimo de la reina y ofrecernos una mirada intimista de la personalidad de Juana y de su entorno, por medio de la cual, se subvierte el discurso de la

historiografía oficial sobre la reina. Por otro, en *El infinito en la palma de la mano*, la autora centroamericana rescribe el mito de la creación—la historia de Adán y Eva—otra vez desde el mismo enfoque que en la novela anterior para desmitificar la interpretación tradicional que convirtió a Eva en la causante del pecado en el mundo y de este modo reivindicar no solo su figura, sino la de todas las mujeres en general. La rescritura de estas historias se lleva a cabo enfatizando lo femenino, es decir, el espacio interior, personal y sexual de la mujer para de este modo reconstruir su subjetividad desde la perspectiva femenina.

Para analizar el enfoque en lo femenino que Belli efectúa en estas obras hago uso del concepto de “emplotment”—o “entramamiento”—de Hayden White. En mi estudio de *El pergamino*, además de utilizar el concepto de White, me apoyo en los textos de historiadores como Miguel Ángel Zalamá, Manuel Fernández Álvarez y Juan Antonio Vallejo-Nájera para ejemplificar la versión que el discurso oficial ha establecido sobre Juana I de Castilla. Recorro también a las teorizaciones de Biruté Ciplijauskaitė en cuanto a las características de la novela histórica escrita por mujeres y finalmente utilizo, para desacralizar las versiones de la historiografía de la reina, las teorizaciones de la crítica feminista latinoamericana Lucía Guerra-Cunningham y de la francesa Luce Irigaray. En el análisis de *El infinito*, empleo los textos de varios estudiosos de la Biblia incluyendo a Robert Alter, William E. Phipps, J. M. Evan y Terry R. Wright, entre otros. En lo que se refiere a la desmitificación de la interpretación de Eva, dispongo de las conceptualizaciones teóricas de algunas feministas que se han concentrado en la interpretación de la Biblia como Elizabeth Cady Stanton, Alicia Suskin Ostriker, Phyllis

Trible y Phyllis A. Bird. En la siguiente sección incluyo un resumen de las novelas para facilitar la comprensión del análisis de las mismas.

1. *El pergamino de la seducción*: Resumen de la obra

Esta obra³² presenta dos historias a la vez: la de Lucía y Manuel, la cual se sitúa en los años sesenta en Madrid, durante la última década de la dictadura de Franco; y la de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso, la cual se lleva a cabo entre los siglos XV y XVI en España y Flandes. En el primer relato, Lucía, una jovencita latinoamericana de diecisiete años que desde el fallecimiento de sus padres estudia en un internado de monjas en Madrid, narra, en primera persona y después de sucedidos los hechos, la historia de ella y Manuel de Sandoval y Rojas, un profesor de historia de la Universidad Complutense, especializado en el Renacimiento español. La segunda historia, la de Juana, es un relato enmarcado en la narración de la joven latinoamericana en el que ésta, a través del susurro de la voz de Manuel, quien la sumerge en la época de la reina de Castilla, emerge como Juana para reconstruir su historia. Por lo tanto, en esta segunda narración, Juana también en primera persona y en tiempos del pasado, nos relata su historia.

Las historias de Lucía y Juana se alternan³³ durante toda la novela y ambas revelan varios paralelismos. El primero es que tanto Lucía como Juana tenían casi la misma edad cuando ambas experimentaron la soledad y el aislamiento de haber tenido que vivir en un ambiente ajeno a su cultura y lejos de sus seres queridos. Por ejemplo, al

³² Todas las citas pertenecen a la edición de Seix Barral.

³³ Cuando digo “se alternan”, me refiero a que los relatos están entrelazados. En cada capítulo, Lucía-narradora nos va contando su historia hasta que cada vez que Manuel y ella evocan el espíritu de Juana y Lucía entonces “se convierte en Juana”, se interrumpe la narración de su vida para darle paso a Juana-narradora a relatarnos la de ella.

quedarse huérfana a los trece años, Lucía es enviada a estudiar en un internado de monjas en España, lejos de su tierra latinoamericana; y Juana, a sus dieciséis años, tiene que abandonar España y trasladarse a vivir a Flandes para ser desposada por el archiduque de Borgoña, Felipe el Hermoso. Segundo, ambas mujeres expresan y gozan abiertamente de su erotismo y tienen que desenvolverse en espacios cerrados: Lucía en el internado de monjas primero y en la casa de Manuel después (aunque por una temporada corta); y Juana, es recluida en el castillo de Tordesillas por casi cuarenta y siete años.

El relato de Lucía comienza describiendo cómo Manuel, decidido a esclarecer no solo el misterio sobre la supuesta locura de Juana de Castilla sino también otros que giraban alrededor de esta prominente figura histórica, le propone a Lucía contarle la vida de la reina solo si ella acepta personificarla. De acuerdo a Manuel, a Lucía no le será difícil representar a la reina debido a que ambas tenían casi la misma edad cuando se sintieron solas y alienadas en el nuevo país en donde tuvieron que irse a vivir. Sin embargo, para poder evocarla, insiste Manuel, no bastará su palabra. Lucía tendrá que ataviarse con un traje al estilo de la época de Juana y por medio de la seda y el terciopelo, ella podrá transportarse a otra realidad y convertirse en la desaparecida reina. La joven acepta el juego de roles que le propone Manuel y asistida por él—pues siempre insiste en ayudarla con esto—, se pone el vestido que éste le provee para convertirse en una princesa del Renacimiento y empiezan la evocación del espíritu de Juana. Por otra parte, a través de la voz de Lucía, nos enteramos del momento en que sus abuelos la llevaron al internado, la soledad que experimentó en ese nuevo entorno y la manera en que ella se alienó de las demás. Después, al conocer a Manuel, la vida de la joven cambia para

siempre ya que al aceptar reconstruir la historia de la reina Juana, Lucía es seducida por Manuel. Presenciamos así la primera relación sexual de la jovencita con el historiador y también los cambios que van operándose en su cuerpo cuando ésta queda embarazada de él. Al tratar de ocultar su embarazo, la muchacha acepta la propuesta de Manuel y su tía Águeda: quedarse recluida en la antigua mansión de la familia hasta que nazca el bebé. Al final de la historia, hay un incendio en el que tanto Manuel como Águeda mueren, quedando a la vez destruidos no solo los tesoros de los Denia sino también los papeles que supuestamente probarían la lucidez de Juana. En la escena final de la novela, Lucía nos informa que ha dado luz a su hija, Juana, en Nueva York y que la ha traído a Tordesillas para mostrarle dónde vivía la reina que tanto quiso su padre.

Por otra parte, Juana empieza a relatar su historia³⁴ evocando el día de su nacimiento, el 6 de noviembre de 1479. Su madre, demasiado ocupada con los asuntos del reino, no la amamanta. Es María de Santiesteban la encargada de alimentarla. Su padre, Fernando el Católico, viene a conocerla, pero por haber nacido mujer, la mira sin interés. Su familia va de castillo en castillo debido a que sus padres son reyes en guerra. Tiene pocos momentos para disfrutar su niñez debido a las múltiples actividades que su madre le ha asignado. Juana aprende a tocar el clavicordio, a bailar, a tejer. Empieza su educación con el maestro y doctor dominico, Andrés de Miranda, quien la castiga severamente cuando se distrae. También es discípula de Beatriz Galindo, “La Latina”. Se

³⁴ El personaje de Juana que nos cuenta su historia se nos presenta como resultado de que Lucía, quien por ser mujer y tener varias características en común con la desaparecida reina, evoca el espíritu de Juana por medio del susurro de la voz de Manuel y de su propia voz, trayendo así a la vida a la reina castellana para que sea ésta la que narre su propia historia.

nos presenta como una niña valiente y fuerte, quien rebasaba a Juan como amazona y lancera.

Es 1485, nos dice Juana, año en que el reino de Aragón recobra Nápoles de los franceses. No obstante, las tensiones continúan y con el objetivo de aislar al rey francés Luis XII, sus padres deciden aliarse a la casa de los Habsburgo a través de los matrimonios de Juan y de ella con los hijos de Maximiliano de Austria y María de Borgoña. Juan contraerá nupcias con Margarita de Austria y Juana con el archiduque Felipe.

El momento del viaje de Juana a Flandes para ser desposada por el Archiduque de Borgoña, Felipe el Hermoso, finalmente llega. La acompañan cinco mil soldados y más de dos mil miembros de su séquito. Cuando llegan al puerto de Arnemuiden, en Flandes, Juana se pone uno de sus más hermosos trajes ya que quiere impresionar a su prometido; sin embargo, Felipe no viene a recibirla. El encuentro con Felipe se lleva a cabo días después en el monasterio de Lierre y Juana lo recibe ataviada con un hermoso vestido rojo. El encuentro los deslumbra a los dos y se enamoran a primera vista a tal grado que en ese mismo momento Felipe pide que se celebre la ceremonia de su boda porque desean consumar su unión esa misma noche.

Felipe y ella empiezan así una vida llena de pasión que, sin embargo, se torna tormentosa en los últimos años de su matrimonio debido a que Felipe, llevado por el deseo de poder, intenta despojar a Juana de la corona, argumentando que no se encontraba bien de sus facultades mentales. Aunque esto nunca sucede debido a que Felipe muere repentinamente, Juana es posteriormente recluida por su padre después de

que ella, con la condición de mantener el título de reina propietaria, le entrega la regencia del reino. Luego de la muerte de su padre, ella está de acuerdo en que su hijo Carlos reine con ella. No obstante, ya que las Cortes especificaron que en caso de que Juana recuperara su salud, su hijo tendría que dejarla gobernar a ella, él también se convierte en su enemigo y la mantiene encerrada hasta el día de su muerte. Pasa así casi cuarenta y siete años recluida tras las paredes del palacio de Tordesillas y de los seis hijos que había engendrado con Felipe, solamente su última hija, Catalina, es la que la acompaña durante algunos años de su encierro. Los demás, la visitaron en contadas ocasiones y solo para robarle las últimas pertenencias de valor que le quedaban.

2. *El infinito en la palma de la mano*: Resumen de la obra

Esta novela³⁵ rememora la historia bíblica de Adán y Eva. El relato de la mítica pareja comienza con Adán sintiéndose consciente de que “era” y sabiéndose “hombre” sin explicarse cómo lo sabía. Después de reconocerse y nombrar todo lo que ve, se siente solo. De repente, comienza a experimentar soñolencia y al dejarse llevar por la sensación, Eva es extraída de su ser. La primera mujer, en cuanto se percata de que existe, comienza a cuestionarlo todo. Percibe la mirada de alguien que los observa y Adán le informa que es “el Otro”, cuya voz percibe en su interior, pero no lo puede ver. En su afán de obtener respuestas, Eva convence a Adán de explorar el jardín. Al llegar al centro de éste, Adán reconoce el Árbol de la Vida. Eva siente una gran necesidad de tocarlo y al acercársele, ésta distingue la figura de otro árbol oscuro que se va levantado frente a ella. La mujer

³⁵ Todas las citas de la novela pertenecen a la edición de Seix Barral.

rodea el tronco de este árbol y desaparece tras él. De repente, Adán, que la seguía, escucha la voz de Eva y de alguien más que conversa con ella. En la conversación, la criatura que habla con Eva, quien se hace llamar Serpiente, le explica a la mujer que tanto ella como Elokim, el que los creó, son quienes los observaban en el Jardín. Además, ésta le revela a Eva que ella habitaba el cuerpo del hombre en donde había sido guardada en una de sus costillas. Entonces Eva le pregunta a la Serpiente cuál es el propósito de su existencia y ésta le explica que eso únicamente Elokim lo sabe y que solo si comiera de la fruta de ese Árbol, el del Conocimiento del Bien y del Mal, ella también lo sabría. Sin embargo, le advierte a Eva, aunque al comer adquirirías el conocimiento que Él tiene, también perderías la inocencia y morirías. Al final de esta charla, la Serpiente enfatiza que tanto ella (Eva) como Adán son únicos porque poseían la libertad de escoger lo que querían y al usar esa “libertad”, entonces la Historia comenzaría.

Después de su encuentro con la Serpiente, Eva tiene más dudas que antes. Sin embargo, un día en que sumerge su mirada en el fondo de un río, la mujer tiene una visión de lo que sería la Historia a la que se refería la Serpiente. Siente que Elokim le ha proporcionado esa visión a ella y no a Adán porque desea que ella sea la que se haga responsable del comienzo de la humanidad. Decidida a comer de la fruta prohibida porque entiende que Elokim quiere que use su libertad para que se lleve a cabo la verdadera creación de la especie humana, Eva regresa al centro del Jardín, toma un higo del Árbol prohibido y se lo lleva a la boca. El sabor del dulce fruto la llena de euforia y advierte que no solo no ha muerto, sino que se siente más llena de vida que antes. Cuando llega Adán, Eva le ofrece el fruto entonces a él y el hombre, quien tiene miedo de volver

a quedarse solo, lo prueba. Después de hacerlo, Adán, por primera vez, nota la desnudez de Eva y ésta, al igual que él, no deja de observarlo por lo que ambos deciden taparse con las hojas de la higuera.

Luego de que comen de la fruta prohibida, Adán, asustado, se aleja de ahí rápidamente y le dice a Eva que deben ocultarse. Ella lo sigue aunque no esta de acuerdo porque piensa que lo mejor sería ir en busca del “Otro” para preguntarle qué más tenían que hacer para obtener el “conocimiento”. Así llegan a una cueva que Adán había encontrado anteriormente y se refugian ahí. Ya dentro de este lugar, al estar tan cerca el uno del otro, comienzan a “olfatearse” hasta que llevados por un deseo irrefrenable, tienen su primera relación sexual. No bien se quedan dormidos después de “conocerse” por primera vez, la tierra comienza a temblar y son expulsados del Paraíso. Separados del Jardín por un precipicio que se abrió cuando la tierra tembló, deciden caminar hacia el horizonte y al hacerlo, comienzan a experimentar distintas sensaciones que no pueden entender como el dolor, el miedo, el arrepentimiento. Intentan pedirle perdón a Elokim y con este propósito llegan hasta la orilla del precipicio que los separa del Jardín y le ruegan a Dios que los perdone. Sin embargo, en lugar de ser perdonados, una ráfaga de fuego los persigue hasta hacerlos subir a una montaña donde encuentran una cueva que se convertirá en su primer refugio. Sienten sed y encuentran agua pero no se la tragan por miedo a que algo malo les pase. Tampoco conocen la oscuridad y al quedarse dormidos después de su primer día de haber estado fuera del Jardín, Eva se despierta y se aterroriza porque piensa que así es la muerte. No obstante, como cuando vivían en el Jardín, escuchan la Voz de Elokim dentro de ellos y ésta les explica lo que es la noche y el día.

Al amanecer, deciden matarse para ver si así pueden regresar al Paraíso y suben hacia la cima de la montaña en donde se encuentra la cueva y se arrojan al vacío. Al hacerlo, un túnel de viento los protege de una muerte súbita y los coloca en un río. En su interior, escuchan otra vez la Voz que les advierte que su hora de morir no ha llegado todavía. En el río, Adán traga agua accidentalmente y después de esperar un rato para asegurarse de que no le pasaría nada, le dice a Eva que tome, pues ésta le refrescará la garganta. Deciden regresar a la cueva y en el camino comienzan a sentir hambre. Pararon para descansar y se quedan dormidos hasta el amanecer. Cuando Adán despierta, éste distingue un peral, pero no se atreve a comer las frutas por miedo y también se lo prohíbe a Eva. Siguen su camino hacia la montaña donde está la cueva y de repente, el ave Fénix que sobrevolaba en el Paraíso, les lanza dos higos, pero Adán tampoco le permite a Eva comérselos. Adán los entierra afuera de la cueva y se disponen a dormir pues ha llegado nuevamente la noche. Al día siguiente, Adán y Eva van al mar y ahí comen ostras, el primer alimento que ingieren después de su expulsión del Jardín. Pasan la noche en la playa y al despertarse se dan cuenta que su cuerpo ha eliminado los desechos de lo que comieron y se avergüenzan. Al regresar a la cueva, Eva tiene su primera menstruación y asustados, Adán le dice que descanse y le trae higos para que coma.

