

6-15-2021

Tres representaciones de la niña latinoamericana en Luna caliente (1983), Sofía de los presagios (1990) y Del amor y otros demonios (1994)

Carmen Garcia

Follow this and additional works at: <https://rio.tamtu.edu/etds>

Recommended Citation

Garcia, Carmen, "Tres representaciones de la niña latinoamericana en Luna caliente (1983), Sofía de los presagios (1990) y Del amor y otros demonios (1994)" (2021). *Theses and Dissertations*. 137.
<https://rio.tamtu.edu/etds/137>

This Thesis is brought to you for free and open access by Research Information Online. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of Research Information Online. For more information, please contact benjamin.rawlins@tamtu.edu, eva.hernandez@tamtu.edu, jhatcher@tamtu.edu, rhinojosa@tamtu.edu.

TRES REPRESENTACIONES DE LA NIÑA LATINOAMERICANA EN *LUNA
CALIENTE* (1983), *SOFÍA DE LOS PRESAGIOS* (1990) Y *DEL AMOR Y OTROS
DEMONIOS* (1994)

A Thesis

by

CARMEN GARCÍA

Submitted to Texas A&M International University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

MAY 2019

Major Subject: Language, Literature and Translation

TRES REPRESENTACIONES DE LA NIÑA LATINOAMERICANA EN *LUNA CALIENTE* (1983), *SOFÍA DE LOS PRESAGIOS* (1990) Y *DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS* (1994)

Copyright 2019 Carmen García

TRES REPRESENTACIONES DE LA NIÑA LATINOAMERICANA EN *LUNA CALIENTE* (1983), *SOFÍA DE LOS PRESAGIOS* (1990) Y *DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS* (1994)

A Thesis

by

CARMEN GARCÍA

Submitted to Texas A&M International University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

Approved as to style and content by:

Chair of Committee,	José Cardona-López
Committee Members,	Manuel Broncano
	Irma Cantú
	Gilberto Soto
Head of Department,	Manuel Broncano

May 2019

Major Subject: Language, Literature and Translation

ABSTRACT

Tres representaciones de la niña latinoamericana en *Luna caliente* (1983), *Sofía de los presagios* (1990) y *Del amor y otros demonios* (1994)

(May 2019)

Carmen García, B.A., Texas A&M International University;

Chair of Committee: José Cardona-López

The following thesis focuses on three representations of the girl-child: the girl-child as a reference to origins, the girl-child functioning as a woman-child, and the girl-child as an embodiment of the *uncanny*. The three novels that will be analyzed are Mempo Giardinelli's *Luna caliente* (1983), Gioconda Belli's *Sofía de los presagios* (1990), and Gabriel García Márquez' *Del amor y otros demonios* (1994), in which two of the three protagonists are girl-children, while the third must return to her nascent stage to recover her identity. Through her three representations, the girl-child denounces and rejects the Christian and mestizo identity that is imposed on her, and instead opts for one that best represents her: the non-Christian and non-white components of the *mestizo* identity. The figure of the girl-child is used to represent the Latin-American continent by-large.

RESUMEN

Tres representaciones de la niña latinoamericana en *Luna caliente* (1983), *Sofía de los presagios* (1990) y *Del amor y otros demonios* (1994)
(May 2019)

Carmen García, B.A., Texas A&M International University;
Chair of Committee: José Cardona-López

La presente tesis se enfocará en las tres representaciones de la niña latinoamericana: la niña como referencia a los orígenes, la niña que actúa como mujer- niña y la niña como una encarnación de lo *uncanny*. Las tres novelas por analizar son *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli, *Sofía de los presagios* (1990) de Gioconda Belli y *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez; en las cuales dos de las tres protagonistas son niñas, mientras una tercera debe volver a la etapa de la niñez para encontrar una identidad propia. Por medio de sus tres representaciones, la niña es capaz de denunciar y renunciar a la identidad mestiza y católica que se la ha impuesto, y, en cambio, opta por los componentes non-católicos y non-blancos de la identidad mestiza que mejor la represente. La figura de la niña sirve como representación del continente latinoamericano.

DEDICATORIA

Esta tesis se la dedico a unas cuantas mujeres en mi vida: a mi madre y tocaya, Carmen, que todo lo hace por mí y por quien todo lo hago. Mami, tú me alientas a conseguir cada una de mis metas. A mis hermanas, Angélica y Claudia, con quienes comparto una amistad de por vida y un buen humor de hermanas. Nuestras risas y pláticas me mantienen viva del alma. A mis amigas Irma y Gayle, a quienes admiro y respeto como grandes mujeres. Ustedes han sido mis guías espirituales en este camino por el mundo femenino. A mis sobrinas, Nicole y Jiselle, unas niñas a las que les deseo un futuro fructífero y de permanente bienestar.

ACKNOWLEDGEMENTS

Sincere appreciation and acknowledgement are due to the following people for their guidance and assistance in the accomplishment of this thesis.

To Dr. José Cardona-López, my thesis director, for his continuous support on this project and many others. Thank you for instilling in me the passion, or rather the *necessity* to explore my creativity. I will eternally cherish all your lessons and recommendations *a la* Harry Quebert—Marcus Goldman.

To Dr. Manolo Broncano, whom—through our own *Odyssey* through Greece, helped me delve into the Hellenic world. Through your mentorship, you have gifted me new points of references and new ways to think.

To Dr. Irma Cantú, for her vivacity for teaching. You have shown me what it is to teach our literature and culture with absolute devotion. Your tenacity, your drive and your passion for the Hispanic world is contagious.

To Dr. Gilberto Soto, for his willingness to participate in my projects. Thank you for both your good music and your good council.

To Ricardo Cueva, my dear friend in literature, for our stimulating conversations and exchange of ideas. Our friendship has been a vital component of my university career.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a las siguientes personas por su asesoramiento y asistencia en la realización de esta tesis.

A mi director de tesis, el Dr. José Cardona-López, por ser un pilar en este proyecto y muchos otros. Gracias por inculcarme la pasión o, mejor dicho, la necesidad por explorar mi creatividad. Llevaré conmigo sus enseñanzas y recomendaciones de por vida, a la Harry Quebert—Marcus Goldman.

Al Dr. Manolo Broncano, quien, a través de nuestra propia *Odisea* por Grecia, me introdujo al mundo helénico. Por medio de su mentoría, me ofreció nuevos puntos de referencia y nuevas formas de pensar.

A la Dra. Irma Cantú, por su vivacidad al enseñar. Usted ha demostrado lo que es instruir nuestra literatura y cultura con devoción absoluta. Me ha contagiado con su pasión, determinación e impulso al impartir el tema.

Al Dr. Gilberto Soto, por su buena disposición al participar en mis proyectos. Gracias por su buena música y su buen consejo.

A Ricardo Cueva, mi querido amigo en letras, por nuestras conversaciones estimulantes e intercambio de ideas. Nuestra amistad ha sido un componente vital en mi camino por la universidad.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT.....	iv
RESUMEN	iv
DEDICATORIA	v
ACKNOWLEDGEMENTS.....	vi
AGRADECIMIENTOS	vi
TABLE OF CONTENTS.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO	
I LA NIÑA FRENTE AL ESPEJO: UNA MIRADA AL INTERIOR DEL SER	13
De vuelta a los orígenes	19
La niñez: el cierre de un círculo.....	26
II LA MUJER-NIÑA EN EL JARDÍN DE LAS NINFAS	30
Fisionomía de la mujer-niña	35
III LA NIÑA BAJO LA LUZ DE LA LUNA	42
Criaturas de la noche: Lobos, brujas, fantasmas y vampiros	44
CONCLUSIÓN.....	56
BIBLIOGRAFÍA	61
VITA.....	68

INTRODUCCIÓN

La primera vez que llegué a comprender la importancia del infante en la literatura Latinoamericana ocurrió tras la lectura de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Es imposible olvidar el nacimiento del hijo de Aureliano Babilonia al finalizar la novela, quien llega al mundo con una cola de cerdo, pero quien, además, es el último miembro de la dinastía de los Buendía. Al bebé recién nacido se lo comen las hormigas, pues su estirpe está condenada a extinguirse. Los cien años de historia de los Buendía culminan en esa escena. En este sentido, García Márquez nos deja claro que el infante hereda las deudas del pasado y que su futuro es incierto; en Latinoamérica, el infante hereda violencia, inequidad, injusticias, y todo lo que cabe en una innumerable lista de pesares y engaños. El mundo que le espera al infante latinoamericano es aterrador, pero es aún más inquietante saber que quizás carezca de uno.

Los estudios sobre la literatura del infante son escasos en comparación a los estudios de la literatura infantil.¹ Sin embargo, en las últimas décadas apareció un término definitivo para los estudios de la figura infantil: *the girl-child*.² El término se introdujo por las intelectuales feministas durante la época de los ochenta para intentar combatir la discriminación y opresión que las niñas alrededor del mundo enfrentaban, particularmente en países de subdesarrollo (Heidemann y Ferguson 165). Las niñas provenientes de estos países se presentan como seres indefensos que se encuentran en la encrucijada de varios problemas

Esta tesis sigue el formato de *Cuadernos de literatura*.

¹ Vale la pena esclarecer la diferencia entre ambos géneros: la literatura infantil es *para* niños; mientras la literatura del infante es *sobre* niños. Esta segunda tiene como protagonista a la figura infantil y no es particularmente apropiada para los niños.

² El desarrollo del concepto de *girl-child*, o la niña en español, es de inminente importancia en inglés, ya que además de prestar atención a los problemas específicos de la niña, ayuda a globalizar este concepto.

sociopolíticos: la niña se muestra “victimizada y traumatizada;” se ve obligada a participar en los conflictos armados de su región; es prostituida, traficada y explotada; su cuerpo es violado y abusado; ella carece de acceso a una educación, asistencia médica y buena nutrición; y está “condicionada” a la violencia (178).³ El Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (o UNICEF, por sus siglas en inglés) pronto adoptó el término *girl-child* para atender cuestiones específicas de género en cuanto a la niña, como lo son el matrimonio infantil forzado, la mutilación genital femenina y la explotación sexual, o trata de blancas (165). Subsecuentemente, esta misma organización proclamó la década de los noventa como “la década de las niñas,” o “The Decade of the Girl-Child,” en un intento por promover los derechos de la niña.

Alrededor de esta década aparecen nuestras tres niñas latinoamericanas en el panorama literario de la región: Araceli, Sofía y Sierva María, quienes, como el arquetipo de la *girl-child* universal, son abusadas por su posición visiblemente inferior. El efecto de pequeñez, por ser infantes, las hace sujetas al abuso. Sin embargo, no solo la edad juega un papel en los atropellos que se comenten en contra de ellas, sino que también sus raíces étnicas, pues las niñas pertenecen a lo que se considera el “otro” en el imaginario latinoamericano. Por ambas razones, todo tipo de violación de derechos se comete en contra de ellas; desde el analfabetismo (palpable en Sierva María) y el abandono por los padres (como sucede en el caso de las tres), hasta el abuso sexual y relaciones pederastas (entre los personajes masculinos con Araceli y Sierva María, respectivamente), entre otros. La figura de la niña sirve para analizar la construcción social de la infancia en Latinoamérica, para observar los procesos de formación de identidad de la niña y, por último, para reconocer su

³ Todas las traducciones en esta tesis son mías, a no ser que se indique lo contrario.

posición en la sociedad a la que pertenece. Por consiguiente, mi estudio de la figura de la niña se enfocará en tres representaciones:

1. La niña como referencia a los orígenes.

La figura del infante sirve para representar un regreso a los orígenes, en búsqueda de una identidad que defina a las jóvenes naciones de Latinoamérica. La identidad se basa en los orígenes étnicos de la niña (una negra, una gitana y una judía) que resultan ser representativos o más apegados a la realidad del continente.

