



HAL
open science

Historia de una mujer indígena en Entre altares y espejos de María Gallo: formas y límites de la emancipación

Nathalie Besse

► **To cite this version:**

Nathalie Besse. Historia de una mujer indígena en Entre altares y espejos de María Gallo: formas y límites de la emancipación. Las formas de la pesadilla. Poder, ética y sentido en 24 novelas nicaragüenses (1998-2019), 2022. hal-04070767

HAL Id: hal-04070767

<https://hal.science/hal-04070767>

Submitted on 16 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Historia de una mujer indígena
en *Entre altares y espejos* de María Gallo:
formas y límites de la emancipación**

Nathalie Besse
Universidad de Estrasburgo

Pintora, poeta y narradora, María Gallo nació en León, Nicaragua. Participó en talleres literarios impartidos por el escritor Lizandro Chávez Alfaro y la poeta Michele Najlis, así como en los Centros de Cultura Popular animados por Franz Galich. Publicó sus primeros poemas en los Talleres de Poesía Libre diseñados por Ernesto Cardenal, entonces Ministro de Cultura del gobierno sandinista¹. En el año 2000 publicó, *Entre altares y espejos*², una novela fuertemente inspirada en su infancia y en su relación privilegiada con su abuela. Cuenta la historia de una mujer indígena, Fidelina, y de su nieta mestiza Benigna en el contexto de un sistema social de exclusión. En esta novela memorial, Benigna recuerda, durante un viaje en tren Managua-León en el que dormita, la vida de su abuela que la cuidó y educó, la de su propia madre Lucía y la suya propia.

Como vemos, lo femenino predomina en esta ficción que, sin ser feminista, acoge la problemática del género: contar la historia de una mujer indígena en la ciudad de León en la primera mitad del siglo XIX es mostrar necesariamente la dominación social y de género y, con ella, los mecanismos de inferiorización y de domesticación de las mujeres. También es recordar cómo este esquema puede ser parcialmente transgredido, particularmente a través de la magia que opera como un contradiscurso y permite una toma de poder a nivel social. Sin embargo, la novela no omite las ambigüedades y los límites de la resistencia al modelo dominante e instituido, revelando así la dificultad de la emancipación de las mujeres indígenas.

1- Escritura y ósmosis creativa: una novela íntima, entre autobiografía y poesía

En esta novela, en la que se da preferencia a la infancia, a la filiación y a la transmisión, la importancia de la memoria es palpable desde el paratexto que abre la novela: en primer lugar, una dedicatoria «A la memoria de mi abuela *Amalia Ruíz*», un nombre que retoma la abuela ficticia; en segundo lugar, un poema de María Gallo titulado «Ayer»³, cuyos términos y símbolos se vuelven a encontrar en el cuerpo del relato; en tercer lugar, una carta de la autora a la abuela de la dedicatoria.

Estas tres entradas, dedicatoria, poética, epistolar, que, desde el umbral de la novela, perturban las fronteras del género novelístico, anuncian una ficción de tendencia autobiográfica, una creación que recoge momentos de experiencia vivida, mezclando herencia y relato: un relato que es como una herencia. Y un relato que, como hemos dicho, se despliega bajo los auspicios de una mujer, una ascendiente, un estatus que le confiere una sabiduría, una superioridad; ella es la figura tutelar al origen de la transmisión y de la memoria, es decir de la

¹ El libro termina con los «Agradecimientos»: el primer destinatario es Ernesto Cardenal, seguido de otros escritores y artistas (177).

² El manuscrito es seleccionado en 1999 por el *Centro Nicaragüense de Escritores* para una publicación en el concurso editorial. Es una novela de 175 páginas, que consta de ocho capítulos relativamente equilibrados. María Gallo murió en febrero del 2020.

³ Extracto de la *Revista Poesía Libre*, Año IV, Núm. 12, octubre de 1984, editada por el Ministerio de la Cultura.

continuidad y del sentido, la que inspira el hecho de tomar la palabra con este relato entre lo vivido y lo imaginario.

En su carta liminar a la abuela, María Gallo le pide disculpas por haber utilizado su vida para escribir esta novela, pero evoca el amor de su abuela por las narraciones y la creación; luego le agradece haberle enseñado que la vida es para “reinventarla”: «Te doy las gracias por haberme enseñado que la vida no vale la pena sufrirla si no es recreada por nosotros mismos» (7). La creación parece importar más que la vida misma que debe ser sublimada por una recreación, la cual no excluye decir “la verdad”, o cierta verdad. Después la autora afirma saber que en el lugar donde se halla su difunta abuela, un amigo alado le leerá esta historia: «la gozarás».