Con el paso de los días, se dan cuenta que el comer frutas, hierbas, nueces y hasta hormigas e insectos no los satisfacía. Adán aprende a matar para sobrevivir y al no saber que el fuego le puede servir para cocinar, se come crudas partes del primer conejo que caza. Mientras come, escucha la risa de la Serpiente y ésta le da a conocer el fuego para

que cocinen y se calienten. Así, poco a poco, Adán caza para comer y Eva recoge semillas y las pone en la tierra para hacer brotar árboles de éstas.

Con el tiempo, Eva, sin saberlo, experimenta los síntomas de su primer embarazo y cuando su vientre empieza a crecerle, ella cree que lleva dentro como una especie de mar con criaturas como los peces. La Serpiente vuelve a reaparecer y le avisa a Eva que lo que lleva en su vientre son gemelos: varón y hembra y nacerán con dolor. Se llega finalmente el momento del alumbramiento y ante los gritos de dolor de Eva, animales de todas las especies vienen hacia donde ella está; y así, rodeada de éstos, la primera mujer da a luz a un niño y a una niña a quienes nombran Caín y Luluwa. Después de que nacen, Eva ignora que ella tiene que alimentarlos hasta que la Serpiente viene a decírselo. Con el tiempo, Eva vuelve a embarazarse y tiene otro par de gemelos a los que nombran Abel y Aklia.

En la segunda parte de la obra, los cuatro hijos de Adán y Eva ya han dejado su infancia y todos contribuyen al trabajo que se requería para sobrevivir. Ahora que sus hijos han crecido, Adán y Eva se preguntan por qué Elokim les hizo nacer dos parejas de gemelos. Adán tiene un sueño con Elokim y Dios le explica que Caín deberá aparearse con Aklia y Abel con Luluwa debido a que la sangre de un mismo parto no debía mezclarse. Al tener sus hijas la primera menstruación, Eva les cuenta la historia sobre su nacimiento y les explica la manera en que ellas también se reproducirán. Luego de que esto sucede, Eva le dice a Adán que debe hablar con sus hijos para asignarles a su pareja y así cumplir con el mandato de Elokim aunque presiente que una desgracia se avecina

porque Caín era inseparable de Luluwa, quien, al contrario de Aklia, que parecía más un mono que un ser humano, era muy hermosa.

Al enterarse Caín de los planes de Dios, la rabia lo ofusca. Acusa a su madre de haberlo traído al mundo, de haber comido de la fruta prohibida y haber perdido el Paraíso; y de que su padre quisiera más a Abel. Eva tiene miedo de que sus hijos prueben su libertad, como ella y Adán lo hicieron; y como consecuencia, pierdan su inocencia. Preocupados por hacer que Caín comprenda que debe aceptar a Aklia como su pareja porque así lo dispuso Elokim, Adán y Eva mandan a sus hijos a llevarle ofrendas a Dios. Sin embargo, antes de que esto se lleve a cabo, Caín y Luluwa desobedecen y tienen su primera intimidad. El día que van a dejarle ofrendas a Elokim, Caín llega primero y después de colocar su dádiva, le impide a Abel que éste haga lo mismo. Por lo tanto, Abel se ve forzado a improvisar su propio altar. Después de que cada hermano ora a su manera, Elokim acepta la ofrenda de Abel solamente. Caín se llena de rabia y le reprocha a Dios que Él, al igual que su padre Adán, también prefiera a Abel. Sin embargo, Elokim le habla en su interior y lo exhorta a ser justo porque solo así aceptará su ofrenda.

Después de lo ocurrido el día de la ofrenda, Caín se aísla de todos y se concentra en el cultivo de sus semillas hasta que un día sale junto con Abel y lo mata. Caín, arrepentido, les pide perdón a sus padres y les cuenta que Elokim lo ha maldecido. Sin embargo, Adán no puede perdonarlo y Eva lo abraza sin poder hacer que su corazón lo haga también. Finalmente, por mandato de Elokim, Caín y Luluwa parten hacia la tierra de Nod. Eva los despide y decide llevar a Aklia a conocer el mar. La apariencia de Aklia ha cambiado mucho. Le había vuelto a crecer pelo en las mejillas y su piel se había

endurecido. Además, desde la muerte del hermano había dejado de hablar y utilizaba sus brazos para apoyarse cuando corría. La Serpiente vuelve a aparecerse a Eva por última vez y le dice que ahora que Aklia ha vuelto a la inocencia anterior al Paraíso, la Historia que había empezado cuando ella comió el fruto prohibido, ha saltado ahora a Aklia. La figura de la Serpiente se diluye para siempre y Eva llama a Aklia para regresar a la cueva. En el camino, Eva ve acercarse una manada de monos y comprende que debe dejar a Aklia marcharse. La abraza y le dice que se vaya a recuperar el Paraíso. Eva se aleja y empieza el diluvio.

Después de incluir los resúmenes de las obras, a continuación examino cómo, por medio de una rescritura femenina y feminista, la autora nicaragüense nos presenta versiones alternativas de la historia de Juana I de Castilla y Eva en las que se realiza una reconstrucción de la subjetividad femenina la cual sirve para reivindicar estas figuras históricas y míticas.

3. La revisión femenina y feminista de la vida de Juana I de Castilla

Desde el siglo XIX, en la tradición literaria hispánica, la trágica historia de Juana I de Castilla ha sido el tema que ha inspirado, tanto a escritores como a escritoras, a representar la vida de Juana—mayormente —en distintas obras dramáticas³⁶ aunque también su vida ha sido “rescrita” en novelas históricas. En cuanto a las interpretaciones

³⁶ Algunas de las obras teatrales españolas que a partir del siglo XIX hacen una reinterpretación de la vida de la desafortunada reina castellana son las siguientes: *La locura de amor* (1855) de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), *Santa Juana de Castilla* (1918) de Benito Pérez Galdós (1843-1920), *Los comuneros* (1974) de Ana Diosdado (1938 -), *El engaño* (1976) de José Martín Recuerda (1926-2007) y *Juana del amor hermoso* (1982) de Manuel Martínez Mediero (1937 -) (López 29). Además de teatro, en poesía también la figura de Juana ha sido el tema de escritores como Federico García Lorca (1898-1936), quien

más comunes que se han hecho en drama de esta figura histórica, Phyllis Zatlin señala: “Representations of Juana’s tragic life run the gamut from portrayals of a woman whose obsessive love and jealousy degenerate into madness to that of the victim of the Machiavellian conspiracies of her husband, father and son” (Citada por Harris, 79). Entre las obras escritas por mujeres más recientes que anteriormente a Belli hicieron una reinterpretación de la figura de Juana se incluyen *Juego de reinas* o *Razón de estado* (1991)³⁷ de Concha Romero (España, 1945-) y *Juana la Loca* (1992) de Carmen Barberá (España, 1927-).

Juego de reinas es una obra de dos actos situada en 1502 que consiste completamente de conversaciones entre la reina Isabel la Católica y su hija Juana quien ha viajado a España para ser declarada la heredera del trono de Castilla. En *Juego de reinas* se destacan las esperanzas y los deseos más íntimos de estos personajes dándole así voz a los aspectos de la experiencia de la mujer que son tradicionalmente considerados triviales o silenciados en la historia oficial (López 36; Harris 79). En esta obra, se expone que Juana fue silenciada y tachada de loca por la autoridad masculina “... because she was unable or unwilling to renounce her feminine values and the right to define her own identity” (Harris 82). De este modo, esta obra revisionista muestra que la falta de voz de Juana es el resultado directo de su incapacidad para ajustar su punto de vista y sus valores a los del patriarcado (Harris 83).

en 1921, publica su *Libro de poemas* en el que incluye “Elegía a doña Juana”, poema escrito en 1918. Por otra parte, en Hispanoamérica, a finales del siglo XX, el mexicano Miguel Sabido puso en escena en México, D.F. su obra teatral *Falsa crónica de Juana la Loca* (1985) (Hartfield-Méndez 113).

³⁷ La obra fue escrita en 1989, puesta en escena en 1991 y publicada en 1997 (López 36).

Por otra parte, en la novela *Juana la Loca* de Barberá, narrada en su mayoría en primera persona por Juana, ésta sugiere que los eventos más importantes en su vida, y en especial su encierro en Tordesillas, “entre rumores de su inestabilidad mental”, fueron operados por razones de Estado (Hartfield-Méndez 117). De este modo, en la revisión de la figura de la reina, se propone que Juana fue confinada por casi medio siglo por poderosos intereses del reino y que su “supuesta locura” fue evidentemente el arma utilizada en su contra para encarcelarla. En este sentido, Violla Hartfield-Méndez comenta que en esta obra “. . . el texto mismo combina el bosquejo de una historia bien sabida, en su mayoría derivada de relatos publicados, con detalles contados desde la perspectiva personal e inventada de una mujer impulsada hacia la locura por las acusaciones mismas de estar loca” (115).

Siguiendo con fidelidad los datos históricos existentes,³⁸ en la novela *El pergamino de la seducción*, Belli es una de estas escritoras que recientemente han reconstruido la historia de Juana I de Castilla³⁹ (1479-1555) para cuestionar la historiografía oficial de dicha reina. En este relato, la autora nicaragüense le proporciona a la reina castellana la voz para contar su propia historia, por lo que en ésta, se resalta lo íntimo, lo personal y lo sexual de este personaje histórico y por medio de ellos, no solo se desacraliza la versión oficial sobre su actuación, sino también se construye una nueva

³⁸ En el “Epílogo” de la novela, la autora declara: “Los hechos que se narran han sido reconstruidos sobre los datos históricos existentes, tomados de fuentes reales y de la amplia bibliografía de estudiosos con cuyas obras estoy en deuda. A menudo encontré discordancias de días y lugares entre el trabajo de uno u otro historiador. Escogí las fechas y lugares que me parecieron mejor sustentados en documentos de la época. Me tomé libertades simplificando el relato de acontecimientos cuya detallada relación era innecesaria para los propósitos de la historia central” (324-25).

³⁹ Reina de Castilla de 1504 a 1555, también conocida como “Juana la Loca”. Fue hija de los Reyes Católicos Fernando e Isabel, esposa de Felipe el Hermoso y madre de seis hijos, entre los que figuran el poderoso Carlos I de España y V de Alemania (Para más información, consúltense los textos de Manuel Fernández Álvarez y Miguel Ángel Zalama).

subjetividad femenina desde la perspectiva de la mujer. Por lo tanto, en esta versión alternativa se propone que Juana no estaba loca sino que fue víctima de las pugnas por el poder entre su esposo, padre e hijo y de la opresión a la que estaban sujetas las mujeres de su época. Juana, no teniendo ninguna otra arma de resistencia, utiliza su cuerpo para rebelarse. Por un lado, se niega a comer, a bañarse y a vestirse de acuerdo a su dignidad; y por otro, usa su erotismo como herramienta de resistencia. De esta manera, su cuerpo se convierte en la principal arma transgresora con la que no solo se rebela ante los agravios a su persona, sino también expresa abiertamente su placer sexual. Esta forma de rebeldía con la cual Juana busca otorgarse poder es una de las características que se advierten en las obras históricas escritas por mujeres ya que como explica Ciplijauskaitė, las escritoras interesadas en hacer una revisión de figuras históricas femeninas que existieron cientos de años atrás, desean “mostrar que la mujer tenía su lugar en la sociedad también antes, aunque pasara casi desapercibida, y que ya entonces lograba defender su propia vida” (312). Esta hispanista también agrega que en la recuperación de estos personajes femeninos se ha descubierto que para obtener poder, “la mujer utilizaba procedimientos sutiles y sabía valerse de sus mañas” (312). Este aspecto es claramente mostrado por Belli al presentarnos una protagonista que recurre a las “tretas de su cuerpo” para otorgarse poder.

Como lo señalé arriba, el discurso en esta nueva versión revisionista de la vida de Juana se caracteriza porque predominan los aspectos íntimos, privados y sexuales de la mujer. Este énfasis en lo femenino se podría definir con el término de “emplotment”—o “entramamiento”, en español—, de Hayden White. En su ensayo, “The Historical Text as

Literary Artifact”, White declara que los textos históricos tienen un carácter plenamente literario y acuña el término de “emplotment” para definir la manera en que el historiador manipula los hechos en su narración de la historia resaltando la importancia de determinados sucesos a la vez que los focaliza desde una perspectiva determinada (397). En *El pergamino*, aunque no se trata de un texto histórico sino de uno ficcional, es una novela que historiza; y consiguientemente, está escrita empleando estrategias similares a los discursos históricos. En este sentido, la historia que se relata privilegia el mundo intimista de la mujer y la focalización, por lo tanto, se lleva a cabo a través de la perspectiva femenina. En otras palabras, la ficción está “entramada” resaltando los detalles intimistas del espacio interior de la mujer para mostrar una versión a través de sus ojos. Así, Belli desacraliza el modelo patriarcal de la historia oficial sobre Juana de Castilla porque “al escribir los detalles de una cotidianidad femenina, se está insertando en el espacio tradicional de imaginación masculina, lo que canónicamente ‘no merece ser contado’” (Guerra-Cunningham, *La mujer fragmentada* 179). Este espacio privado de la mujer se destaca por detallar los sentimientos y pensamientos más íntimos de la mujer, y a la vez, por incluir temas relacionados a la sexualidad femenina como la iniciación sexual, la masturbación, el embarazo y la lactancia de los hijos, entre otros. A continuación incluyo entonces algunos ejemplos de la sexualidad femenina por ser ésta uno de los temas que si bien sobresalen en el discurso, proveen una manera de entender la personalidad de Lucía y de Juana.