2. La niña en función de mujer- niña.

La figura infantil debe partir del hogar para pasar a la edad adulta por medio de los ritos de paso. En su travesía de niña a mujer, esta va a navegar en un umbral de incertidumbres, pues se muestra como niña y en otras ocasiones como mujer. Las pasiones amorosas y sexuales que la niña siente hacia su pareja van a definirla como mujer, capaz de amar sin restricciones.

3. La niña como una encarnación de lo *uncanny*.⁴

La figura infantil como lo *uncanny*, como referente directo a lo perverso, a ciertos grupos que nos generan terror, como lo es el extranjero. En este sentido, las tradiciones que practican las niñas como parte de su cultura (negra, gitana) quedan sujetas al miedo que generan en su sociedad, y son

⁴ Con la ayuda del Dr. Reik, Freud ofrece diversas traducciones de la palabra *uncanny* a otros idiomas. En español, *uncanny* se define como “sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro” (2). Sin embargo, emplearé la definición en inglés, ya que se apega más a la alemana (la definición original) *unheimlich*, que es lo opuesto a *heimlich* (“familiar,” “native,” “belonging to the home”). En ese sentido, el significado del concepto de lo *uncanny* es paradójico: es algo familiar (o conocido) que nos genera desconfianza, pues resulta ser algo extraño (o desconocido) a la vez. Los miedos de la infancia, explica Freud, se vuelven *uncanny* porque residen en nuestra memoria, ahora reprimidos o superados.

expuestas a críticas despiadadas por un colectivo que les adjudica características diabólicas por ser de una cultura extranjera.

La importancia de la religión católica tiene mucho que ver al asignar los papeles de la niña. El concepto de nación se forja de mano a mano con la religión en Latinoamérica. Sin embargo, el regreso a nuestros orígenes étnicos pre-coloniales y pre-cristianos nos permite acercarnos a una identidad más real, perteneciente al continente. La figura de la niña como un ser sexual rompe con las ataduras del tabú en torno a la sexualidad y los límites decretados por el catolicismo. Por último, se le conoce como *uncanny* a las niñas por su acercamiento con las tradiciones paganas, lo que genera el miedo y el descontento de la sociedad católica a la que forman parte. El rechazo que las niñas sufren en sus esferas respectivas pone en relieve la falsa doctrina de estas comunidades. Cada uno de los papeles o representaciones de las niñas nos permite analizar el mosaico cultural de Latinoamérica, que va más allá de ser católico y mestizo; es también negro, gitano y pagano.

Las tres representaciones se examinarán atendiendo el contexto histórico de la Colonia y las diferencias raciales que se marcan a partir de ese periodo. Las novelas que he seleccionado para esta tesis son *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli, *Sofía de los presagios* (1990) de Gioconda Belli y *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez. En ellas, dos de las tres protagonistas son niñas, mientras una tercera debe volver a la etapa de la niñez para encontrar una identidad propia.

La niña como orígenes

El regreso a los orígenes es el objetivo de la primera representación, pues la figura de la niña conlleva la evidencia de un pasado cultural y biológico, uno al que se debe volver.

Los escritores del siglo XX exploraron en las raíces del continente los elementos que constituyeron una identidad latinoamericana peculiar, llamada *latinoamericanidad*. El regreso a los orígenes implica el regreso a un pasado cultural, en este caso al encuentro de dos mundos que empezó en 1492 para incorporar a los individuos que se dejaron atrás en ese entonces: a las comunidades autóctonas, las judías, las negras y las gitanas. El regreso a los orígenes toma en cuenta estas características individuales de nuestro mestizaje que habían sido ignoradas previamente, pero que vuelven para ser asumidas como elementos fundamentales de la identidad latinoamericana al cumplirse 500 años desde que se dio comienzo a estos sucesos históricos. Para los autores latinoamericanos del siglo XXI es importante establecer los nuevos orígenes de América Latina lejos de cualquier influencia colonial. Así, las distintas celebraciones del centenario de la Independencia a través del continente marcaron el momento preciso para comenzar el proceso de búsqueda de una identidad propia, el que a la vez coincidió con el surgimiento de la literatura mundonovista o regionalista.⁵ En lugar de aceptar una identidad mestiza, que resulta favorecerse por ser “más blanca” y “menos negra e indígena,” se opta por retomar a los grupos marginados para reinstituirlos en el marco identitario latinoamericano, reconociéndolos individualmente (Wade 121).

En el proceso de búsqueda de identidad, el latinoamericano reconoce su historia, o su pasado, para lograr entender el presente. Del mismo modo, el adulto debe volver a la niñez, a su pasado abandonado, para encontrar en sus orígenes su más auténtico “yo.” Según Carolyn Steedman, la figura infantil se convierte en uno de los medios para representar el “yo y su historia” en el mundo literario, al mismo tiempo que lo hace en términos históricos (5). El

⁵ Los países latinoamericanos tienen en común la celebración del centenario de sus independencias, entre 1910-1920.

concepto de historia e infancia se entretajan con el fin de encontrar una identidad auténtica que sea representativa de las nuevas naciones. Bajo esta perspectiva, la idea de desarrollo histórico y crecimiento de los nuevos países se aprecia de la misma manera que el del infante; a medida que progresan, atraviesan varias fases. El motivo de la figura infantil es retratar “ciertas cosas *olvidadas* de la infancia,” a las que se acceden por medio de la memoria y los sueños (Jung *Psyche* 124). Por medio de esta vía, Sofía es capaz de incorporarse de nuevo al mundo de la infancia gitana que alguna vez tuvo, pero que de adulta ha olvidado. Los sueños actúan como las fuerzas resucitadoras del ayer de Sofía, y a partir de las revelaciones que tiene en ellos, ella es capaz de retomar sus tradiciones gitanas y rodearse de la gente con las que comparte creencias y rituales. La figura del infante trasciende múltiples tiempos y espacios; es el pasado, el presente, y ultimadamente, el futuro. Conociendo el pasado, se entiende el presente. La niña, con toda la fuerza de la metáfora, se manifiesta como el futuro potencial de las naciones latinoamericanas, uno que solo puede tener cabida si se conocen los dos primeros espacios temporales. La figura de la niña, en ese respecto, es cíclica y totalizadora.

La mujer-niña

La segunda representación es la de la mujer-niña que se introduce en el mundo adulto al convertirse en mujer, quien supera la violencia y el abuso causados por el hombre tradicionalmente occidental y además reorienta sus propios deseos y necesidades al llegar a la edad adulta. La mujer-niña navega en un espacio y etapa liminar; es un espacio en donde no se está en un sitio ni en otro, describe Arnold van Gennep en sus *Ritos de paso* (1908). La mujer-niña, o adolescente, se encuentra en ese umbral, entre lo que se ha ido (la infancia) y lo

que está por llegar (la edad adulta). En su travesía hacia la edad adulta, Sierva María y Araceli van a pasar por las tres secuencias ceremoniales de los ritos de paso: los ritos *preliminares* (de separación) y los *liminares* (de margen o límites), hasta llegar a los *postliminares* (de agregación). Los ritos *preliminares*, o de separación, tienen el objetivo de llevar “de una situación a otra y de un mundo social a otro” al individuo que se ve involucrado (25). Sierva María y Araceli se despiden de la esfera social del hogar y de la mirada vigilante del padre para asumir sus nuevos roles como mujeres adultas. Así, las niñas salen del espacio y etapa *liminar* (del hogar; de la adolescencia) para convertirse en mujeres. El mundo adulto acepta a quienes hasta hace poco se les consideraba niñas una vez que saben desempeñar el rol que se les exige para pertenecer al mismo grupo. A las niñas se les reconoce como mujeres porque tienen la capacidad de expresar sentimientos de amor, deseo y pasión.

Por medio de las relaciones amorosas, la mujer-niña es capaz de revolucionar la imagen de la mujer latinoamericana, que anteriormente se había percibido como una extensión de la naturaleza del continente. La conquista de la tierra significó la conquista de la sexualidad femenina; sin embargo, la figura de la niña aparece para romper el orden establecido que anteriormente solo le permitía ser víctima y ser conquistada. Las niñas responden en contra del orden occidental que se les ha venido a imponer (Ramiro, el intelectual; Cayetano, el religioso) para poder experimentar las pasiones amorosas en sus propios términos. Araceli pronto domina la parte física de la feminidad, mientras que Sierva María la espiritual, o el campo de las emociones. Como ambas chicas dominan distintas zonas de la feminidad, juntas se convierten en el símbolo de poder sobre las relaciones

amorosas, pues tienen la capacidad de amar y desear en un mundo de divisiones y restricciones.

La niña como lo *uncanny*

Debido a que a la niña se le considera un “otro,” su tercera y última representación va a ser la de lo *uncanny*, pues ella es una criatura nocturna que genera terror (una bruja, un fantasma y una vampira) y que debe regresar eternamente para pedir cuentas de los actos atroces del pasado. Lo *uncanny* en términos freudianos es algo tan conocido que llegar ser desconocido; son objetos, lugares, personas, o sentimientos de incertidumbre y ansiedad, generados por experiencias previas o hechos vividos. Freud explica que los miedos reprimidos o superados de la infancia vuelven para atormentarnos en la vida adulta como lo *uncanny*; pues solemos asociarle características malvadas a lo desconocido para justificar la conexión de estos seres *uncanny* con otro orden, uno que les consagra poderes sobrenaturales (13). Construimos nuestros propios miedos a través de las religiones, mitos y folclor. Son estos miedos aprendidos los que provocan la representación de la niña como lo *uncanny*; pues Sofía es gitana y bruja, mientras que Sierva María se manifiesta como un ser fantasmal y Araceli como una vampira. La metamorfosis de las personas a animales, o de personas a seres sobrenaturales, se cree concebibles solo por medio del contacto con el Diablo (Sidky 218). Con toda esta carga conceptual en el saber del pueblo o folclor, las niñas son consideradas como un mal inminente para sus sociedades, pues son individuos extranjeros y “diferentes,” además de ser demoniacos. Sofía, Sierva María y Araceli no se logran adherir a las sociedades católicas a las que pertenecen por su relación con otro orden, uno que rechaza las leyes católicas y abraza lo sobrenatural.