Parece que la abuela real, como la abuela ficticia, es analfabeta, lo que confirma el personaje de Benigna (la nieta ficticia) como *alter ego* de la autora. Además, las dos mujeres se encontrarán algún día en el más allá: «esa “recóndita región desconocida”, con la que tanto soñabas y gustabas describirme, leyendo o escuchando historias que nunca han sido ni serán escritas por los mortales», final de la carta de la que la novela se hace el eco fiel. María Gallo firma «Tu nieta. La iniciada», iniciada sin duda, a imagen de Benigna, en el mundo de los espíritus y de lo invisible.

El poema que se inserta entre la dedicatoria y la carta —y que por lo tanto precede esta última revelando otra vez la preeminencia de la creación sobre la experiencia vivida— enumera términos o imágenes que se vuelven a encontrar en la novela: una vez más, la palabra escrita se inspira en la experiencia vivida, y la experiencia vivida se poetiza o se ficcionaliza al entrar en la escritura. Paredes blancas visitadas de noche por sombras fantásticas, brillo de una lámpara de aceite, ladrillos de barro, patios misteriosos, mundo mágico, pozo que sirve de espejo, campanas de iglesia, recuerdos y sensaciones: el pasado se repite, como en una pantalla de cine, pero las visiones, los sonidos, las percepciones de todo tipo evocan un cuerpo a cuerpo, como si la mujer poeta estuviese reviviendo este pasado o como si éste estuviese reviviendo a través de ella. La Benigna somnolienta en el tren, que revive en sueños los recuerdos de la infancia, parece hacer un viaje menos espacial que temporal, un viaje menos geográfico que interior; el espacio atravesado se carga de temporalidad, desenrolla partes de la memoria, asociada a una magia repetida muchas veces.

Observamos que los símbolos femeninos como la tierra y el agua del pozo especular comparado con una luna⁴, recuerdan la matriz; la noche, la magia, el mundo de las sombras son otros elementos asociados con lo femenino. De lo femenino a lo materno, la frontera es a veces tenue: esta autora, que ve a su abuela como una madre (la llama «Mamá»), además pinta imágenes religiosas —el ángel de la portada del libro es una de sus obras— y dedica un culto particular a la Virgen, la madre pura por antonomasia⁵. Esta novela de mujeres, que no se puede calificar de feminista, a veces recuerda cuestiones específicas del género. Al contar la historia de una mujer indígena en la León de principios del siglo XIX, desvela, sin proponérselo necesariamente, los mecanismos sociales de dominación que inferiorizan a las mujeres frente a los hombres y a los indios frente a los “blancos”.

⁴ En el poema, es la mujer poeta quien se inclina sobre el pozo para mirarse («al que me asomo para ver mi cara reflajada en su luna»); encontramos exactamente la misma frase, pero en tercera persona, en la novela donde es la abuela quien se inclina sobre él (p. 165, y la misma imagen p. 118), lo que revela el atavismo, si no el mimetismo o la (con)fusión entre la autora y su abuela, y/o entre Benigna, que a menudo hace lo mismo, y la abuela de la novela. También podemos leer que después de su muerte, Fidelina mantiene una presencia e influencia muy fuertes en Benigna hasta tal punto que se desdibujan las identidades: «la verdad es que nunca se había ido. Estaba con ella. Había veces que no sabía quién era ella misma: si la Benigna o la Fidelina» (49).

⁵ Afirma en una entrevista: «Desde un inicio me incliné en la pintura de vírgenes. Me profundizo más desde 1985 pintando las características religiosas, especialmente las vírgenes porque soy devota, en especial a la virgen María, que es una divinidad, todos los países tienen una divinidad religiosa y considero que en mi país es la virgen María».

2- Los mecanismos de inferiorización de las mujeres indígenas

Fidelina nace «india» y pobre, y lleva por lo tanto un doble estigma a los ojos de la sociedad. Si después de la muerte de su madre es acogida, de niña, por una «madrina» que le da una educación y cierto afecto, Fidelina sirve de criada, sabe que es diferente del hijo blanco que la trata de «india fea» (38), y cuando su protectora la deja en el hospicio a la edad de 11 años, es demasiado tarde para aprender a leer, lo que importa es conocer las oraciones, confesarse, saber bordar, ganarse la vida: «Las mujeres pobres debían tener un oficio, y más todavía, buenas costumbres» (36), según el perfecto retrato de la mujer decente y reservada.