El primero describe la iniciación sexual de Lucía/Juana—la cual es seducida por Manuel/Felipe—y se lleva a cabo en una de las tardes en que Lucía y Manuel pasan

juntos reconstruyendo la historia de Juana. La seducción ocurre cuando Manuel le ayuda a Lucía a quitarse el vestido y empieza a morderle el cuello, a acariciarla, a lo que ella no opone ninguna resistencia y su historia se confunde con la de Juana y Felipe:

Cerré los ojos y me abandoné al tiempo remoto de cientos de años atrás. Yo era otra vez Juana. Felipe y yo al fin estábamos solos tras la ceremonia. . . . Besos y humedades de su lengua perseguían cada milímetro de piel que se descubría Mis pechos saltaron fuera y sentí el espacio abierto, el viento sin corrientes de la desnudez. Mis pezones se alzaron, se contrajeron como redondos agujones. . . . Sus manos rodearon la redondez de mis pechos al aire, amasándolos deliberadamente con una lentitud enervante como si fueran pan, como si se tratara de hacer subir la levadura de mi piel hasta que ésta se hinchara de placer. (86-87)

A través de la cita anterior se evidencia que Lucía/Juana se deja llevar abiertamente y sin inhibiciones por las sensaciones que le provee su cuerpo. Éstas, como se muestra en la siguiente escena, culminan en la entrega de su virginidad:

. . . 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 de alivio, pensando ya pasó. (88)

Como se advierte en estos pasajes, en *El pergamino*, Lucía y Juana respectivamente, son mujeres que celebran su cuerpo y gozan del placer que experimentan a través de éste. En

otras palabras, son también como las otras protagonistas de la escritora nicaragüense mencionadas en el capítulo dos quienes se caracterizan por ser mujeres valerosas que, liberadas de las normas establecidas para su género sobre el comportamiento sexual, “viven” y “experimentan” su cuerpo en sus propios términos, los cuales, en ocasiones, salen de lo convencionalmente aceptado. Por ejemplo, Lucía, desde un principio, se nos presenta como una jovencita que sin inhibiciones, disfruta “del estar desnuda bajo el agua” (29) y nota, maravillada, los cambios que su cuerpo ha tenido los cuatro años que ha vivido en el internado:

Casi de un día para otro fueron apareciendo mis pechos, alzándose y coronándose con unos pezones grandes y rosa pálido. Mi pubis . . . estaba ahora cubierto por un espeso, mullido y negrísimo pelo rizado. La cintura se me había pronunciado un poco Era estrecha de caderas, delgada de piernas, aunque mis nalgas eran redondas y respingadas. (29)

Además de entusiasmarse por la belleza de la desnudez de su cuerpo, en sus fantasías de final de la niñez, Lucía describe que le excitaba muchísimo la exhibición de su cuerpo ya que “. . . una vez que [s]e imaginaba desnuda . . . [s]e sentía enormemente poderosa” (37). Este aspecto de su personalidad se nota cuando se desnuda por primera vez frente a Manuel para que éste le ayude a ponerse el traje al estilo de la época de Juana. Lucía señala que “[n]o [s]e había sentido vulnerable desnuda” (38) y esto asombra a Manuel quien exhibiendo su carácter machista, le comenta que él había pensado “. . . que las mujeres eran, por lo natural, recatadas” (108). Ella le contesta que no fue criada de esa manera. En su familia, le explica, sus padres nunca se habían tapado delante

de ella. Para ella, por lo tanto, el cuerpo desnudo era hermoso y no se avergonzaba de mostrarlo. Por esta razón, cuando Lucía pierde su virginidad, lo expresa con desenfado: “No entendía por qué se le atribuía tanto valor a la inocencia. Ahora que la había perdido, no la echaba de menos. . . . Tanto temer la piel y sus orificios. Tanto imaginar dolores y vergüenzas cuando la sexualidad me había parecido . . . una revelación de la intimidad entre el cuerpo y el espíritu (89-90). Juana, por otro lado, revela la misma naturalidad al disfrutar de su sexualidad:

Descubrir la alegría de mi cuerpo me hizo cuestionar todo cuanto en la vida se me presentara como cierto. Poco cabían en las sensaciones que en la cama me embargaron la culpa y la condena, o las penas anunciadas para los pecados del sexto y noveno mandamientos. No sé qué habrán pensado las monjas si es que me escucharon, porque Felipe me animó a gemir y maullar a mis anchas y él rugió y gritó y los dos nos reímos a carcajadas de nuestra desvergüenza. A mí me costaba creer que era la misma de ayer. . . . Me entregué tan gustosamente al placer y el desenfado que bien se me podría haber tomado como hija de una cortesana y no de una reina católica. . . . Ese día no me dejó salir del lecho. Se revolcó en mi pelo, me alimentó con su semilla, me conoció como yo misma no podría jamás conocerme. Por la noche pidió vino, pan y frutas. Usó mi sexo como fuente. Nos comimos, nos mordimos. . . . y así fue que vimos despuntar el otro día, desnudos, exhaustos y locamente felices. (96-97)

Estos pasajes que describen el goce sexual por parte de la mujer son muy importantes en este texto ya que a través de ellos se subvierten los parámetros patriarcales que establecen que la mujer solo debe utilizar su sexualidad para la procreación. En este sentido, Lucía Guerra-Cunningham declara que el patriarcado ha instituido que debido a que la mujer se le considera como “un ser puro e inocente”, ésta “debe restringir toda actividad sexual a la procreación biológica que le permitirá realizar la sublime labor de la maternidad y, en su rol de ‘ángel del hogar,’ debe proveer al hombre un apoyo espiritual que alivie sus trascendentales labores en el ámbito de la cultura” (“Invasión” 49). Por lo tanto, en esta novela se nos presenta una re-interpretación de la historia bajo una perspectiva femenina no solo para incluir el aspecto íntimo y sexual de la mujer y así incluir “lo que canónicamente no merece ser contado”, sino también para desmitificar el comportamiento sexual que ha sido establecido para la mujer por el canon patriarcal para de este modo reconstruir su subjetividad desde una óptica femenina.

Por otra parte, a través de la revisión de la historia de Juana, Belli no solo tiene como objetivo mostrar a Juana como una mujer que disfrutaba de su cuerpo, de su sexualidad y erotismo, sino también como una mujer inteligente, fuerte y valiente que, por no someterse a las normas asignadas a las mujeres de su época, fue declarada “loca”. Entonces, otro aspecto que aborda esta novela es la desmitificación de la locura de Juana que tantos historiadores han dado por sentada y que se ha cruzado al discurso popular. Miguel Ángel Zalama, por ejemplo, se une a la mayoría de los estudiosos que afirman que doña Juana sí estaba loca ya que según él: “Nadie en su sano juicio se comportaría como ella lo hizo, pues no sólo acabó perdiendo su autoridad sino que acabó humillada y

soportando castigos, entre los que no faltaron los físicos; ¿quién propiciaría, y aguantaría, esto de no ser un demente?” (525). De acuerdo a Zalama, el comportamiento extraño de doña Juana se remonta a los primeros años que vivió en Flandes, sin embargo, lo que en mayor medida corrobora que no estaba bien de sus facultades mentales fueron las acciones de la reina después de la muerte de su amado Felipe: llevarse el cadáver de la Cartuja de Miraflores para vagar por pueblos y villorrios por meses casi sin tomar decisiones de Estado, viajar de noche, retirar de su corte a las mujeres incluyendo a las sirvientas, no dejar que la separaran del cuerpo de Felipe y finalmente, su conducta en Tordesillas⁴⁰ (523-24). Manuel Fernández Álvarez también afirma que Juana acabó sumida en la locura (11), aunque supone que el problema médico que se empezó a perfilar en el comportamiento de ésta en los primeros años en que tuvo que vivir en Flandes—quizás por el rechazo y aislamiento que experimentó en esas tierras de los Países Bajos—se debió a que “Juana era una enferma, sin duda con una carga genética que la predisponía a grandes depresiones” (141-42). En cuanto a esta interpretación que hicieron los historiadores sobre Juana, Belli declara en el “Epílogo” de la novela: “Que la mayoría de los estudiosos se incline por la locura es coherente con el tipo de criterio con que se han analizado por muchísimo tiempo los personajes históricos femeninos” (324). De este modo, ella ve necesario rescribir la historia de esta reina para reivindicar su figura.

Desmitificar la locura de la reina es el principal propósito que Manuel supuestamente tiene al pedirle a Lucía que le ayude a revivir a Juana. El misterio que se

⁴⁰ Incluyo más adelante una descripción de la conducta de la reina en Tordesillas como otro punto de mi análisis.

plantea es el hecho de que, aunque fue “una de las princesas más cultas del Renacimiento” (12)—ya que había sido discípula de Beatriz Galindo, “La Latina”; y por lo tanto, hablaba francés y latín y tocaba varios instrumentos musicales (Vallejo-Nágera 66)—hubiera terminado recluida en Tordesillas desde los veintinueve años hasta su muerte. En el penúltimo párrafo de su ensayo “La locura como transgresión”, Lilian Fernández Hall afirma que la etiqueta de la locura es colocada a “toda expresión de una mujer que no cuadra con los esquemas de la época” ya que “[m]ujer que piensa, es loca. Mujer que desea poder, es loca. Mujer que vive abiertamente su sexualidad, es loca. Mujer que no acepta la estrechez de miras de los dogmas de la iglesia, es loca.” Así vemos que Juana se nos presenta no como una mujer desquiciada sino como una mujer temperamental, que no se somete tan fácilmente, y por eso es declarada incompetente para gobernar.

Entonces, en la revisión de su vida, se nos plantea a una Juana que desde niña se caracterizaba por sobrepasar en destreza y fuerza a su hermano Juan: “. . . ese flaco y endeble hermano Juan, a quien yo aventajaba como amazona y como lancera porque mi flecha nunca dejaba la ballesta si no era para dar en el blanco” (43). Ya en su adolescencia, su carácter fuerte se percibe en la manera tan apasionada en que se entrega a su esposo Felipe. Además, cuando Juana queda embarazada de su primer hijo, ésta observa que su marido está constantemente ausente y esto la pone de muy mal humor. Las damas de su corte, Madame de Hallewin y Beatriz de Bobadilla, le dicen que cuando la mujer ya está muy avanzada en su embarazo, es una costumbre de los hombres satisfacer sus deseos sexuales en otra parte. Ella no está de acuerdo pues le parece que los

hombres disculpan todo entre ellos y declara: “Yo estaría conforme con esto si Felipe, como hizo mi tío el rey Enrique con su esposa, la reina, me da su venia para que yo me busque mi Beltrán de la Cueva para concebir mis propios bastardos” (103). En la época en que vivió, estos comentarios reflejan una actitud muy rebelde de parte de Juana. Sin embargo, ella simplemente se da cuenta de la discriminación de la mujer y se rebela ante ésta. Este comportamiento que en la actualidad se consideraría feminista se vislumbra en Juana cada vez que, como mujer, ella tiene que ceder y aguantar la desigualdad con que la mujer es tratada.

Entre las quejas que los Reyes Católicos tenían de Juana se incluían su falta de devoción religiosa y el hecho de que no mantuviera correspondencia continua con ellos. Según el estudio de Zalama sobre la reina, el desinterés de doña Juana por sus obligaciones litúrgicas muestran que la reina “. . . sencillamente estaba padeciendo una enfermedad . . .” debido a que “. . . en ningún caso una princesa cristiana habría podido olvidar sus obligaciones religiosas que formaban parte de sus quehaceres diarios” (528). Sin embargo, en la novela, la falta de devoción religiosa de Juana se presenta como la manera en que ésta estaba ejerciendo su recién adquirida libertad e independencia lejos de la vigilancia de sus progenitores. Ella no deseaba tener que rendirles cuentas de sus actos a sus padres, ya que en Flandes se sentía mucho más libre, por la mayor tolerancia religiosa que allí reinaba. De hecho, hasta califica de fanática la política religiosa de los reyes Católicos, por haber expulsado a los judíos de España. Es por eso que ella se niega a tener contacto con su madre. En este sentido, a través de los pensamientos de Juana, se nos muestra como una mujer que se rehusaba a someterse a la voluntad de otros:

Me rebelo contra la obediencia y la idea de que sean otros quienes decidan mi vida. En este ánimo, hago cosas impulsivas de las que después me arrepiento. Y sin embargo, no puedo jugar el papel dócil que se me asigna sin que se me remuevan las entrañas. (115)

Este es uno de los ejemplos del carácter indomable que se trasluce en la personalidad de Juana, puesto que se niega a ser la mujer dócil que se espera de ella. Es por eso que Juana declara que se sentía tan libre e independiente en Flandes que no se percataba de que simplemente había cambiado de dueño: “No me daba cuenta aún de que mi destino sólo había cambiado de las manos de mis padres a las de mi marido” (100). La cosificación de las mujeres que las obliga a ser solamente artículos de consumo, como Juana, que pasa de las manos de sus progenitores a las de su esposo, a quien, al igual que con sus padres, debe someterse, ha sido planteada por algunas feministas como Luce Irigaray. De acuerdo a esta crítica francesa, la mujer “is traditionally a use-value for man, an exchange value among men . . . a commodity. . . . Women are marked phallicly by their fathers, husbands, procurers. And this branding determines their value in sexual commerce” (368). Aunque aquí la reina Isabel la Católica participa junto con su esposo Fernando en la negociación del matrimonio de su hija para depositarla en las manos de Felipe el Hermoso, el caso es que Juana carece de libertad para ser ella misma quien decida y pasa a ser simplemente un objeto que se intercambia por razones de Estado.

Según Zalama, durante su estancia en Tordesillas, la reina Juana tenía los siguientes hábitos:

La falta de voluntad le llevaba a que con frecuencia se negara a comer y había que obligarle a ingerir alimentos para evitar que falleciera por

inanición. Esa misma apatía también le hacía vestirse con ropa poco adecuada a su dignidad, de la que además no se mudaba durante mucho tiempo, a dormir en el suelo, o a mantenerse durante días postrada en su lecho... A veces cambiaba de humor tan bruscamente y empezaba a gritar profiriendo insultos a sus sirvientes, especialmente a las mujeres a quienes odiaba. (540)

Nuevamente, este comportamiento que Zalama asocia a la esquizofrenia, en la novela es atribuido al carácter fuerte de doña Juana, que al verse maltratada y privada de su libertad, obligada a aceptar disposiciones, separada de sus hijos y hasta de sus sirvientes favoritos, se resiste y lo hace valiéndose de lo único que posee y de que puede echar mano: su cuerpo: “Entregué al pequeño Fernando a su nodriza y a falta de aliados, de ejércitos u otras armas, usé mi único recurso: mi cuerpo y mi voluntad” (177). Deja entonces de comer, de hablar, de arreglarse y se abandona en su mundo interior como forma de resistencia. Sabe que su actuación ha hecho que se alimenten los rumores de que no está bien de sus facultades mentales, pero no está dispuesta a ceder y a someterse ante las humillaciones a su persona. Otra de las maneras en que se vale del poder de su cuerpo es a través de su erotismo. En la novela, hay varias ocasiones en que Felipe maltrata a Juana debido a que ésta se rehúsa a asumir el papel tradicional de la mujer que la confina a la sumisión y a la obediencia. Un ejemplo de su negativa a seguir este papel es cuando cegada por los celos ante las infidelidades de su esposo, Juana se venga de su marido cortándole el pelo a una de sus amantes; otra manera en que se manifiesta su carácter rebelde es cuando se niega a firmarle documentos que la despojarían de su

derecho a gobernar. Como única alternativa, Juana sabe que en este caso, su único recurso era el “de esgrimir las armas de su más íntimo poder”, ya que “. . . él no opondría resistencia si ella lanzaba las redes de su seducción” (204). Este poder de Juana se revela en el hecho de que constantemente estaba embarazada y aún en este estado, Juana y su marido seguían teniendo relaciones íntimas hasta muy avanzados sus embarazos: “Que mi marido siguiese retozando conmigo cuando mi gravidez iba ya por los cinco meses era prueba suficiente de apetitos insaciables que no obedecían siquiera a los dictados elementales de la cristiana moderación” (161). De este modo, los embrujos carnales de Juana se convierten en leyenda a tal grado que hasta la reina Isabel la Católica atribuye “poderes mágicos” a las armas del sexo de Juana (161). Entonces, el comportamiento irracional de la reina en la novela se plantea como la manera en que ésta, haciendo uso de su cuerpo, se rebelaba ante los agravios de que era objeto. No obstante, finalmente estas acciones son las que utilizan, primero su esposo Felipe, después su padre Fernando y finalmente su propio hijo Carlos, para justificar el encierro en Tordesillas al que la someten y así poder gobernar en su lugar.⁴¹ A Juana no le queda otra alternativa más que protestar: “¡Malhadada suerte la nuestra de mujeres fuertes y temidas de los hombres! ¡Tenían que encerrarnos, humillarnos, pegarnos, para olvidar el temor que les inspirábamos y sentirse reyes!” (291).

⁴¹ Manuel Fernández Álvarez declara que debido a la locura de Juana, “su marido Felipe el Hermoso primero, su padre Fernando el Católico después, y, en última instancia, su propio hijo Carlos V, harían de ella una reina de papel, un rostro sin voz, una figura hundida en el cautiverio. Y eso no por algunos meses o unos pocos años, sino durante más de medio siglo, por cuanto la muerte de su madre Isabel, el 26 de noviembre de 1504, la había convertido en Reina de Castilla, y ella misma no moriría hasta el 12 de abril de 1555” (16).