Es evidente que la luz de la luna desempeña una función importante para la metamorfosis de las niñas a seres *uncanny*, pues estas siempre actúan bajo ella, entre sombras y espejismos. La llegada de la noche también va a significar la llegada de las pasiones amorosas y sexuales. Ellas aparecen desnudas y con los cabellos sueltos, símbolos de su libertad sexual, por lo que llegan a ser la metáfora de la mujer de los tiempos modernos, dispuesta a tomar un papel activo por medio de su sexualidad e intelecto, funciones que se le habían negado en el mundo patriarcal y católico (Tumini 132). Así, las bestias infernales habitan los espacios abandonados por Dios y la ley católica, ya que en la noche son libres de actuar a su manera. Incluso más importante es el eterno retorno de las bestias, quienes deben regresar para cobrar las cuentas del pasado y para retomar su posición como mujeres y como representantes de grupos étnicos en la sociedad latinoamericana.

Por medio de sus tres representaciones (la niña como referencia a los orígenes, la niña que actúa como mujer-niña y la niña como la encarnación de lo *uncanny*), esta figura es capaz de denunciar y renunciar a la identidad mestiza y católica que se la ha impuesto, y, en cambio, optar por los componentes non-católicos y non-blancos que mejor la representan. La figura de la niña representa completamente al continente latinoamericano, uno que además de ser mestizo, es autóctono, judío, negro y gitano. En una entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez confiesa que él no era consciente del elemento negro en Latinoamérica hasta su visita a Angola en 1978: “En América Latina se nos ha enseñado que somos españoles. Es cierto, en parte, porque el elemento español forma parte de nuestra personalidad cultural y no puede negarse. Pero en aquel viaje a Angola descubrí que también éramos africanos [...] que nuestra cultura se enriquecía con diversos aportes” (cit. en Olsen 1067). La realidad cultural de Latinoamérica se basa no solo en el resultado del mestizaje,

sino también en los aportes individuales de los grupos que hasta ahora se han marginado. En mi análisis propongo a la figura de la niña en la literatura latinoamericana como un medio para reconocer las peculiaridades que conforman la identidad de nuestras sociedades.

Para el análisis de la figura infantil se tendrán en cuenta los planteamientos de Carolyn Steedman en *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority* (1995). Steedman arguye que a finales del siglo XIX se originó un deseo por contar la historia de la humanidad desde un punto de vista más personal, tomando en cuenta la interioridad humana, o los sentimientos. Regresar al pasado histórico de una nación significa regresar al pasado de los individuos que la constituyen. Este método de discurso histórico pone énfasis en las narrativas de individuos previamente marginalizados: las mujeres y los grupos étnicos, y les da un espacio íntimo en la historia. La noción de la interioridad, agrega Steedman, se liga con la figura infantil en este aspecto porque para llegar a lo que somos, debemos sumergirnos en lo que fuimos. La niñez se manifiesta como eso que el ser humano es en el fondo, y que ha de influirlo por su paso por distintas fases de desarrollo, hasta llegar a la edad adulta. De la misma manera, observa Steedman, la historia de un país se va desarrollando como un infante. La concepción de la interioridad humana representada por la figura infantil pronto fue recibida en el campo del psicoanálisis, donde Freud, Jung y Lacan, entre otros, reflexionaron sobre el afecto de la niñez en la edad adulta, o en el presente.

La primera representación de la niña latinoamericana—como los orígenes—se hace por medio de los estudios de Carl G. Jung, pues explica en *Psyche and Symbol* (1958), que el motivo de la figura infantil es retratar “ciertas cosas olvidadas de la memoria” (124). Según Jung, las memorias no se borran, sino que permanecen en las aguas abismales del inconsciente. Para el adulto, las memorias infantiles son casi inalcanzables, así que la

infancia se percibe como un pasado perdido que estamos forzados a añorar. No obstante, a las memorias se pueden acceder por medio de los sueños, o al ponerse en contacto con la interioridad. Esta teoría de Jung servirá para discernir el regreso a los orígenes de la protagonista adulta a su niñez, Sofía, quien encuentra sus orígenes por medio de los sueños, las visiones y los recuerdos lejanos. El regreso a los orígenes en la literatura latinoamericana también se ocupa de encontrar la identidad verdadera de la región, una que tome en cuenta los grupos étnicos que antes habían sido marginados.

La segunda representación examina la función de la mujer-niña latinoamericana, o niña precoz, y su encaminamiento de niña a mujer empleando los *Ritos de paso* (1908) de Arnold van Gennep. Los tres ritos de paso que van Gennep identifica son los *preliminares*, o de separación; los *liminares*, o de margen; y los *postliminares*, o de agregación. Los ritos *preliminares* tienen como objetivo llevar al individuo de una situación o mundo a otro, son los ritos de separación del cosmos conocido a uno desconocido. Este primer rito separa a la niña del hogar para prepararla para entrar al mundo adulto. Ahora bien, antes de adentrarse por completo a la sociedad adulta, la niña va a navegar brevemente en el espacio y etapa *liminar* o de umbrales o entradas, la adolescencia. Es justo aquí en donde las protagonistas se convierten en lo que llamamos la mujer-niña, pues no se encuentran en la etapa anterior (la niñez) ni tampoco en la siguiente (la adulta). Araceli y Sierva María vacilan como seres ambiguos, y sus amantes (de edad adulta) son incapaces de determinar la posición de ellas como niñas o mujeres maduras. Por último, las jóvenes terminan por introducirse al mundo adulto por medio de los ritos *postliminares*, o de agregación. La participación de la mujer-niña en las relaciones amorosas y sexuales se va a marcar como el acto definitivo de esta como mujer. Las protagonistas dejan la etapa ambigua de la adolescencia para ser

consideradas mujeres, capaces de amar física y espiritualmente. Mediante estos ritos performativos es posible identificar y seguir el desarrollo y proceso de la niña hacia la edad adulta.

Por último, la discusión de la tercera representación de la niña como lo *uncanny* se apoyará con el uso del artículo homónimo de Sigmund Freud. “The Uncanny” (1919) son las sensaciones, las situaciones, personas o cosas que nos producen terror, porque de alguna manera u otra, son miedos que hemos experimentado en el pasado. Los miedos infantiles, que se nos inculcan por medio de leyendas y mitos, al ser reprimidos o superados, pueden volver en el futuro para atormentarnos. En este sentido, los miedos que se inculcan sobre el “mal” van a definir lo que concebimos como *uncanny*, pues lo desconocido inquieta al ser humano. Las niñas, por ser diferentes en tradiciones como en creencias, se distinguen como *uncanny*. Actúan bajo la luz de la luna como seres nocturnos, como brujas, fantasmas y vampiras; criaturas a las que, por generaciones, las sociedades les han guardado miedo y atribuido características distintivas del mal.

CAPÍTULO I

LA NIÑA FRENTE AL ESPEJO: UNA MIRADA AL INTERIOR DEL SER

Nowhere, beloved, can the world exist but *within*.

-Rainer Maria Rilke, "The Seventh Elegy," *The Duino*

Elegies

Parece inconcebible hablar de los orígenes del continente sin tener en cuenta el mestizaje, pues es esta mezcla entre gentes y culturas lo que ha determinado la cuestión identitaria latinoamericana. Sin embargo, esta identidad no se logra asumir por nuestros pueblos, pues la visión que se tiene del mestizo ignora la presencia de otros grupos claramente presentes. En dos de las novelas por discutir, las protagonistas son mestizas, Sierva María de *Del amor y otros demonios* (1994) y Sofía de *Sofía de los presagios* (1980); sin embargo, renuncian a esa identidad mestiza para asumir una alterna que se apegue más a ellas. Así, Sierva María adopta sus raíces negras mientras que Sofía adopta las gitanas, pues son estas las culturas que conforman sus orígenes étnicos; el concepto de "origen" va a desempeñar una función principal en las novelas, pues es el regreso a los orígenes étnicos de las protagonistas lo que va a descifrar sus identidades. El concepto de "origen" también se va a emplear en términos biológicos, pues ambas protagonistas son niñas (o deben volver a la infancia, como en el caso de Sofía) para precisar su presente y su futuro. Propongo que esta vuelta a los orígenes étnicos y biológicos sirve para representar el retorno del latinoamericano a la búsqueda de su propia identidad.

En *Strange Dislocations, Childhood and the Idea of Human Interiority*, Carolyn Steedman se encarga de interpretar las diferentes representaciones de la figura infantil en la literatura a partir del siglo XVIII. El propósito de su estudio es analizar el desarrollo de una

idea o concepto de *identidad* en el campo literario de la época; y exponer la *figura* que a menudo se utiliza para articular dicha idea o concepto. En el proceso de búsqueda de identidad, el ser humano tiende a reconocer su historia, su pasado, para lograr entender su presente. Se debe notar que los avances del psicoanálisis por Sigmund Freud, Carl Jung y Jacques Lacan, entre otros, hechos ya durante el siglo XX impactan la manera en que se articula el concepto de identidad, ya que nace la idea de que el núcleo de la psiquis humana, y por ende su identidad, reside en un pasado perdido, en la infancia.⁶ Las distintas teorías del psicoanálisis durante este periodo se extienden en torno a la figura del infante, dándole inminente importancia a la etapa de formación infantil en el proceso de descubrimiento de identidad del adulto. En otras palabras, el adulto debe volver a su niñez, a su pasado abandonado, al mundo de los sueños e inocencias perdidas para encontrar en el núcleo de su infancia inconsciente su más auténtico “yo.”

Es importante señalar que en el mundo literario la figura infantil tiene una larga tradición, por lo que Steedman argumenta que su presencia en la literatura a partir de finales del siglo XVIII no es particularmente un fenómeno nuevo. Lo que sí es *nouveau*, apunta, es cómo se representa la figura infantil más allá del campo literario tras las indagaciones psicoanalíticas al llegar al siglo XX, de forma que la niñez se convierte en “un medio fundamental para expresar ideas del ‘yo’ y su historia” (Steedman 5). Así, el personaje infantil en la obra literaria pasa de ser solo un protagonista en la línea narrativa para convertirse en una *figura* que representa la interioridad humana, con la idea de que cada

⁶ C.G. Jung apunta que nuestro estado *inconsciente* es la base fundamental de la psiquis humana (*Psyche and Symbol* 114). El estado de la niñez se entiende como “original, *inconsciente* e instintivo,” ya que el niño proviene de lo profundo de la naturaleza humana, particularmente del seno materno, de las *entrañas* (125). Para él, la figura infantil se convierte en un arquetipo que representa el pasado, al que se accede por medio de memorias y sueños. Estos se encuentran en un archivo oscuro de la psiquis humana; es un viaje hacia el interior profundo del ser de vuelta a los orígenes, a la infancia.

individuo contiene una historia en las entrañas, a las que se debe adentrar para conocerse a sí mismo. Esta perspectiva moderna del ser se construye a partir de la idea de interioridad: se imagina al propio ser en un lugar dentro de la memoria, experiencia e historia. La mirada al interior del ser sirve para recordar y expresar el pasado vivido; es un relato que espera ser contado. Si colocamos a la niña frente al espejo, esta puede adentrarse en el mar de los infinitos reflejos, hasta encontrarse con el que realmente la encarna.⁷

Al surgimiento del psicoanálisis se suma también la instauración de un discurso histórico que intenta reproducir un relato del pasado que más se apegue a la verdad. La figura infantil, como configuración del pasado, sale a relucir al mismo tiempo que la idea moderna de la historia, explica Steedman. Para el historiador de la época, su trabajo debe retratar la realidad de la vida cotidiana, concediendo particular atención a los distintos “recursos contemporáneos” por medio de los que se representa la historia (80). Estos denominados “recursos,” que van desde teorías ideológicas hasta el arte, llegan a influir en el proceso de edificación de la nación y su historia *vérité*. La historia, por primera vez, toma en cuenta la sensibilidad humana a partir de la aparición de la figura infantil, que permite la “transmutación” de la razón hacia el *sentimiento* en cuanto al tema del ser y la historia del individuo, y, por ende, el pasado del colectivo.⁸

El concepto de historia y el de infancia se entrelazan: se vuelven compañeros en el intento por encontrar un “yo” interior, un “yo” en su más auténtica forma, un “yo” representativo. El proceso de desarrollo se vuelve campo de interés para historiadores,

⁷ Hago referencia a lo que Lacan propone como *le stade du miroir*, que designa una fase del desarrollo psicológico del niño con el encuentro de este mismo frente al espejo. El niño se examina, y por ende se reconoce, desde fuera de sí por medio del reflejo.