El segundo protector en cierto sentido, será el amo: se trata otra vez de una relación ambivalente, porque si éste nunca le falta al respeto (no ejerce ningún derecho de pernada y no la menosprecia, sigue siendo su superior. Son las otras criadas las que, vengándose en las que son socialmente inferiores o más jóvenes que ellas, reproducirán el esquema de la dominación; la propia Fidelina no escapa a la tentación del poder condescendiente y reproduce un esquema del que sufrió, cuando se convierte en la concubina del amo y da a luz a una muchacha tan blanca como él, sin casualidad llamada Lucía.

Más tarde, cuando se independiza, como muchas mujeres nicaragüenses de los sectores populares⁶, viviendo de la venta de pinol pero en la indigencia y una lucha diaria, es su hija la que se avergüenza de esta mujer «india», un poco bruja, a la que hace culpable de ser una hija ilegítima: la vergüenza, el odio, el conflicto caracterizan entonces una relación madre-hija rota, en la que cada una niega a su manera la filiación: «las constantes discusiones cargadas de odio entre su abuela y su madre»; «Le daba vergüenza ser hija de la india que llegaba a vender pinol al hospicio»; «la mirada fría de su hija. [...] Yo siento que no es mi hija» (83, 96 y 97).

Hija vergonzosa, madre inferior —«cada vez que sacaba a pasear a mi propia hija, la gente creía que yo era nada más la china de ella»; «la madre, cada día, se sentía más inferior ante su hija y ésta odiaba su mundo de ignorancia, superchería y pobreza» (24 y 99)—: la mirada social de la exclusión interfiere en las relaciones familiares y las deteriora. La familia, como microcosmo social, hereda los prejuicios y reproduce la jerarquización, destruyendo de raíz el vínculo de afecto, el reconocimiento y la transmisión filial. La luminosa Lucía espera tener un destino diferente al de su madre y parte hacia Managua, huyendo de las miradas hostiles de la sociedad biempensante de León ante su “estatus” de «bastarda» (97). Sólo el embarazo de Lucía acercará momentáneamente a las dos mujeres. Pero el temor de que su hija Benigna se convierta en una bruja como su madre «vieja loca» (135), lleva a la hija blanca a mantener a Benigna lejos de la “oscura” abuela. La nieta, muy apegada a su abuela y su mundo mágico, reniega interiormente de esta madre fría y excluyente que ha interiorizado la mirada social y se el hace el eco doloroso de ésta.

Encontramos de nuevo este desprecio social en los insultos de una monja demente que relaciona a la mujer indígena con el pecado, la lujuria y la animalidad (52); *Entre altares y espejos* refleja en esto los juicios severos hechos a los indios desde las primeras penetraciones extranjeras: se decía que eran indolentes, si no perezosos por naturaleza, ignorantes, miserables, cargados de vicios (Romero Varga: 117). En la novela, incluso algunas mujeres indígenas ironizan sobre la negrura de la piel (66) de una Fidelina que se lamenta de la dificultad de no haber nacido blanca: «—¡Ay Fidelina, por qué no nacistes blanca! Tu vida sería tan distinta» (68), una vida vista como un castigo⁷.

⁶ Milagros PALMA recuerda, en *Nicaragua, once mil vírgenes*, que la independencia económica de las mujeres en los sectores populares es un fenómeno muy importante en Nicaragua; las mujeres tienen el comercio: mercado, artesanía o restauración popular, ellas son autónomas (98).

⁷ Fidelina dice a su hija blanca: «—Por lo menos la vida no te va a castigar por ser como yo» (121).

La novela muestra que cuerpo y sociedad son inseparables, que el cuerpo está moldeado por y para la sociedad (Detrez: 221). Los sociólogos saben hasta qué punto el cuerpo es también un fenómeno social y cultural, una cuestión de símbolos, una fuente de representaciones y de imaginarios (Le Breton: 3); la cultura que a menudo se expresa por debajo de lo explícito se incorpora, se encarna, hasta tal punto que es experimentada como algo natural, en una especie de naturalización de la cultura (Detrez: 78 y 95), esto es patente en la novela. Dado que la aprehensión del cuerpo está moldeada por el contexto social y cultural, se convierte en el «vector semántico» a través del cual se construye la relación con el mundo (Le Breton: 22), la imagen del cuerpo es entonces una imagen del yo como decía Bourdieu: lo que se aprende con el cuerpo no es algo que se tiene sino algo que se es (Detrez: 161), Fidelina lo ejemplifica muy a pesar suyo. Si el poder se expresa mediante la “intextuación” del cuerpo o mediante la encarnación de las prácticas discursivas según la socióloga Christine Detrez, la preocupación por la liberación pasa por la denuncia de la ritualización de los cuerpos, el cuerpo debe liberarse de los moldes (Detrez: 181 y 195). Veremos que es precisamente “explotando” su indigenidad y su feminidad que Fidelina va a contrarrestar en parte la inferiorización social.