4. La rescritura feminista y femenina de Eva y la pérdida del Paraíso

En su texto *In the Beginning: A New Interpretation of Genesis*, Karen Armstrong explica que el libro de Génesis

. . . traces the early stages of the human relationship with the divine. It is a story of beginnings: the beginning of the world, of the human race, of the people of Israel, and of our experience of the reality that we call ‘God.’ As a story of beginnings, it is full of pain, confusion, and false starts. It speaks of the difficulty of human generation, of the pangs of childbirth and the anguish of the family life which introduces us all into the world. But like any scripture, Genesis has been treasured not for the light it throws on the irretrievably distant past but for its timeless relevance to the present. (7)

Esta incertidumbre del comienzo de nuestros orígenes es precisamente lo que llevó a la escritora nicaragüense a reconstruir el drama de Adán y Eva y la pérdida del Paraíso. En la “Nota de la autora” que precede la novela, Belli declaró que la novela se había originado “en el asombro de descubrir lo desconocido en una historia que, por antigua, creía conocer de toda la vida” (11).

La historia de la creación de Adán y Eva desempeña un papel central en el Judaísmo, el Cristianismo y el Islam; y consecuentemente, es el relato que más frecuentemente se ha contado en la historia de la humanidad (Phipps 133). J. M. Evans señala que ha sido también uno de los temas dominantes de nuestra teología, literatura y arte por siglos, convirtiéndose así en “the subject of commentaries by every major Christian and Jewish thinker from Philo to Dietrich Bonhoeffer, of poems and plays by

writers from Prudentius to Bernard Shaw, and of pictures by artists from the anonymous painter who decorated the crypt of San Gennaro in Naples to Marc Chagall” (9). En la historia cristiana de la salvación, la historia de Adán y Eva se convirtió en el mito etiológico para interpretar el comienzo de lo maligno, es decir, el elemento que separó a la humanidad de su Dios perfecto requiriéndose así la venida de un Salvador (Boggs 1).

Dentro de la literatura hispánica, escritoras como Emilia Pardo Bazán (España, 1851-1921) en “Cuento primitivo” (1893)⁴² y Rosario Castellanos (México, 1925-1974) en *El eterno femenino* (1975)⁴³ han hecho anteriormente una escritura revisionista del mito de la creación. En el cuento de Pardo Bazán, Eva es presentada como un ser superior a Adán quien, al contrario de la versión de Génesis, es la que custodia celosamente el fruto prohibido que finalmente Adán se come primero. Joyce Tolliver comenta que en esta historia, Pardo Bazán sugiere “that woman’s victimization is partially caused by her being brainwashed at the hands of the patriarchal culture. Having been told so often that she is inferior, a woman begins to believe it” (25). En este sentido, afirma Tolliver, la escritora española “. . . challenges the prevailing discourse that posits feminine submission as biologically—and divinely—ordained” (25).

⁴² En este cuento, Dios crea a Eva sacando del cuerpo de Adán no una “costilla”, “sino unas miajitas del cerebro, unos pedacitos del corazón, unos haces de nervios, unos fragmentos de hueso, unas onzas de sangre. . .” (Pardo Bazán 31); en otras palabras, Dios extrae lo mejor que tiene Adán para de ahí modelar a la primera hembra. A la vez, aquí es Adán, quien llevado por un gran antojo, le quita por la fuerza a Eva una manzana que ésta cuidaba fervientemente y se la devora. Al comérsela, Adán ve a Eva como un ser maligno y la culpa de todos sus males incluyendo el que hayan sido desterrados del Paraíso. De tanto repetírselo, Eva empieza a perder la memoria de su origen y a creer que en verdad ella es la culpable de todo.

⁴³ La escritora terminó el manuscrito de esta farsa en la Pascua de 1973, pero no llegó a publicarla debido a su trágica muerte en 1974. Póstumamente, fue publicada en 1975 y estrenada en México, D. F. en 1976 (Ortiz 11; Nigro 89-90).

En la obra dramática mexicana *El eterno femenino*,⁴⁴ la revisión de la historia de Eva se presenta en el “Segundo Acto”, cuando la protagonista, Lupita, sueña que se encuentra en una feria en donde entra a una carpa para ver la función de “la Mujer que se volvió Serpiente por desobediente!” (72). Aquí Eva le cuenta a Lupita la verdadera historia de la pérdida del Paraíso y el por qué comió de la fruta prohibida. En su versión, Eva se presenta como una mujer inteligente que no se siente satisfecha con la vida ociosa que tiene en el Edén. Por lo tanto, llevada por sus deseos de progreso y sin importarle el precio que deberá pagar por su desobediencia, opta por utilizar su libertad comiéndose la manzana prohibida porque quiere un futuro mejor: trabajar para no depender de Adán y así comprar lo que quiera, y tener hijos y poder heredarles los frutos de su trabajo.

Al igual que Pardo Bazán y Castellanos, en *El infinito en la palma de la mano*, Belli revisa la historia de Adán y Eva para ofrecer una versión alternativa de la creación. Aunque aparentemente la rescritura de esta historia sigue los versículos del libro de Génesis de la Biblia cristiana, la escritora nicaragüense teje una historia en la que la versión cristiana de la creación de la humanidad se une con la evolucionista. De este modo, Belli entreteje un relato que se caracteriza por los siguientes aspectos: a) Por un lado, rescribe la figura de Eva para reivindicar a la mujer y así desligarla del papel de pecadora y causante de la caída del hombre que se le ha dado; y b) por otro, desmitifica la

⁴⁴ La obra está dividida en tres actos y ésta presenta la historia de Lupita, una joven mexicana de clase media que vive en el Distrito Federal. La acción dramática se lleva a cabo en el salón de belleza en que Lupita ha venido a peinarse para la celebración de su boda que tendrá lugar esa tarde. A través de un aparato que provoca sueños que un vendedor ha traído para colocarlo en los secadores y así entretener a la clientela de la dueña del salón porque según él, es un peligro que la mujer piense, Lupita experimenta diferentes sueños que la transportan en el tiempo y el espacio a distintos lugares y situaciones en su vida.

versión cristiana de la creación de la humanidad y la reconstruye dándole un enfoque evolucionista.

Para reivindicar, por lo tanto, la figura de la mujer en la sociedad, la autora centroamericana se remonta a los orígenes del patriarcado: la historia de Adán y Eva del libro de Génesis. De hecho, en una entrevista que Ana Solanes le hizo a la escritora, Belli comentó que aunque nunca se “había puesto a pensar en Adán y Eva más allá de lo que dice la Biblia . . . sí había pensado en el personaje de Eva porque, como mujer, desde niña [se había dado] cuenta de que esa imagen de la mujer como pecadora, como causante del desastre y de la pérdida de la inocencia la [había] interiorizado y que de alguna forma [sentía] que ser mujer [era] ser como Eva” (120-21). En su texto *Biblical Women: Mirrors, Models, and Metaphors*, Elizabeth Huwiler señala que la historia del Edén, “has functioned in Western tradition to shape basic beliefs about women”; y por lo tanto, “Eve is basic to Western understandings of women and particularly women’s roles in relation to men” (89). Por lo tanto, la escritora nicaragüense revisa el mito para retar al patriarcado y así ofrecer una versión alternativa en la cual Eva deja de ser la culpable de la “pérdida del Paraíso”, para en vez de este papel, desempeñar el de co-creadora con Dios de la humanidad.

4.1 El libro de Génesis y los dos relatos de la creación

Aunque la autoría del Pentateuco; y por consiguiente, del libro de Génesis ha sido

atribuida a Moisés durante siglos,⁴⁵ Elizabeth Cady Stanton declara que “No Christian theologian of to-day [sic], with any pretensions to scholarship, claims that Genesis was written by Moses” (16). De acuerdo con esto, Lerner afirma que “The older tradition of ascribing the authorship of the Book of Genesis to Moses has given way, on the basis of massive internal evidence established by modern form-criticism, to the acceptance of the ‘documentary hypothesis’ ” (161-62). Según la hipótesis documentaria, la Biblia, ya sea que se crea o no que fue inspirada divinamente, fue el trabajo de muchos. El libro de Génesis, en particular, se estima que fue escrito en un periodo de alrededor de cuatrocientos años, del siglo X al V a.C. (162). En este sentido, Terry R. Wright sostiene que este libro “is a collection of stories from vastly different times and cultures brought together and to some extent harmonised by later editors” (x). Regresando a su autoría, ya desde el siglo XIX los eruditos concordaron que el Génesis—junto con los siguientes tres libros del Pentateuco—estaba compuesto por tres distintas fuentes o documentos primordiales conocidos como J (Yahvista), E (Elohísta) y P (Sacerdotal) (Alter x-xi).

Por lo tanto, según esta hipótesis, la historia cristiana de la creación y la pérdida del Paraíso que se presenta en los primeros tres capítulos de Génesis está compuesta por la combinación de P y J respectivamente. P, el documento Sacerdotal, el cual empieza en Génesis capítulo uno, versículo uno y se extiende hasta el capítulo dos, versículo cuatro,⁴⁶ fue escrito en el siglo V o VI a.C. (Evans 11). En éste se describe la creación del universo por Dios en seis días, empezando de la nada. En la formación de la Tierra, Dios pone

⁴⁵ Esto se debe a que en las Sagradas Escrituras, se menciona el nombre de Moisés como autor. De hecho, hasta el mismo Jesús lo declara. Véanse los versículos siguientes: Juan 5:45-47; 7:19, 23.

⁴⁶ Este comentario tiene que ver solamente con los tres primeros capítulos del libro de Génesis ya que los documentos Sacerdotal (P) y Yahvista (J) se extienden más allá del final del tercer capítulo (Evans 11).

orden en el caos que reina y entonces crea la luz, el cielo, las plantas, el sistema solar, los animales, y termina con la creación simultánea del hombre y de la mujer (Boggs 4). En contraste, J, el documento Yahvista, el cual empieza en el capítulo dos, versículo cuatro y se extiende hasta el final del capítulo tres, es mucho más antiguo que P. En su forma escrita se remonta al siglo IX o X a.C., pero detrás de éste posiblemente yace una tradición oral mucho más antigua (Evans 13). Esta segunda narración comienza con la formación del primer hombre, los pájaros, y los animales antes del evento anómalo en el que la primera mujer nace quirúrgicamente de un costado del hombre mientras éste se halla anestesiado por el dios (Boggs 4).

Además del orden en que se lleva a cabo la creación, hay otras diferencias que caracterizan estos dos textos. La principal es el término usado para referirse a Dios. Es decir, mientras que en la narración P, el autor lo llama “Elohim” (“los Dioses”); en el relato J, el autor se caracteriza por mayormente utilizar el término “YHWH ’Elohim”⁴⁷ (“Jehová de los Dioses”) (Stanton 17). Otra de las variaciones que se distinguen entre los dos relatos de la creación es la manera en que Dios es representado. En la narración P, “Elohim” “carries out the creation of the world . . . by the action of summoning, of speaking it into existence: a creation by the abstract logic of the spoken word by an ethereal supreme being that is manifested only in this conceptual, spoken environment” (Boggs 4). En contraste, en J, “Jehová” es un dios antropomorfo que “. . . interacts with the first humans, speaking directly to them, strolling through the garden in search of

⁴⁷ Los nombres en hebreo de Dios (“’Elohim” y “YHWH ’Elohim”) pertenecen al texto de Alter, página 7.

them; and, by necessity, this is a god who works with his hands, the laborer or artisan god, since he has formed man from the moist red clay of the earth” (Boggs 4).

Como señalé anteriormente, en la rescritura feminista de la historia de Adán y Eva que se presenta en *El infinito en la palma de la mano*, la autora centroamericana empieza por desmitificar la manera en que Eva fue creada. Antes de mostrar cómo se lleva a cabo esto en la novela, cito a continuación las dos distintas narraciones de la creación del Génesis, P y J respectivamente, seguidas de la interpretación que de éstas se ha dado para finalmente mostrar cómo son entrelazadas y reinterpretadas en la novela belliana de la creación. En la versión P (Sacerdotal) de la creación del libro de Génesis, el autor dice:

Entonces dijo Dios: “Hagamos al [ser humano] a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra.”

Y creó Dios al [ser humano] a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.

Y los bendijo Dios, y les dijo: “Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra.” (1:26-28)⁴⁸

En contraste, en el documento J (Yahvista), la creación se describe así:

⁴⁸ Los versículos que cito aquí de la versión Sacerdotal de la creación como los de la versión Yahvista que pongo a continuación provienen de *La Santa Biblia: Revisión de 1960*, citada al final. Sin embargo, cambié la palabra “hombre” de los versículos 1:26-27, 2:7,22 y el nombre propio “Adán” de 2:21,23 que aparecía en *La Santa Biblia* por la de “ser humano” [“human”, en la versión en inglés] que se incluye en el texto de Alter (*Genesis: Translation and Commentary*), por ser ésta la que más acertadamente se acerca al significado del vocablo en hebreo *'adham* que originalmente se usa en el texto de la creación (5, 8-10).

Entonces Jehová Dios formó al [ser humano] del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el [ser humano] un ser viviente.

(2:7)

Entonces Jehová Dios hizo caer sueño profundo sobre el [ser humano], y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar.

Y de la costilla que Jehová Dios tomó del [ser humano], hizo una mujer, y la trajo al [ser humano].

Dijo entonces el [ser humano]: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada.

(2:21-23)⁴⁹

En su libro *Genesis: Translation and Commentary*, Robert Alter explica que la frase *'adham* en hebreo—traducida como “ser humano” en los versículos citados—que se emplea en las dos versiones de la creación y la cual incluye consistentemente el artículo definido, es un término genérico para referirse a los seres humanos (o a la “humanidad” si se quiere); y por lo tanto, no es un nombre propio ni automáticamente sugiere que se trata de un varón (5). Por consiguiente, según la historia de la creación del documento Sacerdotal, desde un principio, la humanidad que se creó estaba formada por los dos géneros, pues cuando Dios crea a *'adham*, Él crea a la “humanidad”, y esta “humanidad” esta compuesta por el “varón y la hembra”. Ya que ambos, el varón y la hembra, fueron creados al mismo tiempo y a “imagen y semejanza” de Dios y dado el mismo poder sobre

⁴⁹ Ver nota 7.

los animales de la Tierra, los dos tienen igual importancia en la creación. En este sentido, en su texto *The Woman's Bible*, Elizabeth Cady Stanton afirma que en esta primera narración del Génesis se muestra claramente la creación simultánea del hombre y de la mujer, y por lo tanto, esto demuestra que ambos son igualmente importantes en este proceso. Por otra parte, añade Stanton, debido a que a la mujer se le dio el dominio de todo ser viviente sobre la Tierra al igual que al hombre, no hay razón por la que ésta debe subordinarse a él (15).

En cuanto al documento Yahvista, en varias de las religiones del mundo, el mensaje que los hombres han encontrado comúnmente es que la mujer “was created not to assert a mind of her own but to be dominated by the male from whom she came” (Phipps 133). En su libro *Assertive Biblical Women*, William E. Phipps comenta que algunas feministas contemporáneas han frecuentemente aceptado esta interpretación tradicional para después expresar su desprecio por la misma (134). Entre éstas, Eva Figs “has scorned the writer for reversing nature in order to have a male produce someone who is ‘submissive and weak’”; y Merlin Stone “has accused the Eden mythmaker of regarding women as ‘mindless, carnal creatures’ who are an afterthought of God” (Citadas por Phipps, 134). De manera similar, Stanton critica la segunda versión de la creación porque aquí la mujer es “a mere afterthought” (20). No obstante, Phyllis Trible, en su artículo “Depatriarchalizing in Biblical Interpretation” propone una “relectura” de la Biblia haciendo caso omiso de las interpretaciones patriarcales. En su análisis del documento Yahvista, advierte que *'adham* es un término genérico para referirse a la humanidad; y por lo tanto, “[u]ntil de differentiation of female and male (2:21-23),

'*adham* is basically androgynous: one creature incorporating two sexes" (Trible 35). Por lo tanto, en cuanto al orden en el que la mujer es creada, Trible explica: "the Yahwist account moves to its climax, not its decline, in the creation of woman"; consecuentemente, "[s]he is not an afterthought; she is the culmination" (36). Esta interpretación también se puede hacer de la primera versión de la creación debido a que ahí, "male and female are indeed the last and truly the crown of all creatures" (Trible 36). Otro aspecto que denota la igual importancia de la creación mujer a '*adham* en la versión Yahvista es cuando se expone que debido a la incompatibilidad que había entre los seres humanos y los animales, era necesario que '*adham* pudiera tener un '*ezer neged* (36). La palabra *neged*, unida a '*ezer*, explica Trible: "connotes equality: a helper who is a counterpart" (36). Por otra parte, el vocablo "ayudante" tiene un significado diferente al que se le da en el sentido contemporáneo pues no se trata de una persona que realiza mano de obra no especializada en un puesto de nivel inferior (Phipps 138). Una examinación de los otros veinte usos bíblicos de *ezer* demuestra que este vocablo nunca sugiere que se trata de una persona en un rol servil (138). Por el contrario, "[e]zer often refers to a superior person and is frequently associated with divine assistance" (138). Trible lo resume así: "God is the helper superior to man; the animals are helpers inferior to man; woman is the helper *equal* to man" (36, énfasis mío).