⁸ Carolyn Steedman explica que la aportación de la teoría evolutiva de Darwin durante esta época sirvió para que los historiadores consideraran por primera vez a la historia como un agente que se desarrolla de la misma manera que la anatomía humana.

psicoanalistas, fisiólogos y literatos por igual. El desarrollo, en términos biológicos, exigía una explicación histórica, agrega Steedman. El avance que se observa por medio del desarrollo humano, particularmente visible en “los jóvenes de la especie,” “conllevar la evidencia de un pasado cultural y biológico” (85). Bajo esta perspectiva, el concepto de desarrollo se convierte no solo en un interés científico, sino que también en uno histórico, y es la figura infantil la que se usa como materia para esta investigación. Establecido de este modo, el desarrollo cultural e histórico de una nación puede ser descrito de la misma manera que la etapa de formación del ser humano: “El origen, la existencia, y la muerte de una nación depende en [...] influencias físicas, que son en sí mismas el resultado de leyes inmutables. La nación [...] debe ser objeto de transiciones brindadas por el mundo animal [...] por medio de su proceso de desarrollo” (Draper cit. en Steedman 82). El crecimiento de un país se observa de la misma manera que el de un infante; y el desarrollo, como definición, se tiñe por su contacto con la historia, por las analogías ligadas entre las fases del desarrollo infantil y la historia de la humanidad. Esta representación de la figura infantil es la primera que me propongo analizar, pues es evidente que, en el proceso de conceptualización de identidad en Latinoamérica, la inclusión de minorías en las letras hispánicas es de suma importancia. El campesino, el indígena y la mujer pasan a un primer plano en la narrativa. Sin embargo, no podemos hablar de una identidad latinoamericana sin tomar en cuenta a la población negra y al gitano, que también se sumaron al mestizaje cultural ocasionado tras la conquista. Este hervidero de pueblos, culturas y religiones se va a proyectar a lo largo del desarrollo de nuestra realidad latinoamericana.

La literatura se considera uno de los recursos contemporáneos para el desarrollo de la historia latinoamericana, ya que el oficio del autor al llegar al siglo XX es establecer el mito

fundacional de su país; decir *su* verdad. En torno a Latinoamérica, esta necesidad por narrar una verdad propia nace en el cambio del siglo XIX al XX con el modernismo, influye a distintas corrientes, y persiste hasta llegar al “boom.” Carlos J. Alonso considera la importancia del contexto histórico que influye a la literatura de la época. Explica que la formación de una identidad latinoamericana, y su orden social, se fija a partir de un momento histórico en la mayoría de los países latinoamericanos: la celebración del centenario de la Independencia, entre 1910 y 1920. Aporta que las celebraciones en los distintos países constituyeron un marco “ideal” para establecer el origen de América Latina, un punto de partida del cual cada nueva nación pueda arrancar con una “síntesis de su [propia] esencia,” alejados de cualquier influencia colonial (*The Spanish American Regional Novel* 55). Así, la literatura se fija como instrumento de “afirmación cultural” en nuestros países ya que ayuda a determinar y erigir una identidad latinoamericana (44). La literatura se suma a la iniciativa por descubrir las raíces del continente, y se vuelve una de las vertientes principales al hacerlo.

En los años previos a la celebración del quinto centenario del Descubrimiento, los autores latinoamericanos siguieron colindando con la historia. Los novelistas de la época inventaron sus propias versiones de la historia; revisitaron la epopeya del Descubrimiento y la rescribieron para enfatizar las preocupaciones culturales, económicas, políticas y sociales con el fin de proveer una versión “alternativa”—“no siempre exacta, pero si estimulante,” sobre los comienzos sangrientos de la región (Nunn 17). Este grupo, entre los que destacan Carlos Fuentes, Juan José Saer y Alejo Carpentier, entre otros, dirigen la narrativa ficticia del “Descubrimiento,” la Conquista y la Colonia.⁹ De aproximadamente 1975 hasta 1992, la obra

⁹ Frederick M. Nunn nombra los principales autores por cada país latinoamericano como exploradores del tema. Los autores que examino en este trabajo—Giardinelli, Belli y García Márquez, aunque no aparezcan en el

de este grupo “activamente desafió la perspectiva devota que se tenía de Colón y la Iglesia católica; analizó la importancia de América en Europa; le dio lugar al ‘otro’ [al indígena y al judío] en la historia del continente; y cuestionó el [verdadero] significado de su historia y la presencia de la religión en ella” (Nunn 17). Esta revisión histórica sirvió para expresar indignación con respecto a la exterminación de culturas autóctonas que tomó lugar a partir de la Conquista, pero también para enfatizar su rechazo frente a la noción de *latinoamericanidad* como una “identidad mestiza.” Dicho concepto obra con la imagen del negro, el indígena y el blanco y las mezclas entre sí, con el propósito de formar al individuo representativo de la región: el mestizo. Sin embargo, en este discurso, “lo negro y lo indígena se identifican como algo arraigado en el pasado, algo inferior, algo que se tiene que superar” por medio del blanqueamiento, con el fin de generar un futuro latinoamericano más blanco y “menos negro e indígena” (Wade 119). Lo que pareció ser un concepto unificador para las naciones latinoamericanas, terminó por acentuar las diferencias entre los grupos étnicos presentes en nuestros países.

Es evidente que para el autor de la época cada grupo étnico tiene un lugar en el mosaico cultural del continente. Se sitúa al indígena, al negro, al judío y al gitano en el centro de la narrativa, pues “para buscar la igualdad se tiene que acentuar la diferencia; para lograr el universalismo, se tiene que enfocar la particularidad” (Wade 121). Mempo Giardinelli, Gioconda Belli y Gabriel García Márquez van a retomar a estos grupos marginados para reinstituirlos en el marco identitario latinoamericano, no como resultado de una mezcla social, sino como agregados culturales, como ingredientes individuales en la gran

listado de Nunn, los propongo al igual que los nombrados, ya que, en cuestión de materia y fechas de publicación—*Luna caliente* (1983) de Giardinelli, *Sofía de los presagios* (1990) de Belli y *Del amor y otros demonios* (1994) de García Márquez, cumplen con el mismo criterio.

composición del continente. Dicho en las palabras de Carlos Fuentes, “se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad,” Latinoamérica no solo necesita múltiples identidades para alcanzar *latinoamericanidad*, sino que también necesita reconocerlas individualmente (Fuentes cit. en Nunn 40). Transcurridos cinco siglos del Descubrimiento y, subsecuentemente, la Conquista y la Colonia, los novelistas latinoamericanos recrean los espacios y tiempos colonizados para hacer denuncia de los hechos y sus hacedores. No cabe duda que durante este periodo el latinoamericano continúa su suplica por encontrar una definición de su identidad.

De vuelta a los orígenes

El latinoamericano debe volver a sus orígenes, no solo a sus raíces étnicas, sino también, en términos históricos, a la edad de la inocencia, a la infancia. Para llegar a lo que somos, debemos navegar hacia lo que fuimos, particularmente, en la época de la Colonia. Carlos J. Alonso reconoce a este periodo de la historia latinoamericana como el eje de nuestros orígenes, ya que en ese encuentro y convivencia nuestros tiempos se mezclaron, así como la visión de quienes somos frente a la percepción del extranjero.¹⁰ Lo que pareció novedoso para el extranjero se convirtió en el esquema de lo utópico durante este espacio temporal en común. Para Alonso, la Colonia marca una ruptura en el tiempo, un “paréntesis histórico,” que, al salir de él, permite a la cultura colonizada retomar su existencia más auténtica (*The Burden of Modernity* 12). En este sentido, lo que llamo el re-Descubrimiento de América ocurre tras las guerras por la Independencia, ya que es un viaje hacia lo

¹⁰ Según Octavio Paz, el tiempo cristiano es “sucesivo, lineal e irrepetible,” mientras que el tiempo de los paganos es “cíclico” (*La búsqueda del presente* 56). El encuentro entre ambos va a crear un “tiempo nuevo, lineal como el cristiano pero abierto al infinito” (57).

autóctono, pero que, en su trascurso, recoge los nuevos agregados socio-culturales: al negro, al gitano, al judío, al mestizo, entre otros.

El estatus de los grupos de ascendencia non-europea en Latinoamérica (durante la Colonia y en el ahora) va a ser visiblemente diferente del resto de la sociedad. La población latinoamericana se distingue por tener divisiones rígidas basadas en orígenes biológicos y aspectos somáticos, que resultan en divisiones sociales y económicas; es un sistema de gobiernos al que los críticos como Marketa Krizova llaman “pigmentocracias” (147).¹¹ Ella explica que, durante la estadía y control de la península ibérica por la corona española, el grupo justificaba su posición en el poder mediante el uso de la religión; pero la llegada a América cambió la manera en la que ejercían el mandato, pues en el orden del “Nuevo Mundo” el criterio principal para juzgar “la limpieza [o pureza] de sangre” se basó en características físicas o raciales (Mörner cit. en Krizova 147). En otras palabras, la barrera entre el “nosotros” y “el otro” se establece en términos de raza o color, y el resultado de mezclas “ilegítimas” entre razas “impuras” va a determinar la discriminación contra ellos.

Debo agregar que la religión persistirá como un elemento esencial en el proceso de edificación nacional e identitaria de nuestros países Latinoamericanos. Por lo general, la construcción de un “otro” cultural se crea a partir de sentimientos de inseguridad, desconocimiento y miedo. Se basan en valores religiosos e ideológicos, creencias, mitos y narrativas; delineados por una moral binaria, entre ellas la del “bien” contra el “mal,” lo “correcto” versus lo “incorrecto” (Alar Kilp 197). Por lo tanto, cuando nuevos grupos o ideas se introducen en una sociedad, si bien pueden ser aceptados como una extensión del “nosotros,” o se rechazan por ser “otros;” convirtiéndose en objetos fáciles de

¹¹ Alejandro Lipschutz (1944), Magnus Mörner (1966) y Edward Telles (2014).

discriminación, acusados de herejes, infieles, paganos, rebeldes y enemigos de la nación (202). La religión, como símbolo de identidad cultural e ideológica, también se va a sumar al debate entre el “nosotros” (el blanco católico) y “el otro” (el non-blanco, non-católico).