Fidelina, indígena y pobre, también nace mujer: considerada inferior a los blancos y a los ricos, es también y sobre todo inferior al hombre en esta sociedad patriarcal en la que éste domina a la mujer desde las civilizaciones más antiguas: las culturas precolombinas ya se asemejaban a falocracias (Palma 1988: 233), relegando a las mujeres al hogar o reduciéndolas a objetos de apropiación que se pueden robar, comprar y vender, u ofrecer para asegurar alianzas, si se cree los relatos de los conquistadores (Delamarre: 51 y 49).

Sin embargo, Fidelina sufrirá menos por su condición de mujer que por su condición de «india»: es la “elegida” de Don Juan Herrera que viene a buscar al hospicio a una joven educada para cuidar de su hermana enferma Niña Chon, y la elige por su impertinencia. Si es verdad que él aprecia su espíritu rebelde porque atiza su virilidad —«Se sintió de nuevo hombre ante la Fidelina» (56)—, y que no deja de ser superior a juzgar por explícitos «gesto imperativo» u «ordenó» (57 y 59), Fidelina, que no es insensible a los encantos del amo, experimenta el «orgullo» de ser la elegida y vive su servidumbre como una gratificación: «Estaba atenta a sus menores deseos. Ser su esclava era un honor» (61).

En esta relación ambigua, el hombre domina sin abusar nunca, y la criada se convierte en su concubina consentidora e indócil; el hombre no oculta su historia con su criada, ignorando la mirada social, pero no la toma como su esposa y no reconocerá a su hija; el hombre tendrá otras conquistas pero Fidelina se enfrentará a él: si existe efectivamente una “jerarquía”, no hay una dominación en el sentido abusivo que se le puede dar a este término; además, no hay interiorización de la superioridad masculina en Fidelina (más avergonzada en este caso por la diferencia social) que no renuncia a la rebelión si es necesario. Veremos que este personaje ofrece más bien la imagen de la mujer insumisa que rechaza los dictados de un supuesto orden social.

Otras mujeres sufren más: los ejemplos de las mujeres de Managua que sufren el maltrato de su marido borracho y mujeriego, o de las mujeres independientes y acomodadas no lejos de los campamentos de marinos, tachadas de «putas de Yanqui» y en las que Lucía ve una mirada triste (104), bastan para mostrar la complejidad de la suerte de las mujeres, y cómo les cuesta a las mujeres “escapar de” los hombres: esposa virtuosa o prostituta libre, siguen siendo los objetos de la voluntad masculina⁸.

⁸ Otras ficciones nicaragüenses revelan la dominación sexual de las mujeres —tomadas, violadas, incluso “castradas”—, como *Bodas de cenizas* (1992) de Milagros Palma, cuya protagonista «sentía verdadera repulsión por el acto sexual» (también podemos leer: «Prestar su cuerpo al desahogo sexual de don Chicho era para Feliza más que una obligación humillante, un castigo», nada menos que la esclavitud (75 y 87); o *Prisionera de mi tío* (2006) de María Lourdes Pallais, que relata la violación de la protagonista por su tío, el dictador Tachito; o *Tras*

Al igual que el colonizado que interioriza el retrato negativo reflejado por el colonizador, las mujeres integran y perpetúan la mirada inferiorizante de los hombres que, a partir de una proyección subjetiva, se convierte en un dato objetivo y una norma social; a este respecto, conocemos la célebre fórmula de Bourdieu que explica, en *La dominación masculina*, cómo lo que él llama la sociodicea masculina legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada (29). Domitila, una criada de Don Juan Herrera, se hace eco de este aspecto cuando afirma categóricamente: «Si las mujeres ya nacimos malas. [...] No en vano la Iglesia ha quemado mujeres. Te aseguro que somos el mismo Demonio ¡cuídate! » (73). Como afirma Milagros Palma en *La femme nue ou la logique du macho*, no hay salida en el pensamiento machista si la mujer lo asume, lo reproduce, lo consiente (105).

Como acabamos de ver, *Entre altares y espejos* no omite recordar el papel desempeñado por la Iglesia en la diabolización y la domesticación de las mujeres: si la evangelización de los indios permitió su dominación, también “encerró” a las mujeres, jurídicamente inferiores a los hombres según ciertos versículos bíblicos (Samuel: 60)⁹. En la novela se puede observar de nuevo una ambigüedad, puesto que si Fidelina fustiga abiertamente las mentiras de los representantes de la Iglesia, sigue siendo profundamente creyente: por un lado, adora a la Virgen María y a San Judas Tadeo (defensor de las causas imposibles) y se alegra de convertirse en «Hija de María» por consejo de su patrona¹⁰, sin que esto impida sus prácticas espiritistas según ella relacionadas con una espiritualidad que sería la expresión superior de la fe; por otro lado, hace una crítica virulenta de la hipocresía de la Iglesia que salpica al cristianismo¹¹.