Entonces, después de que se advierte la necesidad de que '*adham* tuviera una pareja que fuera su igual, Yahveh actúa como cirujano para crearla. Phipps describe el proceso por el cual el ser andrógino es dividido y convertido en dos seres sexuados así:

A section is performed on the sleeping androgyne, and sexual division results. Even as soil is made into the proto-human, so the separated parts of the latter are made into female and male. The surgical image in this myth may explain the etymology of the word “sex,” which comes from the Latin verb *secare*, to cut. Sexuality becomes simultaneous for both parts when the surgery is performed. (137, énfasis en el original)

Phipps aclara que en este mito teológico, los sexos comparten una igualdad fundamental puesto que “Yahweh makes no ranking of superiority or inferiority about the pristine human’s parts that become sexually separated” (138).

De las dos versiones de la creación, la Yahvista es la que más fuertemente ha influido en la subordinación de la mujer. Por esta razón, en *El infinito* se nos presenta una versión alternativa de cómo fue creada Eva. Aunque aparentemente en esta novela, la creación de Eva se manifiesta como es relatada en el documento Yahvista, la autora juega con el elemento de la “costilla” ya que nunca se dice que Eva haya sido creada de la costilla de Adán, pero sí que se encontraba guardada en una de ellas (26). Entonces, la primera mujer se encontraba “oculta dentro del hombre”; y por lo tanto, en la interpretación de la creación de Belli, Adán y Eva eran uno solo pero Dios los separó. La voz narrativa nos informa de esto al describir el momento en que Adán recuerda, después de que ha sucedido, “el cuerpo abriéndosele, el tajo dividiéndole el ser y extrayendo la criatura íntima que hasta entonces habitaba en su interior” (19). Consiguientemente, en la rescritura que Belli hace de la creación de Eva, la escritora propone la igualdad de los géneros ya que su interpretación coincide con la del mito del ser andrógino que fue

dividido en dos que se distingue en las versiones P y J del relato de la creación. En este sentido, Phyllis A. Bird, autora de *Missing Persons and Mistaken Identities: Women and Gender in Ancient Israel*, sostiene que aunque en las dos historias de la creación hay diferencias en el lenguaje, el estilo, la fecha en que probablemente fueron escritas y en las fuentes empleadas, las dos afirman esencialmente lo mismo sobre la mujer: “woman is, along with man, the direct and intentional creation of God and the Crown of his creation. Man and woman were made for each other. Together they constitute humankind, which is in its full and essential nature bisexual” (46).

El siguiente aspecto que se desmitifica en esta novela es la culpabilidad que a Eva se le ha imputado sobre la pérdida del Paraíso. Huwiler comenta las razones por las cuales Eva ha sido declarada la culpable:

According to interpreters over the centuries, she sinned first; therefore, she is the one on whose account sin is part of human existence. Christian tradition has understood the Eden story as the Fall and blamed the Fall on Eve. The tradition has extended the behavior of the woman character in the Eden story to the behavior of all women: in her eating, all women ate. The consequences of her behavior have been understood as a curse expressing the divine will, a curse extended to apply to all women, so that God wants men to dominate women. (93)

Sin embargo, en *El infinito en la palma de la mano*, Belli re-imagina el contexto que llevó a Eva a comer del Árbol de la Conocimiento del Bien y del Mal para mostrarnos que si bien Eva comió primero fue porque era un plan predeterminado por Dios. En este

plan, por lo tanto, ya estaba dispuesto crear a Eva con una personalidad inquisitiva para que entonces ella pudiera llevar a cabo el plan para el que había sido hecha. Por eso, Eva es descrita como una mujer que cuya “docilidad no estaba en su naturaleza. Lo mejor de ella era su incapacidad de estarse quieta, la vivacidad con que miró e interrogó todo desde el principio” (33). Por este motivo, Eva se nos presenta como una mujer que lo quiere saber todo y por eso, luego de que es creada, lo primero que hace es cuestionar a Adán sobre la razón por la que están ahí; le inquieta no saber de dónde vienen, qué se espera de ellos y quién los observa (20-23). Esta curiosidad la lleva a descubrir la existencia de un árbol imponente en el centro del Jardín. Este hecho también se presenta como predeterminado pues mientras que Adán había “recorrido el lugar de extremo a extremo” (22), él no lo recordaba. La razón por la que Eva lo encuentra es porque a ella le había sido revelada su existencia pues ya traía impreso “en los huesos el camino para encontrarlo” (32). Ya al pie del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, la Serpiente se le aparece por primera vez a Eva y le revela el plan de Dios:

. . . Adán y tú, a diferencia de todas las criaturas del Universo, poseen la libertad de decidir lo que quieren. Son libres de comer o no comer de este árbol. Elokim sabe que la Historia sólo comenzará cuando usen esa libertad, pero ya ves, tiene miedo de que la usen, teme que su creación termine pareciéndosele demasiado. Preferiría contemplar eternamente el reflejo de su inocencia. (28)

Por lo tanto, en esta novela se plantea que Dios creó a Adán y a Eva para que éstos comenzaran la Historia de la humanidad. Los dos seres primigenios solo tienen que hacer

uso de su libertad. No obstante, a través de una visión que le provee en el río, es a Eva a quien Dios escoge para que lleve a cabo el verdadero principio de los seres humanos:

Un burbujeo ascendió súbito de fondo y un ojo salido de quién sabe dónde abrió sus párpados, la miró y al hacerlo le concedió ver a través de su tembloroso cristalino imágenes fascinantes y vertiginosas en las que ella mordía el higo y de ese minúsculo incidente brotaba una espiral gigantesca de hombres y mujeres efímeros y transparentes que se multiplicaban, se esparcían por paisajes magníficos, sus rostros iluminados con gestos y expresiones incontables. . . . En el acelerado rodar de ciclos sucesivos, los vio ocultos y confundidos arder y contorsionarse, crear y dominar terribles conflagraciones de las que emergían, una y otra vez. (34-35)

A través de esta visión, Eva sabe que ha visto la Historia: “Era eso lo que empezaría si ella comía la fruta. Elokim quería que ella decidiese si existiría o no todo aquello. Él no quería hacerse responsable. Quería que fuese ella quien asumiera la responsabilidad (35). Por consiguiente, toma la decisión de comer del Árbol prohibido porque sabe que solamente así:

Harían la Historia para la que habían sido creados: fundarían una especie, poblarían un planeta, explorarían los límites de la conciencia y el entendimiento. Sólo ella, usando su libertad, podría darle a Elokim la experiencia del Bien y del Mal que Él anhelaba. Los había hecho a su imagen y semejanza para que tomaran la creación en sus manos. (38-39)

Como se advierte en la cita anterior, el plan de Dios es claro: Eva fue creada para que usara su libertad—es decir, comiera de la fruta del Árbol prohibido—y así, junto con Dios, convertirse en la creadora de la humanidad. “Elokim”, el nombre que tiene Dios en esta novela, lo tiene ya todo previsto; por consiguiente, el momento en que Eva comió del Árbol se muestra como ineludible. En la caracterización de Elokim podemos distinguir a un Dios injusto que, “aparentemente” crea a sus criaturas por capricho y luego se olvida de ellas: “Así ha sido desde la Eternidad. Constelación tras constelación. Las crea y luego las olvida”, afirma la Serpiente (27). La relación que tendrán con Elokim será siempre una de abandono. La Serpiente se lo dice así a Eva: “Los recordará de vez en cuando, pero su olvido es tan grande como su memoria” (201). Tampoco es un Dios antropomorfo. Adán y Eva nunca pueden verlo ni tampoco hablar directamente con Él. Solo pueden percibir su Voz en su interior. Por consiguiente, tanto por el nombre como por la manera en que es representado en esta obra, podemos distinguir a “Elohim”, el dios de la narración Sacerdotal. Como tal, se nos presenta como un Dios omnisciente, omnipotente, distante de su creación. Los designios de Elokim se corroboran por medio de la conversación que tiene con Eva (diálogo que se realiza dentro de Eva, una voz interior que le habla) después de que ella y Adán han comido los frutos del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal:

Eva percibió que la Voz estaba abierta para ella. No tuvo miedo.

—Eres cruel —dijo.

—Desobedeciste.

—No me digas que no lo planeaste. Nunca nos concebiste eternos. Sabías tan bien como yo que esto sucedería.

—Ciertamente. Pero ése era mi reto. No intervenir. Dejar que fueran libres.

—Y castigarnos.

—Es muy pronto para hacer ese juicio. Admito que supe desde siempre lo que sucedería. Pero tenía que ser así. (72-73)

Por lo tanto, en la rescritura del mito del Paraíso, la autora centroamericana nos propone una nueva historia de los orígenes de la humanidad en la cual Eva deja de ser la culpable del comienzo del pecado en el mundo para convertirse en la co-creadora de los seres humanos; y esto es el resultado del plan de Dios, un evento previamente decidido por Dios que libera a Eva de toda culpa.

La manera en que Eva se convierte en la madre de la especie humana es porque una de sus hijas, Aklia, se transforma en mono al final de la novela, por lo que se sugiere, con esta imagen, que la humanidad se origina por evolución. De cierto modo, en la novela, la Serpiente le va dando a Eva indicios de lo que sucederá cuando al nacer su primer par de gemelos le dice que tiene que amamantarlos y cuidarlos hasta que crezcan pues son sus hijos los que “retornarán el tiempo a su inicio” ya que “[l]a creación debe volver al punto donde pueda empezar de nuevo” (162). Y así, en el segundo parto de Eva, nace Aklia, “una criatura diminuta, los ojos apretadamente cerrados, la cara cubierta de vello oscuro, la frente abombada, los labios demasiado grandes” (179). La apariencia de Aklia hace que Adán comente que “parecía una mona, no un ser humano” (179) y aunque

Aklia “botó el velo de la cara al poco tiempo de nacer, . . . conservaba el rostro pequeño, las facciones que se agrupaban en el centro de su cara bajo las cejas tupidas, la boca ancha y prominente, el cabello ralo, lacio, negro como madera mojada” (179).

Finalmente, hacia el final de la novela, Aklia vuelve a adquirir algunas de las características que tenía al nacer y a desarrollar otras que poco a poco la asemejan más a un mono que a un humano:

En pocos días el pelo de la hija había vuelto a cubrir sus mejillas. La piel de sus manos y sus pies largos y delicados se había endurecido adquiriendo un tono pardo. Parecía decidida a dejar que la noche la habitara. Caminaba tomada de su mano [de Eva], dócil y torpe, vaciada de palabras. A ratos, en el trayecto, se soltaba y corría ayudándose con los brazos. (233)

La Serpiente aparece por última vez y le informa a Eva que Aklia “[h]a vuelto a la inocencia, . . . anterior al Paraíso, precursora del Paraíso” (234). La Historia, le explica la Serpiente, “ha saltado de ti a ella ahora y un tiempo largo y lento está por empezar” (234). Por consiguiente, “[e]l final de los descendientes de Aklia será llegar al principio” de la creación (234). Eva comprende que debe dejarla ir a cumplir los designos de Elokim y después de abrazarla fuertemente, le dice: “Recuérdame, Aklia, . . . recuerda cuanto has vivido. Algún día hablarás de nuevo. Ahora vete. ¡Corre, hija, ve y recupera el Paraíso!” (236). Con este final, la escritora propone una nueva versión de la creación en la que Eva, al dar a luz a un ser que evolucionaría hasta convertirse en la especie humana, recupera

su status de diosa creadora de vida que tenía en los mitos de las antiguas civilizaciones del Levante y así, entrelaza la versión religiosa de la creación con la científica.

4.2 El mito de Adán y Eva como derivado de la mitología de las culturas ancestrales del Levante

Muchos estudiosos han encontrado en el Libro de Génesis generalmente, y en las historias de la creación en particular, evidencia de que los editores hebreos manipularon los mitos de estas culturas antiguas para que el mensaje simbólico correspondiera al sistema de creencias de la cultura dominante (Boggs 10). Por lo que se refiere a la naturaleza de estos símbolos y mitologías, John A. Phillips ha enfatizado que la lucha por el poder entre los dioses masculinos y femeninos—en la que usualmente los masculinos son los vencedores—es un tema común en los mitos de la creación de las culturas ancestrales de Oriente Próximo (4). Boggs señala que uno de los mitos que se cree influyó al escritor del documento P, el Sacerdotal, es el mito de *Enûma elish*:

. . . the Mesopotamian [sic] saga of creation, the *Enûma elish*, narrates the destruction of the terrible Tiamat, the dragon-mother of all creation, in the cataclysmic struggle with Markuk, the young warrior-god who has taken for himself the potency and fealty of the other deities. When at last he has defeated the treacherous Tiamat, he creates the world by splitting her carcass into earth and sky; she herself becomes the primordial matter of the universe. (Phillips 5)

La interpretación que se da de este mito ha sido que Tiamat, quien representa la oscuridad y el caos de la narración Sacerdotal, después de que Marduk (Dios) la derrota en batalla, éste utiliza su cuerpo, dividiéndolo en dos, para crear el mundo (Phillips 5). De acuerdo a Boggs, hay otros mitos de la creación de este tipo provenientes de Mesopotamia que describen la creación del mundo de los seres humanos como resultado de las luchas entre las teogonías primordiales (11). Sin embargo, Phillips asevera que el comienzo de la creación en la narración P es distinta a esta versión porque el Dios de los hebreos, “. . . is one and he alone is divine” (5); por lo tanto, no hay otros dioses con quien pelear. Además, el material con el cual crea el universo no es ni Él ni otro material divino ya que “He creates out of ‘nothing’” (5).

En cuanto a las fuentes de las que quizás el autor del documento Yahvista se sirvió para crear la segunda historia de la creación, Boggs declara que hay evidencia que avala la existencia “of a written Adamic tradition in the ancient Levant preceding the earliest known cuneiform text, and it is probable that the myth of Adam and Eve circulated in some form in the oral traditions of the Levant cultures long before it was written down by any Hebrew author sometime around 915 BCE” (7). Al estudiar la mitología de los pueblos ancestrales del Levante, algunos eruditos han encontrado interesantes semejanzas entre ésta y la cosmogonía del documento Yahvista (Boggs 10).