Durante este periodo, a la comunidad negra africana ya se le consideraba como un “otro” en Europa, a la par de los paganos, ateos y musulmanes, entre otros. A la vez, muchos de ellos se asimilaron a la cultura católica y constituyeron una cuantiosa parte de la población del sur de España y Portugal (Krisova 146). Pronto llegaron a América en posición de esclavos como también de hombres libres y se asentaron en las islas caribeñas, donde contribuyeron en la instauración de la Colonia. Su estatus social variaba notablemente de una colonia a otra; por ejemplo, en Nueva Granada (lo que actualmente se considera la mayor parte de Colombia, donde *Del amor y otros demonios* toma lugar) se les consideraba libres, incluyendo mestizos, zambos y mulatos (*Race and Ethnicity in Latin America* 28). No obstante, se hicieron generalizaciones de la comunidad afro-latina basadas en su estatus de esclavos, extranjeros y bienes muebles, o enseres, lo que los hacía visiblemente diferentes al resto de la sociedad colonial, convirtiéndolos en “otros.” A través de textos históricos de las élites coloniales, como sermones, tratados y decretos dictados por la Iglesia y la Corona, se produjeron críticas mal intencionadas sobre las clases negras, acusadas de una ausencia de disciplina, propensas al desorden y a la lujuria (Krisova 149).

En *Del amor y otros demonios* (1994) se va a presenciar la importancia del afro-latino en la sociedad de la Colombia colonial, al igual que la perspectiva que se tiene de este grupo. Sierva María de Todos los Ángeles queda a la merced de la servidumbre negra que atiende la casa de su padre, el marqués de Casaldueño, tras ser abandonada igualmente por su madre, por “el odio que ambos sentían por la niña” (García Márquez 25). Luego nos enteramos de

que el odio que le tienen los padres proviene de las sangres de ellos mismos, ya que la madre es mestiza y el padre español, y ambos resisten esa mezcla.¹² No obstante, la niña se cría en los aposentos de los negros en el transcurso de su corta vida, quienes le enseñan cada una de sus tradiciones, empezando con los cantos y danzas africanas para invocar a sus deidades; la preparación y consumo de sus alimentos típicos; el adiestramiento de las distintas lenguas africanas, y el uso de vestimenta y accesorios, como los collares de santería, que honran y promueven la identidad africana presente en Colombia.

Para Sierva María, el constante roce entre el mundo católico y el pagano va a definir su identidad, pues al oscilar entre ambas sociedades la niña va a optar por la cultura negra. Sierva María empieza a “florece en una encrucijada de fuerzas contrarias,” luciendo sus collares de santería sobre el escapulario del bautismo; y recibe la educación de “blancos” que el marqués se propone enseñarle, mientras convive y duerme en los aposentos de la servidumbre negra (García Márquez 20). Sierva María pronto se inventa el nombre de “María Mandinga,” pues para ella, su formación la ha llevado en el recinto de los negros y ahí es verdaderamente libre, a pesar de que nadie más lo es. En efecto, es libre de ser ella misma, apegándose a una cultura que la favorece y la acepta, la adopta y la protege. Es por esta misma razón por la que la niña se gana el odio del pueblo, pues Sierva María (o María Mandinga) ya es una de *ellos*. Tan pronto como sale a la luz el rumor de que la niña ha sido mordida por un perro infestado de rabia, esta es perseguida incesablemente por la Iglesia. Para ellos, la rabia es una “posesión demoniaca,” que en Sierva María se manifiesta por

¹² Bernarda, la madre de Sierva María, se describe generalmente como mestiza: “mestiza brava” (15), “hija de indio ladino y blanca de Castilla” (58) y “plebeya” (60). Sin embargo, en otras ocasiones actúa y se le refiere como gitana, quien lee el destino del marqués, “escrito a flor de piel en su mano izquierda” (57), sale de la casa por “largas temporadas” (35) y tiene “ojos gitanos” (15). La presencia del gitano en Latinoamérica se va a desarrollar más adelante en este mismo capítulo.

medio de “convulsiones obscenas y ladrando en jerga de idolatras” (76). En realidad, la niña jamás muestra algún síntoma de la rabia, y las “convulsiones” y “ladridos” no son más que los llantos y plegarias de Sierva María al ser torturada por creerse endemoniada. La niña, en su dolor, les reza a *sus* dioses en *su* lengua.

Dicho esto, a la niña, al igual que al resto de la comunidad negra colombiana presente en la novela, se les va a tratar como mastines, pues ellos “ladran” y son portadores de la rabia. Se advierte que en el mismo día en el que Sierva María es mordida por el perro rabioso, también resultan mordidas otras tres personas, a las que se refieren como “los mordidos,” y que todos son esclavos negros. Al parecer, absolutamente nadie más puede portar la rabia más que el “otro.” Vale la pena recalcar que al médico del pueblo, Abrenuncio de Sa Pereira Cao, también se le da el nombre de perro, pues el joven es judío. Es él quien revisa a Sierva María y descarta el mal diagnóstico que dicta que la niña tiene rabia, pero el Obispo desecha el juicio médico del judío, pues su “último apellido significa perro en lengua de portugueses” (77). En la sociedad en la que la novela toma lugar, el “otro” es deshumanizado y consecuentemente animalizado para que sea posible ejercer todo tipo de injusticias sobre ellos. Dentro de todo, no son Sierva María ni los negros los que son infectados por la rabia, sino los miembros de la Iglesia. La rabia de ellos no es una enfermedad física, es una del alma: rabia con síntomas como el odio, la intolerancia y el racismo; la que en efecto conlleva el mal y es infecciosa.

Otro “otro” del que raramente se habla, pero que a menudo se malinterpreta es el gitano. La presencia del gitano en Latinoamérica se remonta al tercer viaje de Colón a las Américas, en el que el navegante traía consigo cuatro gitanos abordo: Antón de Egipto, Macías de Egipto, Catalina de Egipto y María de Egipto, por lo que podemos situar la llegada

del gitano de la mano del español (Boyd Bodman cit. en Baroco y Lagunas 97).¹³ Me detengo aquí brevemente para aclarar que, en un intento por cristianizar a los gitanos, los encargados de las tripulaciones transatlánticas registraron al grupo con nombres “católicos” de la misma manera como se hacía a los moriscos conversos. Se les atribuye también el apellido “de Egipto,” pues es de ahí de donde se les cree provenientes; ergo, el apodo de “gitanos” (o “gypsies” en inglés).¹⁴

La comunidad gitana, o romaní, fue sujeta a la imaginación perversa del colectivo; primero del español, luego del americano. La sociedad española forjó una identidad distorsionada del gitano, interpretada como un “elemento extranjero” incompatible con la edificación política-social del reino (Baroco y Lagunas 99). Se les acusó de todo tipo de crimen, desde incesto, canibalismo e infanticidio; hasta se les culpó de desmembramiento de humanos y animales para cumplir ritos e invocaciones satánicas (99). Pese a las falsas acusaciones, el grupo rom continuó ejerciendo sus costumbres y tradiciones non-católicas. En comparación con los judíos y los musulmanes de la época, el gitano no accedió a la conversión (real o simulada), así que el impulso hacia el exilio se convirtió en el *modus operandi* de la corona para lidiar con “el otro” (99). La comunidad romaní sale así exiliada de España tras ser perseguida fuera de la India, más tarde por el este de Europa, y

¹³ Distintos estudios, como los de Fernanda Baroco y David Lagunas, Peter Boyd Bowman, Antonio Gómez Alfaro y Juan Carlos Gamboa—tanto como el documental de Óskar Benjamín Gutiérrez para el PROROM (Proceso Organizativo del Pueblo Rom) logran corroborar estos datos sobre la expulsión del grupo Rom por la corona española.

¹⁴ Se debe esclarecer la diferente terminología que existe alrededor del grupo, al que coloquialmente conocemos como “gitanos.” Según Moneen, el pueblo gitano se divide en tres masas: los *sinti*, que residen principalmente en Alemania, Italia y Francia; los *kalé*, gitanos ibéricos, residentes en Portugal y España, deportados a Latinoamérica a partir de los viajes de Colón; y los *rom*, o *roma*, hablantes del *romaní*, provenientes de los países balcánicos que migran a las Américas a mediados del siglo XIX en adelante (F. Moneen cit. en Rojas y Gamboa 44). Hoy en día, todos los grupos gitanos se incluyen bajo la bandera *romaní*. Hago uso de la definición “Romaní” y “gitano” como equivalentes a lo largo del trabajo ya que, aunque el primero sea el término adecuado para identificar al grupo, en *Sofía...* a la protagonista se le llama “la gitana” como forma peyorativa, un aspecto que intento resaltar.

consecuentemente en la península Ibérica. Los gitanos llegan al Nuevo Mundo en su camino incesante de exiliados por el mundo; acarreando críticas, adscripciones y prejuicios. El grupo sobresale por su fama de seductores, ladrones, magos, estafadores y malabaristas, sumamente ligados al paso de la feria. Es necesario recordar a los gitanos de *Cien años de soledad* (1967), quienes son los encargados de importar toda novedad a Macondo, como lo es la lupa, el imán y el hielo, entre otros prodigios; o a la bailadora gitana de *Un baile de gitanos en los jardines del Alcázar, delante del pabellón de Carlos V* (1851), obra en la que Alfred Dehodencq logra captar la sensualidad y fervor del canto y baile romaní. Indiscutiblemente, la perspectiva que se tiene del gitano va a ir más allá de su representación en la esfera social, pues también va a formar parte de su representación artística.

La salida y la continua migración del grupo romaní dictará la manera en la que ellos mismos conciben su propia identidad, puesto que se ven “forzados a remplazar el concepto de madre patria por el de raza” (Rodríguez cit. en Baroco y Lagunas 100). Por consiguiente, la unión del grupo va a ayudar a definir su identidad cultural, visto que no tienen algún lazo con la tierra o alguna nación. El gitano se celebra a sí mismo y a su cultura por medio de sus tradiciones, y son estas las que les dan un sentido de identidad. En *Sofía de los presagios* (1990), figurativamente Sofía debe encaminarse de regreso a casa para encontrarse de nuevo. Tras ser abandonada por sus padres gitanos a los siete años de edad, Sofía crece en una sociedad católica a la que no logra adherirse, criada por Eulalia y don Ramón, los encargados de su cuidado y enseñanza católica con el fin de hacerle olvidar a la niña su precedencia, la de ser gitana. No obstante, al llegar a la adultez, la memoria de Sofía suelta “un menudo candado,” y los recuerdos que se presentan a través de los sueños de la joven gitana, le van “recuperando los ojos de la infancia” (Belli 72). Aunque cuenta con el conocimiento de sus

raíces étnicas desde muy pequeña, Sofía encuentra deleite al explorar ese componente de su identidad de la que había sido reprimida para encajar en el entorno católico. “Fue como si toda la infancia [católica] hubiera desaparecido,” ya que Sofía se sumerge en una búsqueda profunda del tiempo perdido: se desprende a partir de la atracción por la música y el baile gitano; sigue en marcha con las ceremonias nocturnas, en las cuales hay presencia de plantas y pócimas en los rituales y lecturas de baraja; y culmina con la liberación de Sofía de todo tipo de atadura, desde su matrimonio infeliz hasta su pertenencia a la sociedad inhóspita de Nicaragua (24). La infancia y las raíces de Sofía se presentan como un pasado perdido, pero uno que se puede encontrar, recuperar, y hacerse hogareño.