3- El contradiscurso de la magia

Hemos visto que Fidelina toma algunas libertades de mujer con el discurso dominante —que sin embargo no significan una “liberación”— frente a su amo Don Juan Herrera, de quien resulta ser la orgullosa concubina; él a veces se entrega a ella, mostrándose vulnerable e invirtiendo, por la noche, la habitual relación “jerárquica”. Ser la elegida del amo le permite recuperar el control en tanto mujer humilde, particularmente cuando él asume su paternidad delante de su hermana pese al escándalo, y se va a vivir con Fidelina.

Pero ésta no es la oposición más patente o productiva: es como mujer, y como mujer indígena, que se opone al discurso dominante, mediante el contradiscurso que representa la magia. Tiene palabras severas frente a un cura lascivo y a monjas venales e intrigantes: «los curas y las monjas son un atajo de mentirosos», o «viejas pinches, putas, cochonas, pelonas» (25 y 22) ; una visión desilusionada ante los abusos de la Iglesia que lleva a la mujer indígena a una inversión subversiva de los valores: «el pecado es de ellos», y no duda en contestar a las monjas que le reprochan sus prácticas de brujería: «—Yo hago el bien [...]. La gente cree en

la rendija (2003) de Marisela Quintana, cuyos personajes femeninos deploran la dureza de los hombres que las mutilan: se dice que Anselmo le ha arrancado las alas a su esposa, la cual afirma que todas las mujeres llevan estas heridas (96); sin olvidar *El vuelo de las abejas* (1992) de Orlando Núñez Soto, novela en la que la mujer es víctima del salvajismo de los hombres: violaciones, mutilaciones, las escenas son sangrientas.

⁹ Gabrielle Rubin piensa, en *Les sources inconscientes de la misogynie*, inspirándose en la lógica del tabú de Freud, que donde el primitivo ha establecido un tabú es porque teme un peligro, y no se puede negar el hecho de que todas estas prescripciones para evitar algo, revelan un temor esencial ante la mujer (227). Se refiere al escrito freudiano «El tabú de la virginidad».

¹⁰ Cuando el cura la rechaza porque una Hija de María no puede estar embarazada, ella le contesta: «Ella es mi madre no porque usted quiera, sino porque yo soy bautizada. Soy Católica y Apostólica. Yo no renuncio a la Iglesia ni a ser hija de María!» (78).

¹¹ El Doctor Acevedo afirma: «Mira qué iglesia la que tenemos ahora. En nada se parece al cristianismo» (94).

mí. Yo les doy lo que la fe católica no les da » (24 y 95). Mediante estas afirmaciones simples que subrayan el contraste, la indígena inferiorizada se coloca del lado del Bien y plantea la magia como contradiscurso frente al discurso, exclusivo y excluyente, de una Iglesia que se ha desacreditado a sí misma. Así, rechaza el discurso social instituido que, lejos de ser interiorizado aquí, se ve cuestionado abiertamente en beneficio de una rehabilitación de lo femenino y lo indio.

Su rechazo a la Iglesia, que llega hasta la trifulca con el cura, símbolo de una autoridad masculina y del esquema patriarcal, aquí tachado de diablo y pecador (17), se expresa también en las antiguas prácticas, anteriores a la evangelización, que se inspiran en la identidad indígena. Eduardo Zepeda Henríquez subraya la importancia del pensamiento mítico así como de las formas simbólicas o poéticas en Nicaragua, donde predomina lo afectivo (7). Con esto, la bien nombrada Fidelina permanece fiel a las raíces indígenas y a una sabiduría ancestral. En *Por los senderos míticos de Nicaragua*, Milagros Palma recuerda que en la época precolombina, antes de que la Iglesia Católica comenzara una persecución de la brujería, ésta desempeñaba un papel de primer orden en la preservación y la perpetuación de las normas sociales, y que en los pueblos todavía hay una persona capaz de entrar en contacto con los espíritus (45 y 53).