En relación a las similitudes antes mencionadas, Boggs declara: “The Old Testament is scattered with remnants of the mythologies of Mesopotamia: truncated shards which attest to a power struggle, out of which Yahweh, . . . must rise above the dominant Mother Goddess of the Levant” (Boggs 11). Esta Madre Diosa de las religiones

ancestrales del Oriente Próximo, sea cual fuere el nombre por el que era nombrada, fue honrada y adorada con el título de “La madre de todos los seres vivientes”. De acuerdo al libro de Génesis, este es el significado de *Hawwāh*, o Eva, el nombre que Adán le dio a la primera mujer (Phillips 3). Raphael Patai en su libro *The Hebrew Goddess*, concluye que

The earliest answers to the great question of “Whence?” all reiterate, in various forms, the same idea: it was out of the body of the primordial goddess that the world-egg emerged, or that the earth was born; or alternately, it was the goddess’ body itself that provided the material from which the earth was made. Thus the oldest cosmogonies, like the oldest worship of concretely represented deities, typically start with a primal goddess. (Patai 24)

Estos mitos de las culturas antiguas se observa, por lo tanto, que el mundo fue creado porque la Gran Diosa dio a luz a éste o porque él mismo cuerpo de ésta se transformó en el mundo. En la novela de Belli, la escritora caracteriza a Eva como la co-creadora de la humanidad, haciendo que ésta sea la que dé a luz a los individuos que al evolucionar biológicamente, serán los que finalmente creen la Historia, la humanidad. En este sentido, se podría interpretar que aquí la autora reivindica el papel de Eva no solo al colocarla en un nivel equivalente al de Adán y al mostrar que el hecho de que probara el fruto prohibido era un plan de Dios ya predeterminado, sino también al regresarle su posición de diosa que tenía.

En lo que se refiere a la figura de la serpiente que aparece en la conocida versión Yahvista, Evans explica que ha sido asociada “with the snake who stole the magical plant

from Gilgamesh, with the cult figures of various fertility goddesses, and . . . with the malevolent reptiles of Semitic demonology”; sin embargo, “all scholars are agreed that the Jahwist did not have in mind the later association of the serpent with Satan” (19). Por otro lado, Merlin Stone, en su libro *When God was a Woman*, declara que la serpiente “. . . appears to have been primarily revered as a female in the Near and Middle East and generally linked to wisdom and prophetic counsel rather than fertility and growth as is so often suggested” (199). Uno de los varios ejemplos que Stone ofrece sobre las distintas diosas que fueron adoradas de este modo es la Diosa Nidaba, la escriba del cielo sumerio, la cual fue adorada como la deidad de la escritura y fue algunas veces representada como una serpiente (199). En este sentido, Boggs concluye: “The Goddess, the Great Procreatress, the Giver of Life, had long been in association with the serpent, itself an immortal god of reproduction, a divine counselor of the Goddess, a symbol of the mystery of that other-worldly force from which springs life” (13).

En *El infinito*, el personaje de la Serpiente: “is clearly not the *śātān* of later Hebrew and Christian tradition He is not divine, or even semidivine, though he appears to possess a kind of divine knowledge; and he is not an embodiment of evil” (Bird 183). Aquí se presenta como una mediadora entre Adán y Eva, y Dios. Es, por lo tanto, una guía para Adán y Eva la cual, desde el momento en que son creados, les responde preguntas básicas sobre su origen y sobre cómo sobrevivir después de que han sido expulsados del Jardín. Considero en que la caracterización de la serpiente en la novela hay una clara conexión con la serpiente divinizada de las antiguas culturas de Levante debido a que ésta tiene un conocimiento parecido al de Elokim ya que como

indican Adán y Eva, “[p]arece saber todo lo que el Otro piensa” (33). A la vez, en la obra se sugiere que quizás la Serpiente tiene un status “divino” pues no solo conoce a Elokim desde la Eternidad sino también ha estado presente en las distintas constelaciones que ha creado. Por consiguiente, la lectura sugiere que Eva, personificando a la “Madre de todos los seres vivientes” de las antiguas culturas de Levante, se sirve del consejo divino de la Serpiente.

4.3 Lo femenino y el erotismo

En la reconstrucción de este mito desde una perspectiva femenina, igual que en la novela de *El pergamino*, el relato está “entramado”—según el concepto de White— enfatizando los temas relacionados al cuerpo de la mujer y su sexualidad como la menstruación, el embarazo y la lactancia. Aquí, sin embargo, debido a que la historia relata la manera en que los primeros seres humanos actuaron luego de su creación, Eva, al ser ella la que le ocurren estos cambios, se comporta desconcertada y con miedo, sin saber qué hacer. Esto le sucede cuando tiene su primera menstruación, queda embarazada y luego de que nacen sus hijos no sabe que tiene que darles de comer con su cuerpo. Su reacción de cuando queda embarazada por primera vez muestra perfectamente este desconcierto: “—Mi cuerpo está cambiando, Adán. Mira mis pechos. Si los aprieto, sale un líquido blanco de mis pezones. Y mira que se han puesto grandes y pesados. Y tengo tanto sueño y lo que como se pudre dentro de mí” (130). El desconocer cómo debe actuar se hace evidente también cuando nacen sus hijos y no tiene idea que es ella quién tiene que amamantarlos. Como se puede advertir, a través del enfoque en lo femenino, Belli nos presenta con una historia de la creación en la que se incluye la experiencia de la

mujer para de este modo presentar una historia más completa que incluya aquello que los textos canónicos consideran que “no merece ser contado”.

Además de que se resaltan algunos aspectos relacionados a la sexualidad femenina, en esta obra también el erotismo tiene un papel importante. Aquí, por tratarse de la pareja primigenia la cual fue creada a partir de un solo cuerpo, el coito sexual viene a configurarse como una manera natural en que los seres necesitan volver a unirse. Por eso, después de comer el fruto del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, Adán y Eva experimentan una necesidad de estar juntos muy intensa: “Eva le pegó la nariz en el pecho. Lo olfateó. Él le metió las manos en el pelo, la olfateó también” (49). Este deseo hace que Eva le confiese a Adán: “Quisiera poder volver a estar dentro de tu cuerpo, regresar a la costilla de donde dices que salí. Quisiera que desapareciera la piel que nos separa” (49) y éste le contesta que él “También querría lo mismo Querría comerla como el fruto prohibido” (50). Y así,

Por más que se tocaban, no saciaban su deseo de tocarse. Eran ya dos sudorosos hervores cuando Adán sintió el impulso irrefrenable de sembrar el brote vertical que se alzaba ahora en su centro dentro del cuerpo de Eva, y ella, dotada al fin de conocimiento, supo que debía abrirle camino a su interior, que era allí adonde apuntaba la sorprendente extremidad que le había aparecido de súbito a Adán entre las piernas. Por fin uno dentro del otro, experimentaron el deslumbramiento de retornar a ser un solo cuerpo. Supieron que mientras estuvieran así, nunca más existiría para ellos la soledad. Aunque les faltaran las palabras y se hiciera el silencio en sus

mentes, podrían estar juntos y hablarse sin necesidad de decir nada.
 . . . Meciéndose uno contra el otro, volvieron a la Nada y sus cuerpos,
 desbordados al fin, se recrearon para marcar el principio del mundo y de la
 Historia. (50-51)

Como se nota en la cita anterior, Adán y Eva, luego de que comen del fruto del Árbol prohibido, tienen intimidad por primera vez y durante el acto sexual, vuelven a fusionarse, a ser uno solo como cuando Eva existía adentro del cuerpo de Adán. Esto se relaciona con las imágenes eróticas de las otras novelas de Belli. El acto sexual permite la fusión de los individuos y los remite al comienzo de todo. Por lo tanto, en esta novela, la escritora nos remonta a la historia de la primigenia pareja para mostrarnos el por qué de la necesidad de los amantes de volver a ser uno nuevamente. Esta necesidad puede explicarse, de acuerdo con Phipps, con el mito del andrógino:

The androgyne myth pictures not only an original wholeness and a sexual separation, but also a voluntary splicing. The main purpose of sexual intercourse among humans is love-making, not baby-making. The myth expresses the powerful compulsion that lovers experience to overcome their sense of fragmentation and to unite by means of mutual embracing. There is joy when the bisection is bonded into a totality. The creation story culminates with spouses entwined, achieving a guiltless satisfaction. (138)

Entonces, por medio de las escenas eróticas de Adán y Eva, Belli propone que el deseo del ser humano de unirse a otro se debe principalmente a que esta unión los lleva al estado original.

En conclusión, en el texto *El pergamino de la seducción* se hace una revisión de la historia de la reina Juana I de Castilla bajo una perspectiva femenina/feminista que tiene como objetivo desmitificar la versión oficial sobre la vida de doña Juana para reivindicar su figura. El relato se caracteriza, según el término de White, porque está “entramado” enfatizando lo femenino. Por esta razón, se describe la sexualidad femenina que incluye la iniciación sexual y la masturbación, y se tratan temas propios de la mujer como el embarazo y la lactancia. Esta temática ayuda a mostrar una perspectiva muy intimista del mundo de la mujer de finales del siglo XV y primera mitad del XVI al que perteneció Juana de Castilla, y por lo tanto, a través de ellos se logra una re-escritura de la historia de Juana, la cual desacraliza la versión oficial porque incluye los aspectos del espacio de la mujer que los historiadores han considerado sin importancia. Finalmente, la desacralización del discurso oficial sobre el comportamiento de la reina, se hace a través de una visión feminista pues se atribuyen a doña Juana características de una mujer con agencia que con su comportamiento transgredió las normas establecidas a las personas de su género debido a que simplemente se negó a someterse a la voluntad de los demás.

Por otra parte, en la novela *El infinito en la palma de la mano*, la escritora nicaragüense re-imagina la historia de Adán y Eva desde una perspectiva feminista para desmitificar el papel de pecadora que le ha otorgado la tradición judía, cristiana y musulmana a Eva. Por consiguiente, el aspecto más importante de esta revisión del mito de Adán y Eva es que Belli reivindica la figura de Eva a través de varias maneras. La primera es que presenta a Eva como alguien que se encontraba dentro del cuerpo de Adán, y al hacerlo, propone que fue creada en un mismo plano de igualdad que éste ya

que los estudiosos bíblicos han interpretado que tanto en el documento Sacerdotal como en el Yahvista, la creación de los seres humanos se llevó a cabo a partir de un ser andrógino, el cual Dios dividió para crear seres sexuados. Segundo, la escritora centroamericana plantea que Eva no fue la culpable de la caída del hombre porque simplemente esto ya estaba decidido por Dios. En vez de ese papel de pecadora, posiciona a la mujer primigenia en un nivel divino ya que es Eva quien crea la humanidad al dar a luz a la criatura que evolucionaría hasta convertirse en el ser humano. Al otorgarle el papel de creadora de la especie humana, Belli parece estar recuperando la figura de la Diosa Madre de las antiguas culturas de Levante en las que ésta daba a luz al mundo o simplemente su cuerpo se convertía en la materia para crearlo. Además de reivindicar la figura mítica de Eva, en esta novela Belli también incluye el aspecto íntimo y sexual de ésta, “entramando” la historia, como diría White, para que ésta incluya los aspectos que los textos canónicos siempre desechan por considerarlos triviales. Como se puede advertir, en la rescritura del mito de Adán y Eva, la autora nicaragüense plantea una nueva historia de los orígenes de la humanidad en la cual reivindica la figura de Eva para convertirla en la verdadera creadora de los seres humanos a la vez que resalta los aspectos personales y sexuales de la mujer.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

Como se expuso en la introducción, las primeras señales de un discurso de la sexualidad femenina en obras escritas por mujeres en Hispanoamérica se advierten hasta principios del siglo XX. En poesía, entre las pioneras de una poética del erotismo se encuentran Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Clementina Suárez, Julia de Burgos y Carilda Olivier Labra; en prosa, la primera novela en la que se presentan atisbos de un lenguaje del placer es *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924), de Teresa de la Parra.

Si bien la expresión de la sexualidad en obras de escritoras entre 1930 y 1955, como en el texto de María Luisa Bombal, *La última niebla* (1934), se distingue porque las protagonistas experimentan placer y consiguen satisfacción sexual no por medio de la penetración fálica sino por el contacto con la naturaleza; en los años setenta, la mujer escritora describe más abiertamente la sexualidad femenina debido a que los movimientos feministas de fines de los sesenta ayudaron a la mujer a concientizarse políticamente. La novela *Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón* (1975) de Albalucía Ángel es un ejemplo de este tipo de obras. Sin embargo, es hasta la década de los ochenta cuando finalmente se nota un lenguaje transgresor que muy claramente describe el placer sexual de la mujer como se observa en la novela de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida* (1985).

De acuerdo con lo anterior, en las décadas de los setentas y ochentas es cuando verdaderamente se representa el erotismo femenino de una forma abierta y clara en la

narrativa de escritoras hispanoamericanas. Belli se encuentra entre el grupo de escritoras que empieza a publicar a principios de los setenta y en cuya obra se advierte, como una característica definitoria, la descripción del deseo y del placer sexual de sus protagonistas. En su narrativa, los personajes femeninos principales son mujeres que retoman el poder de sus cuerpos y sin inhibiciones disfrutan de su sexualidad.

Para explicar la función del erotismo en la prosa de la escritora centroamericana, utilicé principalmente las conceptualizaciones teóricas de la crítica literaria feminista latinoamericana, los conceptos de poder y su relación con el cuerpo de Foucault y las premisas críticas sobre el erotismo de Bataille. Primero hice un repaso de los orígenes y las características del feminismo latinoamericano debido a que en éstas se hace hincapié en que la historia de la mujer en el continente latinoamericano no solo ha sido establecida por las instituciones sociales como la familia, la educación, la religión, el trabajo y la política, sino también por las construcciones culturales del machismo y marianismo. Dentro de la crítica literaria feminista latinoamericana, las conceptualizaciones teóricas de Castillo y Castro-Klarén fueron utilizadas para establecer que no se deben utilizar indiscriminadamente las teorizaciones de las feministas inglesas-americanas ni francesas en Latinoamérica porque sus premisas teóricas reflejan circunstancias particulares las cuales posiblemente no se encuentren en el contexto latinoamericano. En este sentido, ellas delimitan varias estrategias discursivas que caracterizan la literatura de mujeres en Latinoamérica, y aunque dentro de éstas no se incluye la representación de la sexualidad y el erotismo en la práctica literaria de la mujer latinoamericana, las categorías aportan un comienzo en la elaboración de una crítica literaria feminista en ese continente.

Por otra parte, recurrí posteriormente a las teorizaciones de Kaminsky debido a que esta crítica aboga por la creación de una práctica literaria feminista en Latinoamérica que comprenda la opresión de género ya que la considera estrechamente ligada a la sexualidad. Para Kaminsky, las mujeres—aunque sean distintas debido a su raza, clase, nacionalidad u orientación sexual—han sido históricamente controladas y oprimidas por su sexualidad. Por último, incluí las premisas teóricas de Marting debido a que ésta establece que en las narrativas latinoamericanas, la representación de la sexualidad femenina es empleada como técnica discursiva para denunciar problemas sociales, cuestionar el rol de la sexualidad determinado por la sociedad y protestar en contra de la condición de la mujer.

En Latinoamérica, la sexualidad de la mujer fue controlada, entre otras instituciones, por la Iglesia Católica a través de la construcción cultural del marianismo. Por lo tanto, dada que la sexualidad estaba condicionada a esta construcción, la mujer era vista como un ser abnegado y puro cuyo cuerpo estaba destinado únicamente a la procreación. En este sentido, una de las funciones principales en la retórica del placer que existe en las obras de Belli es la de redefinir la sexualidad femenina desde la perspectiva de la mujer para crearse una nueva subjetividad que no esté asociada con el signo mujer que le había asignado el patriarcado.

Consiguientemente, las teorizaciones del concepto de poder y su relación con el cuerpo de Foucault fueron utilizadas para analizar la forma por la cual los personajes femeninos de las novelas bellianas se rebelan en contra de los roles culturales y sexuales que han sido determinados para la mujer. Según las teorizaciones de Foucault, en la

sociedad moderna surgió una nueva disciplina en contra del cuerpo la cual tiene como meta principal la de controlarlo. El historiador y filósofo francés enfatiza que el cuerpo es el sitio donde se ejerce el poder; y que donde hay poder, hay resistencia. Por lo tanto, en mi estudio analicé que si la mujer ha sido subordinada y marginada a través de discursos de la sexualidad que le asignan un papel específico; ellas, se rebelan estos patrones a través de su cuerpo, porque ahí también está la capacidad de resistir.