La niñez: El cierre de un círculo

El *motif* de la figura infantil es retratar “ciertas cosas *olvidadas* de nuestra infancia,” pues, como explica Jung, las memorias no se desechan, sino que se guardan en la oscuridad del inconsciente (*Psyche and Symbol* 124). Este archivo del inconsciente se convierte en algo lejano, casi inalcanzable para el adulto; como un “pasado perdido,” uno que añoramos (Jung 120). Reprimidas, las memorias de la infancia permanecen allí ocultas hasta que algún disturbio de la vida adulta nos pone en un estado de agonía (*The Undiscovered Self* 37). Jung pone de ejemplo al individuo que pierde sus raíces, al que violentamente se le extrae de sus orígenes. No solo la etnia de Sofía va desterrada por el mundo, sino que también ella resulta perdida durante su infancia. Desde ese momento, Sofía va a manifestar nostalgia por sus orígenes, pues ha perdido simultáneamente a su pasado inmediato (los padres) y su pasado étnico (la comunidad romaní), desvaneciéndose como individuo. Al no tener patria, padres y una cultura en común con la sociedad nicaragüense, Sofía va a tener que lanzarse de cabeza a

las aguas profundas de su infancia para poder emerger de nuevo con una síntesis de su propia esencia.¹⁵ Este descenso a las aguas abismales del inconsciente es “desfondar el fundamento que nos subyace. [...] Nuestra estabilidad física [y] nuestro equilibrio mental [...] pueden llegar a tambalearse en este empeño [...] al bajar a lo que realmente esta *abajo* perdemos nuestras más estables coordenadas y debemos invertir extrañamente nuestros puntos de referencia” (Savater 52). Para Fernando Savater, recuperar la infancia resulta ser una peligrosa misión, pues en la fosa de los recuerdos reside “todo lo negado a la luz;” allí se encuentra el reino de los muertos, pero también los tesoros ocultos; lo podrido, lo olvidado, lo temido (53). Curiosamente, el inconsciente es para Savater lo que el infierno para el católico: un descenso a lo más profundo, hacia las tinieblas más opacas, a las que debemos ir ya sea en vida o tras la muerte.

Para la fortuna o infortunio de Sofía, esta debe realizar este viaje al interior del ser. Es precisamente un infortunio cada que recuerda ser abandonada por la madre, pues es el abandono lo que le genera una identidad confusa, “maldita mi madre que me dejó tirada sin poder ser ni una cosa ni otra,” la maldice (Belli 219). En efecto, es la estirpe de Sofía lo que le va a impedir su asimilación a la sociedad de Diriá, pues sus habitantes la consideran “una extranjera, intrusa, hija de los *judíos errantes*” (217). Sofía va a crecer entre el roce de dos culturas: la mestiza-católica, y la gitana-pagana; mas no siente la aprobación de ninguna de las dos porque el primer grupo la rechaza por su sangre, mientras percibe que el segundo la rechazará por su crianza (católica).

La crisis de identidad que Sofía sufre durante su edad adulta va a invocar la infancia de la joven. La ocurrencia de una crisis adulta, según las conjeturas de Jung, provoca que el

¹⁵ Me refiero a la cultura y religión dominante, la católica.

mundo infantil vuelva a surgir, a veces por medio de sueños representativos de una infancia tormentosa (*The Undiscovered Self* 37). Los sueños van a actuar como las fuerzas resucitadoras del ayer de Sofía, ya que ayudan a esclarecer su presente. A partir de los sueños reveladores de la protagonista, ella va a ser capaz de retomar su pasado gitano y rodearse de esta comunidad marginada de Nicaragua. Tanto para Sofía, como para Sierva María de *Del amor[...]*, las personas que las rodean van a fomentar la búsqueda de una identidad que mejor las defina, pues estos individuos son quienes les enseñan todo sobre sus tradiciones y costumbres. Ambas chicas van a renunciar a su identidad de “mestizas” para encontrar en esa mezcla los elementos que verdaderamente las definen: lo gitano y lo negro.

La figura del infante no solo va a representar la existencia de un pasado remoto, sino también la existencia de un presente; el infante forma el lazo entre la vida anterior con la vida del ahora. Pero la figura infantil va a trascender aun otro tiempo y espacio, el del futuro. El infante se va a manifestar como el futuro potencial de nuestras etnias, uno que conlleva desarrollo y progreso. Así, una nación y sus razas, al igual que la niña, cuenta con distintas etapas de crecimiento; con un pasado, un presente y un futuro ligados. Por lo tanto, la niña constituye claramente el principio y el fin de todos los tiempos: “La dramatización del pasado tiene como objetivo representar el cierre de un círculo, es un retorno a un punto mítico de la vida cultural e histórica de Hispanoamérica para [intentar] resolver las dificultades que acompañaron ese principio [del continente]” (*The Burden of Modernity* 159). La niña va a representar de manera simultánea *quienes* fuimos históricamente; quienes somos como resultado de esa historia; y, por último, nuestro porvenir. Así pues, la etapa infantil es cíclica y total, y por su redondez puede representarse como un círculo o una esfera (*Psyche and Symbol* 128). “Tu tiempo es un círculo [...] encontrando tu pasado, encontrarás tu

futuro,” le advierte la bruja Xintal a Sofía (Belli 92). Sofía, al igual que el latinoamericano, debe entender su pasado para reconocer su presente y enfrentarse al futuro, uno siempre incierto e inalcanzable si no nos conocemos. La búsqueda de una identidad latinoamericana “nos llevó a descubrir [en] nuestra antigüedad, el rostro oculto de la nación” (*La búsqueda del presente* 54). Aunque no es solo un rostro singular mestizo, sino varios *rostros* los que se extraen del abismo de la soledad: el negro, el gitano, el judío y el autóctono.

CAPÍTULO II

LA MUJER-NIÑA EN EL JARDÍN DE LAS NINFAS

Desentúmete, niña, que ya es hora.

-Elena Poniatowska, “Primera sangre,” *Rondas de la niña mala*

En 1955, una niña de doce años cautivó al mundo y desde entonces se convirtió en el arquetipo de la mujer-niña, o niña precoz, de la narrativa ficticia. La figura de *Lolita*, o la “nínfula” de Vladimir Nabokov, ha llamado la atención a partir de la publicación de la novela homónima, pues su nombre se ha prestado para diversas representaciones en la cultura popular; desde las adaptaciones de la novela a la pantalla grande (la primera en 1962, seguida por la aún más popular en 1997) y novelas estilo *spin-off* como *La velocidad del amor* (1989) de Antonio Skármeta y *La verdad sobre el caso Harry Quebert* (2012) de Jöel Dicker; hasta pinturas eróticas, a manera de Balthus; así como modas y subculturas extrañas, como las Lolitas de Japón.^{16, 17} No cabe duda que la novela desencadenó una serie de interpretaciones de la fase intermedia de la mujer-niña; la etapa y espacio liminar entre la niñez y la edad adulta. Es precisamente la ambigüedad relativa a la edad y estado físico de la niña pre-adolescente lo que va definir la manera en la que su enamorado (quien comúnmente es de edad adulta) la percibe. No me propongo analizar la aclamada novela de Nabokov, sino la presencia del arquetipo de *Lolita* en la literatura latinoamericana, evidente en *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli y en *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García

¹⁶ En la novela homónima, el autor se refiere a la mujer-niña Lolita como una *nymphet*, o nínfula, por sus atributos sensuales.

¹⁷ Las obras tempranas de Balthus, que precedieron a la novela de Nabokov, ya exploraban la figura de la mujer-niña. Solo me detengo a hacer el nexo entre la pintura *Joan Miro and his daughter Dolores* (1937) y la novela *Lolita* (1955) de Nabokov, pues ambas obras comparten el mismo nombre (Dolores-Lolita) y el concepto de la *nymphet* moderna.

Márquez, donde dos de las tantas hermanas de Lolita dan la cara bajo los nombres de Araceli y Sierva María.

Nabokov introduce la idea de la nínfula como una niña entre los márgenes de los ocho y catorce años de edad, cuya naturaleza no es humana, sino demoniaca (“their true nature which is not human, but nymphic [that is, demoniac]”); ella también es una mezcla de “tierna y soñadora puerilidad” y “una especie de vulgaridad inquietante” (“a mixture of [...] tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity” [*Lolita* 16, 44]).¹⁸ Esta perspectiva de las niñas como ninfas tiene una larga tradición en la mitología griega. Las ninfas son una extensión del paisaje natural helénico, pues siempre se encuentran en los bosques, alrededor de lagos, fuentes, ríos y otros espacios naturales; que representan la fecundidad femenina (Larson 8). Las ninfas tienen fama por ser seres sensuales y sexuales, ya que aparecen siempre desnudas en la escenografía griega, y sus jardines, además de fértiles, se vinculan con la anatomía femenina. Las palabras *kêpos* (jardín), *leimôn* (campo), *delta* y *pedion* (llanura), además de ser los espacios de convivencia de las ninfas, eran términos informales para describir los genitales femeninos en la antigua Grecia (11). A diferencia de las mujeres castas de las polis, las ninfas disfrutaban de una libertad sexual; y por su belleza y precoz sensualidad, los griegos a menudo caían a los pies de ellas. El resultado era la ninfolépsia, un estado de locura en el hombre que había sido poseído por las ninfas. Se decía que las ninfas en su hábitat natural podían volver locos a los mortales con sus trucos y hechizos.

Lo anterior me conduce a señalar cómo la mujer-niña latinoamericana, al igual que las ninfas helénicas, pasa a ser percibida como una extensión de la naturaleza del continente. Volvemos de nuevo a los orígenes, y cómo el “descubrimiento” y la conquista de las tierras

¹⁸ Para la lectura de la niña como un ente no humano, véase el capítulo 3.

americanas significó lo mismo para la mujer. La conquista de las tierras fue la conquista de la sexualidad femenina; tanto la tierra como la mujer se divisan por el extranjero como objetos fértiles, esperando a ser conquistados. No obstante, “el conquistador [también] se deja conquistar: lo embelesa el paraíso tropical, lo deleitan las indias desnudas con las cuales, por falta de lenguaje común, no tiene que argüir” (Gómez Valderrama 22). Desde luego, la mujer latinoamericana es conquistada pero luego ella misma conquista. Ella es una ninfa seductora en su propio paraíso terrenal; es una criatura mítica, casi una diosa sensual para el europeo. En palabras del mismo Nabokov, “no existen ninfas en las regiones polares” (“nymphets do not occur in polar regions”), pues ellas representan la naturaleza y la vida, evidente en este caso en los trópicos latinoamericanos (33). A diferencia de las mujeres castas de las polis (en este caso las polis españolas), la mujer latinoamericana en su desnudez va a significar una especie de libertad sexual para el conquistador.