Depositario de conocimientos ancestrales y dotado de un poder mental, el brujo parece detentar un poder sobre el destino y se presenta a los habitantes del pueblo como un ser sobrenatural según la misma antropóloga (59). En la novela, Fidelina recupera efectivamente, en tanto espiritista y curandera, una forma de poder social, como le había dicho el Dr. Acevedo: «Si despertás los poderes que existen en vos ya no estarás indefensa. [...] Si despertás los poderes del espíritu serás muy fuerte» (92). Las mujeres acomodadas recurren a ella a escondidas, le confían sus secretos y debilidades, la temen, confiriéndole así una superioridad —las recibe en su consultorio, término asociado al médico, que confirma el conocimiento y el poder que se atribuye a sí misma y que se le concede—:

Llegó a ser respetada y temida por las personas del barrio. Señoras y señoritas llegaban en secreto a consultarle. Así se percató de lo importante que era tener poderes sobrenaturales. [...] Fidelina tenía por fin el respeto de los ricos a causa de saberles sus debilidades. Y lo más importante: no necesitaba del permiso de la Iglesia (95).

Como persona iniciada, conoce la naturaleza, los misterios: está conectada a lo invisible, al cosmos y a la vida transhumana¹², realiza el vínculo entre el cielo y la tierra, elevándose durante viajes astrales a lo largo de esa «Montaña Cósmica» que representa el volcán Momotombo: en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Mircea Eliade evoca estas ascensiones celestiales, estos vuelos mágicos porque el que entiende tiene alas (372-373). Lejos de la pesadez del dogma, Fidelina parece reconectarse con lo sagrado.

Decorporación, desmaterialización: Fidelina deja este cuerpo estigmatizado por la sociedad y este mundo de sufrimientos, en una elevación más espiritual que espacial, siendo el mundo de los espíritus también el mundo *del* Espíritu. Cuando accede a este espacio sobrenatural, “surreal”, más allá de las fronteras de lo conocido y lo tangible, ¿no regresa al Uno?, ¿no recupera la condición de antes de la Caída?¹³

El mundo de la magia o de la brujería no sólo tiene que ver con las raíces indígenas, sino que se asocia también con lo femenino, que algunos relacionan con lo demoníaco. El Dr.

¹² En *Le sacré et le profane*, Mircea ELIADE recuerda que el iniciado es el que conoce los misterios, el que sabe, p. 159.

¹³ Otras novelas nicaragüenses evocan el vuelo de una mujer, un vuelo cargado de sentido en el contexto opresivo de la revolución, y un vuelo como una liberación, la conquista de la independencia: *El vuelo de las abejas* (1993) de Orlando Núñez Soto, o *Desencanto al amanecer* (1995) de Milagros Palma.

Aguado se atreve a un razonamiento poco convencional según el cual todo individuo que piense y cuestione en lugar de obedecer es un demonio:

Desde el mismo momento que un ángel piensa se vuelve Demonio. ¿Por qué cree usted que Santa Teresa fue tan fuerte y tan sabia? Porque fue una poseída, un verdadero Demonio [...]. ¿Por qué cree usted que al Demonio lo relacionan con la mujer? pues nada más, ni nada menos, porque la mujer está llena de espiritualidad. Por eso son grandes Santas o grandes Brujas » 146

En *Les femmes et la religion*, Albert Samuel nos recuerda que las mujeres son consideradas como privilegiadas para la adivinación por su naturaleza: vinculadas a las entrañas de la tierra por su matriz, y mediadoras ya que transmiten la vida, también pueden ser las aliadas del diablo, las tentadoras, las brujas (125 y 132-133). El hecho de que estas afirmaciones sobre el cuerpo de la mujer emanen de los hombres no impide que la mujer las perpetúe a veces, y el mundo de la magia se convierte así en el otro espacio, el otro discurso, una especie de contra-Iglesia femenina frente a la Iglesia de los clérigos.

Esto es lo que hace Gioconda Belli en *Sofía de los presagios* (1991), donde la protagonista recupera el control de su destino mediante la magia que parece ser el poder más antiguo de las mujeres —«el oficio de las mujeres antiguas»— según la indígena Xintal que se inspira en los mitos del matriarcado: «las brujas están encargadas de conservar la sabiduría ancestral de mujeres, que desde tiempos remotos, antes de que se las persiguiera y se las obligara a la docilidad, veneraban la tierra y conocían el secreto de las buenas cosechas, los poderes mágicos de las plantas y las entrañas de ciertos animales» (121).

En *El gusano y la fruta*, Milagros Palma pone en tela de juicio este pasado mítico en el que las mujeres habrían tenido el poder, y piensa que sólo podrán superar sus divisiones si dejan de recurrir a este pasado improbable o de refugiarse en la feminidad y en la valorización exclusiva de lo femenino: deben orientarse, según ella, hacia una lucha más global para convertirse en sujetos de pleno derecho (9 y 125).