En lo que se refiere a la función del erotismo en las obras de Belli, las teorizaciones de Bataille fueron útiles para ejemplificar la manera en que las protagonistas, a través de su actividad erótica, transgreden el rol de su sexualidad estipulada por las sociedades latinoamericanas. De acuerdo a Bataille, el erotismo es diferente a la simple actividad sexual porque no se busca como meta la reproducción. El intelectual francés lo concibe más bien como una necesidad que tienen los seres humanos de una profunda continuidad con otro ser porque experimentan una nostalgia primigenia de conectarse. Sin embargo, esta fusión de los individuos es percibida como un acto transgresor porque se ve como un exceso, una manera de perder el control sobre uno mismo, lo cual rompe con las normas de comportamiento sexual fijadas por la sociedad. Esto es precisamente lo que se observa en el erotismo de los personajes femeninos de las obras de Belli.

En este sentido, en el capítulo dos, analicé las novelas *La mujer habitada*, *Sofía de los presagios* y *Waslala* porque en las tres se nos presentan a mujeres valientes y rebeldes quienes se construyen una subjetividad propia a través de su cuerpo/sujeto femenino y del elemento mágico. Valiéndome primero de las premisas teóricas sobre el

concepto de poder de Foucault y de las conceptualizaciones propuestas por Bataille en cuanto al erotismo, mostré cómo en estas tres obras, las protagonistas se rebelan ante los parámetros del comportamiento sexual y cultural que ha sido determinado para ellas por medio de algunas técnicas de resistencia que realizan a través de su cuerpo.

La primera es que utilizan su arreglo “femenino” y su sensualidad no para conseguir marido, sino para lograr sus propias metas. Este recurso lo emplean las protagonistas de *La mujer y Sofía*, Lavinia y Sofía respectivamente. Una de las formas en que Lavinia, la protagonista de *La mujer*, por ejemplo, usa su apariencia para deslumbrar a los hombres es cuando asiste al baile del Club que se lleva a cabo cada año en el círculo social al que pertenece su familia porque, debido a que ya se ha integrado al movimiento revolucionario que intenta derrocar al régimen dictatorial en su país, necesita camuflar su participación en el movimiento. Por consiguiente, tiene que fingir que sigue siendo una señorita de sociedad que asiste a esos convivios para lucir su belleza y ver si consigue conocer a un hombre que la lleve al altar. En el caso de Sofía, ésta utiliza el poder de su cuerpo para seducir a un hombre de quien desea tener un hijo. No le interesa embarazarse para atraparlo y conseguir que se case con ella, simplemente quiere tener un hijo porque piensa que así no volverá a sentir el abandono que ha sentido durante toda su vida debido a la ausencia de su madre.

Segunda, transgreden el rol tradicional de convertirse en esposas y madres abnegadas y desempeñan otros roles de género que subvierten las normas sociales y culturales asignadas a ellas. Una de las maneras que explican el hecho de que no sigan los moldes del rol tradicional de la mujer es que las tres se criaron alejadas de sus madres, ya

sea literal o metafóricamente, y su orfandad, según las teorizaciones de Barbara Dröscher, puede interpretarse como la causa de que las mujeres de estos relatos rompan con el rol de género que tradicionalmente se le ha asignado a la mujer. Por esta razón, Lavinia se convierte en una destacada arquitecta quien se independiza de sus padres yéndose a vivir sola a la casa que una tía le heredó. Ella no cree en el matrimonio pues piensa que un documento no es necesario para demostrar el amor, además de que lo considera una manera de someterse a un hombre. Durante el transcurso de la novela, Lavinia no solo es una mujer que se ha independizado económicamente por medio de su empleo en la firma de arquitectos, sino también se convierte en guerrillera y muere luchando por la libertad de su país.

Las otras dos protagonistas, Sofía y Melisandra, tampoco desempeñan el rol asignado a la mujer. En el caso de Sofía, ésta acepta casarse siendo muy joven porque piensa que así podrá hacer lo que quiere. Sin embargo, vemos en este personaje que desde el día de su boda, siente desasosiego desde que se ve en el traje de novia y este nerviosismo hace que cuando llega a la iglesia, salga a todo galope sin detenerse. Aunque regresa, la imagen de la novia “pura” y “virgen” que se espera de una mujer se ve opacada por las manchas de tierra en su vestido blanco. Después de casada, una de las maneras en que Sofía utiliza su cuerpo para rebelarse ante los maltratos y el encierro de su marido es al negarse a tenerle hijos. Finalmente, al divorciarse, se convierte en una exitosa hacendada y así les demuestra a los habitantes de su pueblo que no necesita de ningún hombre que se haga cargo de ella.

Melisandra, de manera parecida que las anteriores, es una mujer que fue criada por sus abuelos debido a que su madre nunca regresó después de que se fue en busca de Waslala. Esto hace que se convierta en una mujer fuerte que se encarga de la administración de la hacienda de su abuelo y no duda en mostrar su autoridad a los trabajadores cuando es necesario. A la vez, es una joven que vive y disfruta de su sexualidad abiertamente, sin ataduras o contratos matrimoniales pues primero tiene relaciones íntimas con un hombre mucho mayor que ella que le enseñó a tomar las riendas de la hacienda y luego con un periodista norteamericano.

Por último, los personajes femeninos principales de estas tres novelas expresan abiertamente su deseo sexual y se regocijan en su erotismo, transgrediendo así los modelos de comportamiento de género y de sexualidad que les han asignado las culturas latinoamericanas a las que pertenecen. En esta sección, haciendo uso de la conceptualización de erotismo de Bataille, muestro cómo las protagonistas abiertamente y sin inhibiciones, al tener relaciones sexuales con sus parejas, dejan de ser un individuo no solo al fusionarse con su pareja, sino también al conectarse con la naturaleza y por consiguiente, con el origen del Universo, donde el placer sexual no se concebía como pecado todavía. Al llevar a cabo esta fusión, quebrantan los parámetros de comportamiento sexual establecidos en Latinoamérica por el marianismo, el cual restringe su sexualidad únicamente a la procreación. En el análisis de estas novelas se mostró, por consiguiente, que las subversiones que las protagonistas cometen por medio de su cuerpo, es uno de los recursos que les permiten a estos personajes a empezar a redefinir su subjetividad.

La otra manera por la cual las protagonistas terminan de redefinir su subjetividad es por medio del elemento mágico. Para analizar la función de la magia en estas novelas, empleé las conceptualizaciones sobre el realismo mágico de Faris y las teorizaciones del concepto de “lo real maravilloso” de Carpentier. El elemento mágico, el cual se emplea como estrategia narrativa en estas tres primeras obras de Belli, permite que las protagonistas recuperen su pasado al fusionarse o al tener contacto con mujeres de otras épocas o con sus madres, sean éstas adoptivas o biológicas. De este modo, en *La mujer habitada*, Lavinia, la protagonista principal, se fusiona con Itzá, la indígena de la época de la Conquista española para recobrar el poder que la mujer poseía desde siglos atrás, el cual le permite redefinir su identidad y obtener la fuerza para unirse a la lucha revolucionaria. En el caso de *Sofía de los presagios*, la magia le proporciona a Sofía una vía para volver a tener contacto con su madre adoptiva, quien ya ha muerto, para esclarecer su origen y de este modo resolver los conflictos de identidad que finalmente le permiten integrarse a la sociedad. Por último, en *Waslala*, el elemento mágico hace posible que Melisandra encuentre la ciudad utópica de Waslala y se reencuentre con su madre y la perdone.

En las tres novelas, por consiguiente, las protagonistas son mujeres que se construyen una nueva subjetividad de dos maneras: 1) por medio de transgresiones que realizan a través de su cuerpo, y 2) “mágicamente” cuando se fusionan o se reencuentran con mujeres antiguas o con sus madres porque al hacerlo, recuperan su pasado y por lo tanto, su identidad. En consecuencia, al redefinir su manera de ser y actuar en el mundo principalmente por medio de roles que transgreden los asignados por la sociedad y de su

erotismo; y al rescatar sus orígenes, obtienen el poder que necesitaban para convertirse en mujeres con agencia que participan activamente en la reconstrucción de la nación o en la sociedad.

En el capítulo tres, examiné las novelas *El pergamino de la seducción* y *El infinito en la palma de la mano* desde una perspectiva femenina y feminista debido a que en ambas se nos presenta una historia alternativa de la vida de personajes históricos o míticos femeninos la cual subvierte la versión oficial. Mostré, además, que ambas historias estaban “entramadas”—según el concepto de White—resaltando el aspecto intimista, privado y sexual de la mujer porque a través de esta perspectiva se incluye en la historia lo que comúnmente se considera irrelevante. En *El pergamino*, analicé cómo la autora nicaragüense reconstruye la vida de Juana I de Castilla y reivindica su figura al proponer que el carácter fuerte e irreverente de Juana fue la causa de que se le marginara y se le considerara loca debido a que este comportamiento transgredía los parámetros aceptados para una mujer de su época. En la obra, se propone que Juana fue simplemente víctima de la lucha por el poder primero por su esposo, Felipe el Hermoso; después por su padre, Fernando el Católico; y posteriormente por su hijo, Carlos I de España y V de Alemania. Por lo tanto, como estrategia de resistencia, Juana utiliza su cuerpo. Por un lado, deja de hablar, de bañarse, de comer, de vestirse apropiadamente; y por otro, disfruta abiertamente de su sexualidad y utiliza su erotismo como una “treta del débil” para otorgarse poder.

En *El infinito*, Belli rescribe la historia de Adán y Eva para presentarnos con una historia alternativa de la creación en la cual se reivindica la figura de Eva. En esta versión

del inicio de la humanidad, la autora aparentemente relata el momento de la creación desde una perspectiva cristiana; sin embargo, a medida que la historia avanza, nos plantea la creación de la humanidad desde un enfoque evolucionista. Su relato, por consiguiente, se caracteriza porque se reivindica la figura de Eva de pecadora a creadora de la raza humana y porque propone una versión evolucionista de la creación. Por consiguiente, en su versión alternativa de la historia de la creación, Belli le da a Eva un papel de creadora de la humanidad en vez de culpable de la pérdida del Edén. Para llevar a cabo esto, la autora primero desmitifica la manera en que se ha interpretado la creación de Eva. En la novela, Eva nace del cuerpo de Adán, pero no porque fue creada por medio de la costilla de éste, sino porque se encontraba dentro de él. Con esta versión, Belli propone que Eva está en un mismo plano de igualdad que Adán porque de acuerdo a algunos expertos bíblicos, en las dos versiones de la creación—la Sacerdotal y Yahvista —, Dios primero creó a un ser primigenio, el cual, originalmente andrógino, fue dividido después para crear a dos seres sexuados: Adán y Eva. Después de proponer la igualdad de los géneros por medio de la manera en que Eva fue creada, Belli plantea que Eva comió de la fruta del Árbol prohibido porque simplemente era ya un plan determinado por Dios. A través de esta acción, Eva da a luz a la que posteriormente evolucionaría hasta convertirse en el ser humano y de este modo, la primera mujer crea la humanidad. Su rol en la historia del mundo pasa de pecadora a “Madre de todos los seres vivientes”, y con esta imagen, la autora le da una posición divina a Eva y la asocia a la figura de la Gran Diosa o la Diosa Madre de las culturas ancestrales del Levante en las que ésta daba luz al mundo o su cuerpo era utilizado para crearlo.

Como se pudo advertir a través de este trabajo, la inclusión de un discurso del placer de la prosa belliana desestabiliza la construcción de la sexualidad y de género que se ha estipulado para la mujer por la sociedad y la redefine. De este modo, las protagonistas de las novelas de Belli, construyen su sexualidad a través de diferentes estrategias de resistencia y se otorgan poder. Al posesionarse de su cuerpo y negar así los valores que el patriarcado les había impuesto, se construyen como sujetos actuantes y no objetos de placer; y al mismo tiempo, re-politizan su cuerpo, dándole un nuevo significado.

En las novelas *La mujer habitada*, *Sofía de los presagios* y *Waslala* se distingue el hecho de que la reconexión de las protagonistas con mujeres antiguas o con sus madres, les permite adquirir el poder que históricamente les había pertenecido, para lograr convertirse en mujeres nuevas que luchan por la construcción de un mundo más justo. Al conseguirlo, se reintegran a la sociedad que las había excluido: Lavinia se convierte en revolucionaria, Sofía en hacendada y Melisandra, después de encontrar la ciudad utópica de Waslala, regresa a Faguas para convertirse en una líder magnánima de su país. De este modo, Belli construye a la nueva mujer, la cual tras haber afirmado su sexualidad y recuperado su identidad, logra redefinir su manera de existir en sus propios términos. Igualmente, en estos tres primeros relatos se distingue claramente el compromiso social y político de la escritora no solo en relación a la situación de la mujer, sino a la de cualquier otro grupo oprimido.

En cuanto a *El pergamino de la seducción* y *El infinito en la palma de la mano*, notamos además el deseo de Belli de rescribir la historia de mujeres de otras épocas, sean

históricas o míticas, para mostrarnos que aún en otros siglos o en tiempos inmemoriales, la mujer se distinguía porque se rebelaba y desafiaba a la autoridad utilizando cualquier estrategia a su alcance. Por lo tanto, en *El pergamino*, Belli re-imagina la vida de Juana I de Castilla para presentarla como una mujer valiente, que osó gozar de su sexualidad y empleó su cuerpo para luchar por lo que creía, no porque estuviera loca sino porque era una mujer apasionada. En *El infinito*, la autora rescribe el inicio de nuestros orígenes, para reivindicar a Eva; y con ella, a todas las mujeres en general para así ofrecer un discurso alternativo que desligue a la mujer de la interpretación que se le ha dado de “pecadora”. Además, como en sus tres primeras novelas, se nos presenta aquí nuevamente la búsqueda de la utopía, del paraíso, de una sociedad nueva en la que todos vivan en armonía. En este sentido, en estas dos últimas narraciones, Belli reconstruye la subjetividad de Juana y de Eva para subvertir las interpretaciones que los historiadores y teólogos han hecho y mostrárnoslas desde la perspectiva de la mujer.

En conclusión, en la narrativa de Belli se evidencia, como bien afirma Marting, el hecho de que “. . . women’s sexuality offers a utopian space for imagining a different world” (27). En otras palabras, en su obra se aprecia que la expresión del deseo sexual de las protagonistas está íntimamente relacionada con el deseo de la construcción de una sociedad utópica en la que haya justicia para todos los grupos oprimidos y marginados. Esto se observa en el hecho de que por medio de la expresión del deseo sexual y de su erotismo, las mujeres protagonistas de sus obras desestabilizan la construcción de género establecida por la sociedad patriarcal así como ponen de relieve la tiranía y la corrupción que ha sido parte de la realidad centroamericana (o latinoamericana) para proporcionar la

imagen de un mundo utópico que ha sido “re-creado” a partir de la inclusión de una nueva mujer en la sociedad. Por otra parte, si bien la actitud feminista de Belli se reflejó en el deseo de mejorar la condición de la mujer y de la sociedad nicaragüense en general a través de su participación en la revolución sandinista, la escritora sigue llevando una agenda revolucionaria por medio de su obra, pues en ésta Belli ofrece una visión feminista que continúa “militando” por la creación de un mundo mejor en el que no sólo las mujeres, sino todos los grupos oprimidos vivan mejor. Esta visión se revela claramente en su última novela: *El país de las mujeres* (2010). En este texto, Belli vuelve a plasmar uno de los temas más representativos de su obra: la creación de la utopía. En la ideología utópica de esta novela, el país ficcional de Faguas se convierte en un país gobernado por el poder femenino en el que se hace un cambio de roles para hacer que los hombres revaloricen todo aquello que ha sido relegado a la esfera de “lo inferior” como lo es el espacio doméstico y el cuidado de los niños. Haciendo énfasis en aspectos considerados por el patriarcado como “femeninos” y por lo tanto “irrelevantes” como lo son la sensibilidad, la emotividad, y el vestirse y maquillarse “femeninamente”, Belli entreteje una historia en la que los aspectos femeninos asociados con la mujer, son resemantizados y revalorados para re-organizar el país y así mostrar la existencia de una nueva sociedad utópica basada en el poder de la mujer.