Las relaciones de poder que se fijaron tras la conquista del continente se van a reflejar tanto en las esferas sociales como en las personales, particularmente en lo que cabe la sexualidad. Las relaciones sexuales pasan a ser percibidas al igual que la relación entre “superior e inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido” (Foucault 137). Hasta cierto punto, parece ser que el subordinado está a la disposición del amo, y su condición hace de este un objeto sexual, o a lo que Foucault llama “el objeto del placer”. Los esclavos, las mujeres y los niños, por su posición naturalmente “débil” y sin derechos, no impide o prohíbe que sean el objeto del placer para el hombre en posición de poder, el hombre occidental. En las novelas por discutir vamos a presenciar las relaciones amorosas entre hombres adultos de tradición occidental (Ramiro, el intelectual; Cayetano, el religioso) con jovencitas (casi niñas, casi mujeres)

latinoamericanas. La disparidad de edad, género y culturas va a regir la manera en la que sus relaciones abren paso.

Sin duda, el personaje que más sobresale por su función como ser sexual infantil es Araceli de *Luna caliente* (1983). La niña de trece años cae víctima de una violación, de la cual sale victimaria, ya que su despertar sexual la lleva a acosar a Ramiro, su violador. La chica se convierte en una especie de *femme fatale* insaciable; es una *Lolita* por excelencia. Es tanto su desborde sexual, que en los tres encuentros entre ella y Ramiro, ella termina asfixiada con el fin de alcanzar el éxtasis del placer. Ramiro, por su parte, entra en una crisis moral, ya que le repulsa sentirse atraído por la mujer-niña, “apenas una niña hiperdesarrollada, corrompida prematuramente” (Giardinelli 134). Las reflexiones de Ramiro colindan entre lo que es y lo que no debe ser, entre su código moral y sus arranques de deseo, entre la virtud y el vicio. Esta yuxtaposición entre los conceptos del “bien” y el “mal” incrementa el aspecto “seductor” de la novela moderna, apunta Aníbal González en *In Search of the Sacred Book: Religion and the Contemporary Latin American Novel* (38). González saca a relucir la dicotomía virtud-vicio de Julia Kristeva, como algo entretreído entre “lo puro e impuro, la prohibición y el pecado, la moralidad y la inmoralidad” (Kristeva cit. en González 38). La ambición por poseerlo todo, especialmente en el terreno censurado de la sexualidad, conduce a ambos a alcanzar los límites más lejanos, a iniciarse en el goce de lo prohibido. La muerte se convierte en el único límite para alcanzar el placer, y en *Luna caliente*, Ramiro y Araceli cruzan esa frontera para llegar a una muerte orgásmica, una *petite mort*; dejándonos claro que, en su mundo, el placer trasciende la naturaleza.

El deseo y el placer violan algunos límites y prohibiciones, como lo es también con el caso de Sierva María y el religioso Cayetano Delaura. La dicotomía de lo sagrado-profano se

hace evidente en la relación entre la negra pagana y el clérigo católico, que difumina la línea entre la frontera de la virtud y el pecado. La relación que observamos en *Del amor y otros demonios* genera un conjunto explícito de conexiones entre las prácticas sexuales y las prácticas religiosas al emparejar a la niña con el religioso. Sierva María es internada en el convento de Santa Clara tras ser mordida por un perro, del que se cree contagiarse de rabia. Sin embargo, en el contexto colonial en el que la narración toma lugar, se sospecha que la rabia es un acto de satanáas, que solo puede ser absuelto por medio de exorcismos. Delaura, estudiante y bibliotecario del Obispo, es asignado a efectuar los exorcismos de la niña Sierva María. Es por medio del acto del exorcismo que Cayetano se aproxima al cuerpo de Sierva María, y que termina tocando con religiosidad.

El texto confiere alusiones a lo sagrado por medio del contacto de ambos cuerpos, sustituyendo a lo sagrado con lo profano. Aníbal González hace hincapié a la doble naturaleza de lo que se considera “sagrado”: “lo sagrado especificado como tal por la mano de Dios; y aquello que se considera sagrado debido a que es prohibido y condenado por ese mismo orden” (141). Las relaciones amorosas y sexuales (Araceli-Ramiro y Sierva María-Cayetano) se prohíben por la corta edad de las niñas; por las características pederastas de la relación, ya que tanto Ramiro como Cayetano Delaura sobrepasan los treinta años de edad; y porque las niñas resultan involucradas en relaciones sexuales prematrimoniales.¹⁹ En el caso de Sierva María, el comprometerse con Cayetano Delaura le resulta ser un rasgo más que se abomina, ya que viola el reglamento impuesto por la Iglesia católica sobre las relaciones amorosas y el celibato. Así, la relación de la negra pagana con el religioso pasa a formar

¹⁹ Ramiro tiene treinta y dos años, mientras que Araceli tiene “no [...] más de trece” (Giardinelli 13). El padre Cayetano Delaura tiene treinta y seis años, mientras que Sierva María tiene doce (García Márquez 104, 13).

parte de los tabúes generados por la Iglesia católica, puesto que el amorío entre ambos es prohibido y condenado por este mismo orden.

Fisionomía de la mujer-niña

Como ya hemos establecido, la mujer-niña existe en una etapa y espacio liminar; es una fase intermedia en donde no se está ni en un sitio ni en otro, describe Arnold van Gennep en sus *Ritos de paso* (1908). La adolescente se encuentra en este umbral, entre algo que se ha ido (la infancia) y lo que está por llegar (la edad adulta); por lo que al arquetipo de nuestras protagonistas lo llamamos “mujer-niña.” Estas navegan entre la infancia y la edad adulta, en una niebla de timidez infantil y desenfreno adolescente; algunas veces son más mujeres que niñas, y viceversa. Precisamente porque las niñas se encuentran en esta etapa transitoria, cabe mencionar las tres fases de los “ritos de paso” establecidas por van Gennep, pues Sierva María y Araceli pasarán por las tres secuencias ceremoniales en su migración de niñas a mujeres: los ritos *preliminares* (de separación), los *liminares* (de margen) y por último los *postliminares* (de agregación) (25).

Empecemos por los ritos *preliminares*, o de separación, que por lo general tienen el objetivo de llevar “de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro” al que se ve involucrado (25). La consagración de vírgenes (como lo son las novias y las monjas), el corte del cordón umbilical del recién nacido y el cambio de señor (o amo) por esclavos son algunos de los ejemplos que van Gennep ofrece (143, 80, 65). Curiosamente, Sierva María representa cada uno de estos ejemplos, puesto que la niña, hija de marqués, pero criada en los aposentos de los esclavos negros, va a dejar la casa de su padre y amo, el marqués de Casaldueiro, y se le va a consagrar al monasterio. El padre de Sierva María, quien jamás se

había preocupado por el bienestar de la niña a lo largo de su vida, la acoge de nuevo en su casa justo antes de mandarla al monasterio, donde cree que han de salvarla del mal de rabia por medio de exorcismos. El día en el que Sierva María ha de dejar su casa para ingresar al convento de Santa Clara,

[e]l marqués la ayudó a vestirse para la ocasión. Buscó en el arcón unas chinelas de terciopelo, para que el contrafuerte de los botines no le maltratara el tobillo, y encontró sin buscarlo un vestido de gala que había sido de su madre cuando era niña. Estaba averaguado y percutido por el tiempo, pero era claro que no había sido usado dos veces. El marqués se lo puso a Sierva María casi un siglo después sobre los collares de santería y el escapulario del bautismo [...] Le puso un sombrero que encontró también en el arcón, y cuyas cintas de colores no tenían nada que ver con el vestido. Le quedó exacto. Por último, le hizo una maletita de mano con una saya de dormir, un peine de dientes apretados para sacar hasta las liendres del carángano, y un pequeño breviario de la abuela con bisagras de oro y tapas de nácar. (81-82)

Inconscientemente, el marqués viste a Sierva María con su vestido de gala de la misma manera de la que se hace a una novia antes de entregarse en matrimonio, o a una novicia antes de consagrarla a la fe (van Gennep 143, 184). El marqués desprende a Sierva María de sus vestidos habituales y la reviste con otros más simbólicos, y la manda con sus pertenencias en una maletita que ha de llevar a su nuevo hogar. El padre, como suele pasar en las novelas arquetípicas de la mujer-niña, prepara a su hija para formar un hogar y asumir responsabilidades familiares y de otro tipo, entre ellas las relaciones amorosas. El profundo cariño y apego que la niña siente por el padre se traslada al nuevo hogar y al nuevo eje de amor, el marido (Claudia Nelson 116). Este último se convierte en el sustituto del padre tan pronto se separa a la niña del padre, ya sea a la fuerza o por voluntad. El matrimonio, en este caso, lleva a la mujer-niña de la esfera infantil a la sociedad madura; “de cierto clan a otro, de una familia a otra” (van Gennep 176). Así, Sierva María pasa del cuidado (temporal) del

padre a estar bajo la protección de su nuevo hogar y matrimonio, ya sea con su futura pareja (Cayetano, con quien consecuentemente hace planes infructuosos para darse a la fuga y casarse); o por medio de su matrimonio con la fe, puesto que debe permanecer en el convento hasta que las clarisas domén sus demonios, y, por ende, la conviertan al catolicismo.²⁰

Otro momento en la novela en el que el cambio de vestimenta va a representar el avance de Sierva María hacia la madurez aparece tras la visita de los virreyes a su celda, donde la niña yace entre la suciedad, luciendo una “túnica raída” de presa y un par de “chinelas sucias” (García Márquez 132). Sin embargo, los virreyes, asombrados por la belleza de la niña, mandan al retratista de su séquito para que capture la imagen de Sierva María “cubierta de joyas legítimas y con la cabellera extendida a sus pies, posando con su exquisita dignidad de negra” (142). Al artista le da por retratar a Sierva María como toda una madona negra: “parada en una nube, y en medio de una corte de demonios” (143).²¹ Mientras el retratista captura la virginidad y pureza de la niña, Cayetano se mantiene entre las sombras, admirándola en la distancia, ya que “nunca la había visto en un traje distinto del balandrán de reclusa, y el vestido de reina *le daba una edad y elegancia que le revelaron hasta qué punto era ya una mujer*” (143, énfasis mío). Como se aprecia en las pinturas reales del tiempo de la Colonia, los niños de la época parecen semi-adultos, pues desde una edad temprana asumían los roles y atuendos de los mayores; luciendo ropas y adornos exuberantes en los que parecían estar incómodos (como los *corps pique*), y por ende, en los que eran incapaces de jugar (Schmunk 2). Los niños de la época de la Colonia se les ha representado históricamente

²⁰ Sierva María considera a la servidumbre negra como su familia, pues son ellos quienes la crían. Sin embargo, es siempre el padre biológico quien debe entregar a su hija en matrimonio y quizá por esta razón el marqués es la única persona que debe preparar a su hija para marcar este paso simbólico en su vida.