De hecho, en la novela que nos interesa, aunque Fidelina encuentra su independencia y una forma de poder en la magia y el espiritismo, no puede escapar de su condición por completo. Insumisa en muchos aspectos, debe admitir finalmente el peso de una realidad moldeada por los hombres. Sus tomas de poder provisionales no logran borrar una identidad indeleble, anclada en un cuerpo semantizado y codificado por la sociedad.

4- Ambigüedades y límites de la emancipación

Podemos observar por una parte que Fidelina es la elegida del amo sólo por un tiempo y no es reconocida como mujer legítima; por otra parte, el desquite que desea tomar con la ayuda de la magia no impide la primacía del hombre. En cuanto al primer punto, si bien es cierto que Don Juan Herrera se encariña con Fidelina, habla de ella en términos que objetivan a la mujer y su deseo no está desprovisto de vanagloria viril: «Era normal que un patrón se metiera con su sirvienta, que la usara como mujer, pero que el sentimiento amoroso fuera creciendo era peligroso. Fidelina le hacía sentir de nuevo la potencialidad [...]. Ansias de tener hijos» (75). “Retoza” incluso con otras amantes «engreído con su fama de garañón por haber preñado a la india dunda» (84), y las otras sirvientas, envidiosas pero no menos lúcidas, la desprecian y se burlan de ella: «Era patrona, pero no gozaba del respeto de sus sirvientas. Se burlaban de ella a sus espaldas [...] Que jamás sería una señora» (83).

Fidelina se conforma con esta situación mejor que la anterior, pero que implica nuevos sacrificios. Incluso da muestras de una resignación que no es una característica suya y dice hasta qué punto ha interiorizado su condición de criatura supuestamente inferior socialmente: «Sólo soy una india bruta. Yo le tengo que agradecer que se enamoró de mí. Yo sé cuál es mi

lugar» (75), confía a la Virgen una Fidelina que entiende que el amo no le haya pedido casamiento: él es rico, ella es pobre, él es educado, ella es analfabeta, ella ha sido su sirvienta, él sigue siendo el amo.

Cuando Don Juan cae en la locura y muere, su hermana se apresura a ahuyentar a Fidelina y le recuerda una dura realidad: «Así que buscá dónde irte. No perdés nada. Nunca tuviste nada» (89); la que no es nadie no tiene nada, no *es* nada, y la que no tiene nada no es nadie, como atestiguan los crueles chismes que rodean esta desgracia: «“La india babosa, la querida de Don Juan Herrera. Creía que iba a ser señorona al meterse con el viejo loco. Quedó vendiendo pinol en las calles”. “Por mucho que la mona se vista de seda, mona siempre se queda”» (90). Fidelina se siente más que nunca indefensa (89) cuando se encuentra en la calle con su hija, devuelta a su condición de mujer indígena pobre, vulnerable, privada de todo y cargada de una pesada responsabilidad.

Los mismos límites y ambivalencias caracterizan el ascenso social de Fidelina permitido por la magia: por una parte, ella debe morir para que se cumpla su deseo; por otra parte, sólo “triumfa” indirectamente, la religión católica y lo masculino prevalecen. Justo antes de morir, Fidelina le hace prometer a su nieta que tendrá hijos porque tiene la intención de reencarnarse en uno de ellos para vengarse de su condición en esta vida convirtiéndose en sacerdote católico y mereciendo el infierno (160): esta extraña petición proviene de una humillación sufrida por Fidelina cuando encuentra astralmente, con la ayuda de Acevedo y acompañada por Benigna, al propio Demonio que la desprecia severamente:

Te creés protagonista de tu historia. Que te has rebelado. ¿Contra qué crees rebelarte? Yo no tiento almas como la tuya. [...] sos un vil gusano. [...] Tu Demonio les hace creer a los miserables que se rebelan contra las autoridades (157).

¿Nunca te han contado que las mujeres han sido mis mejores aliadas. Mujeres de verdad. Capaces de morir por mí. Santas, Reformadoras, Putas grandiosas que han ejercido su poder sobre los gobernantes. Asesinas que han cortado la cabeza del invasor de su pueblo. Astutas que se han negado a tener hijos para no darles más esclavos al conquistador de su país. Mujeres fieles a su fe que han preferido la hoguera antes de renunciar a ella. Ninguna ha sido sumisa ni adúladora (158).

Fidelina aspira, con el mismo impulso, a demostrar al Diablo que lo merece y a vengarse de las monjas y de los sacerdotes contra los que está en guerra (161); humillada por todos, concibe un regreso grandioso que revela tanto su insubordinación a la autoridad como el poder de estas autoridades sobre la manera de mirarse ya que pretende “probarles que”.