OBRAS CITADAS

- Alter, Robert. *Genesis: Translation and Commentary*. New York: W. W. Norton, 1996. Impreso.
- Anderson, Linda. "The Re-Imagining of History in Contemporary Women's Fiction." *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. Ed. Linda Anderson. London: Edward Arnold, 1990. 129-41. Impreso.
- Armstrong, Karen. *In the Beginning: A New Interpretation of Genesis*. New York: Alfred A. Knopf, 1996. Impreso.
- Barbas-Rhoden, Laura. "The Quest for the Mother: Women and Memory in the Novels of Gioconda Belli." *Writing Women in Central America: Gender and the Fictionalization of History*. Por Laura Barbas-Rhoden. Athens: Ohio UP, 2003. 48-79. ebrary. Web. 19 junio 2012.
- Bartky, Sandra Lee. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power." *Feminism & Foucault: Reflections on Resistance*. Ed. Irene Diamond and Lee Quinby. Boston: Northeastern UP, 1988. 61-86. Impreso.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986. Impreso.
- Bautista, Gloria. "El realismo mágico: Historiografía y características." *Verba Hispánica* 1 (1991): 19-25. Impreso.
- Beverly, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: U of Texas P, 1990. Impreso.
- Belli, Gioconda. "Entrevista con Gioconda Belli." Entrevista por Edward Waters Hood y

- Cecilia Ojeda. *Chasqui* 23.2 (1994): 125-32. Impreso.
- . "Gioconda Belli." Entrevista por Macarena Jiménez. *Cadizbook.es*. 16 Sept. 2011. Web. 6 Dec. 2011.
- . "Gioconda Belli: 'El verdadero erotismo es el compromiso con la vida.'" Entrevista por Ana Solanes. *Cuadernos Hispanoamericanos* 694 (2008): 119-34. Impreso.
- . *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.
- . *El país bajo mi piel: Memorias de amor y guerra*. Nueva York: Vintage Books, 2003. Impreso.
- . *El país de las mujeres*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2010. Impreso.
- . *El pergamino de la seducción*. Barcelona: Seix Barral, 2005. Impreso.
- . *La mujer habitada*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. Impreso.
- . *Sofía de los presagios*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996. Impreso.
- . *Waslala: Memorial del futuro*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Impreso.
- Bird, Phyllis A. *Missing Persons and Mistaken Identities: Women and Gender in Ancient Israel*. Minneapolis: Fortress P, 1997. Impreso.
- Boggs, Bruce A. *Rebels with a Cause: Adam and Eve in Modern Spanish Literature*. New York: Peter Lang Publishing, 1998. Impreso.
- Bordo, Susan. "Feminism, Foucault and the Politics of the Body." *Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*. Ed. Caroline Ramazanoğlu. London: Routledge, 1993. 179-202. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia." Buenos Aires: Sur, 1932. *Biblioteca*

Virtual Universal. Web. 13 Feb 2012.

Brownmiller, Susan. *Against Our Will*. New York: Bantam, 1975. Impreso.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Chile: Orbe, 1972. Impreso.

Carrasco, Candide. "Gioconda Belli: Cartografía del erotismo." Preble-Niemi,

Afrodita en el trópico 25-46.

Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica,

1975. Impreso.

Castillo, Debra. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*.

Ithaca: Cornell UP, 1992. Impreso.

Castro-Klarén, Sara. "Introduction." *Women's Writing in Latin America: An Anthology*.

Ed. Sara Castro-Klarén, Silvia Molloy y Beatriz Sarlo. Boulder: Westview P,

1991. 3-26. Impreso.

Ciplijauskaitė, Biruté. "La novela histórica desde la perspectiva femenina: *Urraca*." *La*

construcción del yo femenino en la literatura. Por Biruté Ciplijauskaitė. Cádiz:

Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2004. 311-20. Impreso.

Craft, Linda J. "The Indian Princess and the High-Heeled Warrior: Gioconda Belli's

Revolting Women." *Novels of Testimony and Resistance from Central America*.

Por Linda J. Craft. Gainesville: UP of Florida, 1997. 158-84. Impreso.

Daly, Mary. *Gyn-Ecology*. Boston: Beacon, 1978. Impreso.

Davis, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Vintage, 1983. Impreso.

Dreyfus, Hubert L., y Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and*

Hermeneutics. 2nd. ed. Chicago: U of Chicago P, 1983. Impreso.

- Dröscher, Barbara. "No tienen madres: Deseo, traición y desaparición en la literatura centroamericana escrita por mujeres." Preble-Niemi, *Afrodita en el trópico* 183-95.
- . "Huérfanas y otras sin madre." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 59 (2004): 267-95. Impreso.
- Dworkin, Andrea. *Woman-Hating*. New York: Dutton, 1974. Impreso.
- Evans, J. M. *Paradise Lost and the Genesis Tradition*. Oxford: Oxford UP, 1968. Impreso.
- Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments, Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt UP, 2004. Impreso.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Juana la Loca: La cautiva de Tordesillas*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. Impreso.
- Fernández Hall, Lilian. "La locura como transgresión." *Letras.s5.com*. Ed. Luis Martínez Solorza. 26 Ago. 2006. Web. Feb. 22 2012.
- Fernández Olmos, Margarite y Lizabeth Paravisini-Gebert eds. *El placer de la palabra: Literatura erótica femenina de América Latina, antología crítica*. 1st. ed. México: Planeta Mexicana, 1991. Impreso.
- Ferreira-Pinto, Cristina. *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. West Lafayette: Purdue UP, 2004. Impreso.
- Fitch, Melissa A. *Side Dishes: Latin American Women, Sex, and Cultural Production*. New Brunswick: Rutgers UP, 2009. Impreso.

- Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." Parkinson Zamora y Faris 109-17.
- Foster, David William. "The Case for Feminine Pornography in Latin America." *Sexual Textualities: Essays on Queer-ing Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1997. 39-63. Impreso.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979. Impreso.
- . *The History of Sexuality*. vol. 1. Trad. Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978. Impreso.
- . "The Subject and Power." Dreyfus y Rabinow 208-26.
- Gornick, Vivian and Barbara Moran eds. *Woman in Sexist Society*. New York: Mentor, 1971. Impreso.
- Gómez, Rubén L. "La mujer en la reconstrucción de la sociedad nicaragüense según G. Belli en *Waslala*." *MACLAS: Latin American Essays* 14 (2001): 39-47. Impreso.
- Grau-Lleveria, Elena. "La poesía erótica de Gioconda Belli: Tradición y alteración." Preble-Niemi, *Afrodita en el trópico* 47-59.
- Greer, Germaine. *The Female Eunuch*. New York: McGraw-Hill, 1970. Impreso.
- Griffin, Susan. *Rape: The Power of Consciousness*. New York: Harper & Row, 1979. Impreso.
- . *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*. New York: Harper Colophon, 1978. Impreso.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina."

Hispanamérica 10.28 (1981): 29-39. Impreso.

---. "Invasión a los cuarteles del silencio: Estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana." *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 40-41 (1994-1995): 49-59. Impreso.

---. *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. Bogotá: Casa de las Américas, 1994. Impreso.

Gutiérrez, Marisol. "La obra narrativa belliana o el poder mágico de las mujeres."

Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica 24.1 (2000): 59-66. Impreso.

Gutiérrez Rojas, Marisol. "Sofía de los presagios, espacio de encuentro de dos estructuras psicosociales: Matriarcado y patriarcado." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 30.1 (2004): 19-39. Impreso.

Harris, Carolyn J. "Love, Madness, and Silencing in Concha Romero's *Juego de reinas*." *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Ed. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. University Park, Pennsylvania: Estreno, 1999. 79-86. Impreso.

Hart, Patricia. *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989. Impreso.

Hartfield-Méndez, Vialla. "La escritura y la historia en *Juana la Loca* de Carmen Barberá." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*. Tomo IV. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar. Madrid: Editorial Castalia, 2000. 111-18. Impreso.

Hunt, Lynn. *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1991.

Impreso.

Huwiler, Elizabeth. *Biblical Women: Mirrors, Models, and Metaphors*. Cleveland: United Church P, 1993. Impreso.

Irigaray, Luce. "This Sex Which is Not One." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn Warhol y Diane Price Herndl. 2a. ed. New Brunswick: Rutgers UP, 1997. 363-69. Impreso.

Jackson, Stevi, and Sue Scott. "Sexual Skirmishes and Feminist Factions: Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality." *Feminism and Sexuality: A Reader*. Ed. Stevi Jackson and Sue Scott. New York: Columbia UP, 1996. 1-31. Impreso.

Jaquette, Jane S. "Literary Archetypes and Female Role Alternatives: The Woman and the Novel in Latin America." *Female and Male in Latin America: Essays*. Ed. Ann Pescatello. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973. 3-27. Impreso.

Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. Impreso.

Kofman, Andrei. "El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana." *Cuadernos Americanos* 82 (2000): 63-72. Impreso.

Lagos, Ramona. *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003. 27-158. Impreso.

La Santa Biblia: Revisión de 1960. Nashville: Broadman & Holman Publishers, 1994. Impreso.

Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. Oxford: Oxford UP, 1986.

- Loach, Barbara. *Power and Women's Writing in Chile*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. Impreso.
- López, Kimberle S. "Revisiting *La locura de amor*: Representations of Juana la Loca in Spanish Theater." *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*. 33.2 (2007): 29-41. Impreso.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic: The Erotic as Power." *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. Trumansburg: Crossing P, 1984. 53-59. Impreso.
- Marting, Diane E. *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires*. Gainesville: UP of Florida, 2001. Impreso.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- . *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*. Philadelphia: Art Alliance Press, 1983. Impreso.
- Miller, Michael B. "Amor y erotismo en *Sofía de los presagios*: Nuevos rumbos para la narrativa centroamericana en época de paz." Preble-Niemi, *Afrodita en el trópico* 61-73.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. 1969. Urbana: U of Illinois P, 2000. Impreso.
- Mora, Gabriela. "La mujer habitada de Gioconda Belli: Los otros dentro de sí, y la representación de la mujer nueva." *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: Ensayos críticos*. Vol. 4. Ed. Juana A. Arancibia y Yolanda Rosas. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995. 79-87. Impreso.
- Morgan, Robin ed. *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's*

Liberation Movement. New York: Vintage, 1970. Impreso.

Moyano, Pilar. "Reclamo y recreación del cuerpo y del erotismo femeninos en la poesía de Gioconda Belli y Ana Istarú." Preble-Niemi, *Afrodita en el trópico* 135-152.

---. "Utopía/Distopía: La desmitificación de la revolución sandinista en la narrativa de Gioconda Belli." *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación* 4 (2003): 16-24. Impreso.

Nagy-Zekmi, Silvia. "Inscripciones patrias desde el espacio doméstico en la narrativa de Gioconda Belli." *Revista Hispánica Moderna* 1 (2002): 146-158. *JSTOR*. Web. 19 Junio 2012.

Nigro, Kirsten F. "Rosario Castellanos' Debunking of the Eternal Feminine." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 8.1-2 (1980): 89-102. Impreso.

Oakley, Ann. "Sexuality." *Sex, Gender, and Society*. London: Maurice Temple Smith Ltd., 1972. 99-127. Impreso.

Ortiz, Raúl. "Presentación." Castellanos 7-17.

Pardo Bazán, Emilia. "Cuento primitivo." *El encaje roto y otros cuentos*. Ed. e introd. Joyce Tolliver. New York: The Modern Language Association of America, 1996. 25-34. Impreso.

Parkinson Zamora, Lois, y Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke UP, 1995. Impreso.

Patai, Raphael. *The Hebrew Goddess*. 3a. ed. Detroit: Wayne State UP, 1990. Impreso.

Pérez Marín, Carmen Ivette. "Habitar, presagiar, imaginar, erotizar: La narrativa de Gioconda Belli." *Revista de estudios hispánicos* 24.1 (1997): 127-35. Impreso.

- Phillips, John A. *Eve: The History of an Idea*. San Francisco: Harper & Row, 1984.
Impreso.
- Phipps, William E. *Assertive Biblical Women*. Westport: Greenwood P, 1992. Impreso.
- Poust, Alice J. “La desestabilización de los constructos binarios en *Waslala*, de Gioconda Belli.” *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 217-27. Impreso.
- Preble-Niemi, Oralia. “Gioconda Belli (9 December 1948 -).” *Modern Spanish American Poets: Second Series*. Ed. María A. Salgado. Detroit: Gale, 2004. 26-33. Impreso.
- , ed. *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Potomac: Scripta Humanistica, 1999. Impreso.
- Rich, Adrienne. “Compulsory Hererosexuality and Lesbian Existence.” *Feminist Theory: A Reader*. Ed. Wendy K. Kolmar and Frances Bartkowski. Mountain View: Mayfield Publishing Company, 1999. 304-12. Impreso.
- . “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision.” *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979. 33- 49. Impreso.
- Rivero, Eliana. “Hacia una definición de la lírica femenina en Hispanoamérica.” *Revista / Review Interamericana* 12.1 (1982): 11-26. Impreso.
- Rodríguez, Ileana. “Gioconda Belli: Urban House/Nation—Domi Nostre.” *House/Garden/Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literatures by Women*. Por Ileana Rodríguez. Trad. Robert Carr e Ileana Rodríguez. Durham: Duke UP, 1994. 165-197. Impreso.
- Roh, Franz. *Nach-Expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt y Biermann, 1925. Impreso.

- . "Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente." Trad. Fernando Vela. *Revista de Occidente* 16 (1927): 274-301. Impreso.
- . *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. Trad. Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1927. Impreso.
- . "Magic Realism: Post-Expressionism." Trad. Wendy B. Faris. Parkinson Zamora y Faris 15-31.
- Rojas-Trempe, Lady. "La alteridad indígena y mágica en la narrativa de Elena Garro, Manuel Scorza y Gioconda Belli." *Alba de América* 9.16-17 (1991): 141-52. Impreso.
- Salgado, María A. "Gioconda Belli, novelista revolucionaria." *Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992): 229-42. Impreso.
- . "Erotismo, cuerpo y revolución en *Línea de fuego* de Gioconda Belli." Preble-Niemi, *Afrodita en el trópico* 3-23.
- Selser, Gregorio. *Nicaragua, de Walker a Somoza*. México: Mex Sur Editorial, 1984. Impreso.
- "Somoza." Entry 1. *El pequeño Larousse ilustrado*. 6^a. ed. 2000. Impreso.
- Stanton, Elizabeth Cady. *The Woman's Bible*. New York: Arno P, 1972. Impreso.
- Stone, Merlin. *When God was a Woman*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Cleveland: The Press of Case Western Reserve U, 1973. Impreso.

Tolliver, Joyce, ed. "Cuento primitivo." Pardo Bazán 25-34.

Vallejo-Nágera, Juan Antonio. *Locos egregios*. Madrid: Editorial Dossat, 1977. Impreso.

Wallace, Diana. *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*.

Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Impreso.

White, Hayden. "The Historial Text as Literary Artifact." *Critical Theory Since 1965*. Ed.

Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: Florida State UP, 1986. 394-407.

Impreso.

Wright, Terry R. *The Genesis of Fiction: Modern Novelists as Biblical Interpreters*.

Aldershot: Ashgate, 2007. Impreso.

Zalama, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en*

Tordesillas. Valladolid: U de Valladolid, 2000. Impreso.