Cuando su nieta Benigna da a luz a Judas Tadeo, espera el día bendito de su ordenación, sólo para descubrir que en definitiva su abuela no se ha reencarnado en él, pero el espíritu de la abuela responde a su ira: «le entregamos tu hijo al verdadero Demonio. Ganamos la guerra. [...] El será tentado. Merecerá ser perseguido por pecados grandiosos. El Demonio no lo dejará tranquilo, lo seguirá a todos lados [...]. En fin, él sí será un verdadero católico. Él sí tendrá historia» (172).

Fidelina, que durante su vida se opuso tanto a la autoridad masculina, realiza su venganza en la muerte a través de un hombre, y no oponiendo creencias indígenas al dogma católico, sino buscando precisamente hacer de su descendiente un santo. Vemos aquí una ambigüedad ya presente en el título, *Entre altares y espejos*, que antepone el altar, elemento de la religión católica, a los espejos especulares del poema liminar que los asocia al astro de la noche.

Estos dos elementos se reúnen al final de la novela donde podemos leer: «Un altar, encendido de estrellas, tenía en el centro una imagen del espejo redondo y plateado de la Luna. Sobre ella apareció una mano que escribía con clara y bella letra [...]» (173): nada menos que una carta del Demonio que termina la historia con la firma inesperada: «Yo, El Embustero». En ella el Maligno se presenta como Dios mismo que, abrumado por el

aburrimento, decide hacer creer al diablo y, divirtiéndose con el juego, crea al hombre a su imagen y semejanza; si el mal existe, si el Bien aburre, éste sin embargo debe prevalecer sobre aquél en una lucha permanente, aunque a los hombres les cueste descubrir los límites de ambos.

María Gallo crea una novela de mujeres que, si bien están sometidas a un modelo social agobiante, crean a su vez otra imagen de la mujer, por muy ambivalente que pueda ser a veces: el molde social está ahí y obstaculiza la emancipación, pero la novela rinde homenaje a estas mujeres que expresan una resistencia y por tanto una libertad de espíritu, de cuerpo, la libertad de ser lo que son más allá de cualquier norma por definición engañosa.

En esta novela, ser una misma es también preservar y reivindicar una identidad colectiva, una cultura y una memoria, y con ella la transmisión entre generaciones. Es precisamente lo que hace la autora misma mediante la escritura y esta recreación novelesca del mundo femenino de la infancia.

Bibliografía:

- BELLI Gioconda, 1996, *Sofía de los presagios*, Tafalla, Editorial Txalaparta.
- BOURDIEU Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil.
- DELAMARRE Catherine, SALLARD Bertrand, 1992, *La femme au temps des conquistadores*, Paris, Éditions Stock/Pernoud.
- DETREZ Christine, 2002, *La construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil.
- ELIADE Mircea, 1968, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Éditions Payot.
- ELIADE Mircea, 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Collection Idées, Éditions Gallimard.
- «Entre la pintura y la literatura, María Gallo, y su iconografía religiosa», 2010, entrevista de Juana Isabel Sánchez García, Instituto Nicaragüense de Cultura, 17 de noviembre: http://www.inc.gob.ni/index.php?option=com_content&task=view&id=365&Itemid=2
- GALLO María, 2002 (2ª ed.), *Entre altares y espejos*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores.
- LE BRETON David, 2000, *La sociologie du corps*, Paris, PUF.
- PALMA Milagros, 1995, *Bodas de cenizas*, Donostia, Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa.
- PALMA Milagros, 1986, *La femme nue ou la logique du macho*, Paris, Éditions VegaPress.
- PALMA Milagros, 1988, *Nicaragua: once mil vírgenes. Imaginario mítico-religioso del pensamiento mestizo nicaragüense*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- PALMA Milagros, 1991, *Le ver et le fruit. L'apprentissage de la féminité en Amérique Latine : mythe et réalité*, Paris, Côté-femmes.
- QUINTANA Marisela, 2003, *Tras la rendija*, Managua, Universidad Nacional de Ingeniería, Colección "Ernesto Gutiérrez".
- ROMERO VARGA German José, 1977, *Les structures sociales du Nicaragua au XVIII^{ème} siècle*, Tesis presentada en la Universidad Paris IV el 4 de diciembre de 1976. Paris, Librairie Honoré Champion.
- RUBIN Gabrielle, 1977, *Les sources inconscientes de la misogynie*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- SAMUEL Albert, 1995, *Les femmes et les religions*, Paris, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières.
- ZEPEDA-HENRÍQUEZ Eduardo, 1987, *Mitología nicaragüense*, Managua, Editorial "Manolo Morales".