²¹ El retrato de Sierva María es una reminiscencia de los tantos cuadros de vírgenes y santos católicos que aparecen aplastando demonios, pero en especial el de la madona negra, o “la Virgen Morena,” como se le conoce a la Virgen de Guadalupe. Ver el cuadro de la Virgen de la Inmaculada Concepción (también conocida como la Virgen María) de Pedro Pablo Rubens, entre otras representaciones de la virgen.

como semi-adultos, pues se les vestía como a los mayores, hacían las labores de la casa y el campo, y raramente gozaban de tiempo libre (3). Sierva María no es una excepción de dicha función.

El rito de separación de Araceli va a ser tan emblemático como el de Sierva María, pues la chica también debe partir del hogar y lejos de la figura paterna para asumir su nueva etapa. Tras violar a Araceli y creerla muerta, Ramiro intenta huir de la casa de los Tenenbaum, donde se hospeda a causa de una cena de bienvenida y porque el coche se le ha averiado. Para sorpresa de Ramiro, el Dr. Tenenbaum, padre de Araceli, se lo topa a media huida y se le cuela en el coche para “seguir el pedo y hablar,” pues este se percata de como Ramiro miraba a Araceli a lo largo de la noche (Giardinelli 43). Histérico porque el doctor pueda llegar a enterarse de la transgresión que ha cometido contra su hija (a quien sigue creyendo muerta), Ramiro lo asesina. Con el padre fuera de la escena, Araceli asume su sexualidad precozmente. Si bien en su primer encuentro sexual con Ramiro ella resulta ser víctima en su propio hogar; ya en el segundo y tercero la chica asume un rol acechador, alterando “la obligada sexualidad femenina que se esperaría de la joven,” la de ser “obediente” y “sumisa” (Garcia Chichester 172). Liberada de la autoridad de su padre, Araceli se lanza en un viaje por distintos espacios para encontrar algún tipo de conexión emocional con el hombre, ya sea amorosa o exclusivamente erótica. Araceli busca a Ramiro en su domicilio para hacerle saber que disfrutó de la primera noche compartida; se presenta en el ministerio público más tarde con el fin de proveer la coartada perfecta para que liberen a Ramiro tras ser cuestionado por la muerte del doctor; y hacen el amor dos veces más a la intemperie. “El pórtico-tabú-de-paso se convierte aquí en la poterna de las murallas, en la puerta de los muros de barrio, en la puerta de la casa,” que al salir de ella significa agregarse

a un mundo nuevo, al de los adultos (von Gennepe 36). Araceli se pone a prueba que puede moverse en diferentes espacios fuera del hogar, cruzando las fronteras y límites que había tenido hasta la muerte de su padre. La mujer-niña “había crecido tanto en las últimas horas,” pues asume responsabilidades y comportamientos de una mujer adulta (Giardinelli 94).

Los límites y fronteras, por definición, tienen que ver con el segundo tipo de ritos, los *liminares* (del latín *limes*, que significa “límite”). La adolescencia y el viaje son estados liminares por ser etapas ambiguas, ya que no se está en el punto de partida, pero tampoco en el destino. También existen espacios liminares, que se dan por estas mismas restricciones de dimensión (24). Tanto la *etapa* como el *espacio* liminar tienen como objetivo salir de las fronteras inmediatas, para adentrarse en un cosmos fuera del conocido; “se trata de un sinónimo arcaico del límite exterior del dominio espiritual” (37). Precisamente la puerta es “el límite entre el mundo exterior y el mundo doméstico;” y las niñas deben atravesar el umbral de paso hacia el mundo exterior (37). Sierva María se traslada de su espacio liminar, la casa del marqués, a un nuevo mundo, al del convento. Araceli realiza el mismo recorrido de casa del padre al mundo exterior. De cierta forma los ritos *preliminares*, o de separación, se entretajan con los *liminares*, o de margen, pues para que las jóvenes se desconecten de su vida infantil, deben salir del perímetro del hogar y de la mirada vigilante del padre.

Los ritos *postliminares*, o de agregación, son propiamente ritos de unión, pues “tienen una dimensión colectiva, bien sea que vinculen entre sí individuos o grupos nuevos, [o] que unan dos o varios grupos” (187). La mujer-niña solo se puede sumar al mundo adulto tras la salida del hogar y su separación de la figura paterna, pues debe independizarse y alejarse de su imagen infantil. Esta incorporación a la sociedad adulta tiene que ver más con la habilidad de la mujer-niña de asumir su nuevo rol (el de mujer), y poco que ver con la edad

cronológica de ella (Sierva María tiene doce años, Araceli tiene trece). Así pues, Sierva María y Araceli son capaces de anular su estatus de niñas por el de mujeres porque adquieren la autoridad que se les exige una vez que pertenezcan al mundo adulto. La mujer-niña no se aferra a la infancia, sino que busca y se apropia de los aspectos deseables de la edad adulta, las que, dependiendo en las circunstancias, puede ser la independencia económica, las relaciones amorosas, o la energía de la *femme fatale* (Nelson 106). A Sierva María y a Araceli se les cae la venda de la inocencia y se vuelven mujeres astutas, capaces de reconocer y manejar los deseos de sus parejas. Las jóvenes, a quienes hasta hace poco se les categorizaba como niñas, ahora se les reconoce como adultos porque pueden expresar sentimientos de amor, deseo y pasión.

A pesar de las trasgresiones que las niñas experimentan, ellas revolucionan la imagen de la mujer, aniquilando el orden establecido por la tradición occidental que ha venido a imponerse sobre ellas (Ramiro, el intelectual; Cayetano, el religioso). En lugar de responder como víctimas, como se esperaba de ellas, Araceli y Sierva María entran en contacto con las cualidades femeninas recién adquiridas del mundo adulto. Araceli reacciona con rapidez y pronto domina el sector físico de la feminidad, donde explora sus deseos e impulsos sexuales. A manera que va tomando control de su sexualidad, también pasa a dominar los deseos de Ramiro, quien todo el tiempo se encuentra en un estado ambivalente. Hombre estudiado y de “mundo,” Ramiro constantemente se cuestiona si el enredo en el que se encuentra con la niña tiene sentido; pues él jamás se hubiera imaginado que en París “iba a ser capaz de tanta sangre fría” (56). Así, los límites morales que Ramiro alguna vez respetó se desvanecen tras su llegada al Chaco, una zona localizada demasiado lejos de la sociedad que lo mantiene encadenado. Por consiguiente, “Argentina queda metaforizada en la figura de Araceli, que es

corrompida, es violada, es perversa, pero cuyas repetidas reparaciones constituyen el retorno del pasado violento que regresa para perseguir a sus violadores” (Reati cit. en Rolón 654).

No solo Argentina, sino el continente latinoamericano por completo queda metaforizado en la figura de la mujer-niña corrompida y abusada por el extranjero; quien debe tomar las riendas de la situación y regresar, una y otra vez, en busca de respuestas.

Por su parte, Sierva María domina el sector espiritual de su feminidad, o el campo de las emociones. Su emparejamiento con el padre Cayetano resulta casi obvio, pues ambos prueban estar en sintonía con un orden espiritual. Mientras que Araceli y Ramiro se aman de manera física, Sierva María y Cayetano lo hacen de manera espiritual. La segunda pareja está conectada en un nivel más profundo, según los sueños se lo revelan a Cayetano. El padre sueña con la imagen de Sierva María antes de conocerla, parada frente a un ventanal para ver la nieve caer, mientras come una por una las uvas de un racimo. El día que en realidad la conoce, Cayetano queda pasmado pues sabe que es la misma niña que conoció en sus sueños, y resulta aún más alarmado cuando al tiempo de conocerse, Sierva María le cuenta que “[ha] conocido la nieve [...] en un sueño” (144). La pareja no solo comparte sueños, sino también versos de Garcilaso y hasta se cantan al oído. Ya sea en forma física o espiritual, la mujer-niña tiene la posibilidad de expresar sus deseos en un mundo de divisiones y restricciones.

CAPÍTULO III

LA NIÑA BAJO LA LUZ DE LA LUNA

We walk alone on a crumbling road with pitfalls at every step. To say plainly, we [...] travel a dark, evil road, facing many hidden dangers. Only the animal instincts can save us from the fears that humanity bestows. The full moon shines bright upon us. It unmaskes our past nightmares, our worries, and our most terrifying hidden fears. We open our eyes wide and squint to see the misshapen figures in the shadows. These deep, velvet-black, cursed shadows lay quiet and sharp against the pale ground. Yet still in this evil place the silent breezes whisper as ancient ghosts the secret sins of our souls and the maledictions so foul even the devil pricks up his ears in delight. We fear the creature in the night that stalks us: he that is hiding behind us, before us, and ever breathing his hot foul breath down our bare necks.

-Ricardo Pustanio, *The Werewolf Book*

Por miles de años nuestras religiones, mitos y folclor nos han advertido sobre seres sobrenaturales que residen en la oscuridad de la noche. Nosotros, desde luego, le tememos a la noche porque en ella carecemos de visibilidad, porque esa misma opacidad no nos permite ver quién o qué se esconde entre las sombras. Cuando el reloj marca la media noche, todas las criaturas nocturnas cambian de forma, de humana a no-humana y salen a cazar, a hacer ritos ceremoniales y, seguramente, a producir el mal. En el esplendor de la noche, el lobo aúlla, la bruja se desnuda, y el vampiro afila sus colmillos; el gato sale a jugarse sus siete vidas, mientras nosotros, los aun humanos permanecemos en casa, espantados por lo que nos acecha entre las sombras y el silencio, fantasmas y otras criaturas que solo se manifiestan cuando apagamos las luces, cuando estamos a la merced de la luna. El miedo aparece precisamente ahí donde no hay confianza, en la oscuridad.

El miedo humano se liga tanto a lo conocido como también a lo desconocido.²² En este orden de ideas, lo conocido habita dentro de nosotros; son miedos que se nos inculcaron, como ya hemos dicho, a través de nuestras religiones, mitos y folclor. La Iglesia enseña a temerle al infierno y sus demonios; mientras los abuelos transmiten leyendas populares, como la del hombre lobo o la del Coco, que han de instaurar miedo en las generaciones jóvenes. Los miedos de la infancia, ya sean reprimidos o superados, vuelven a atormentarnos en la vida adulta, puesto que el miedo humano echa fuerte raíces en la memoria (Fernández y Pedrosa 9). En el ensayo “The Uncanny,” Freud argumenta que los fenómenos que nos parecen de lo más extraño o inexplicables terminan siendo algo que conocemos, que a menudo suelen ser miedos reprimidos durante la niñez. Freud explica que diversas personas, cosas, sensaciones, experiencias y situaciones desconocidas nos generan terror e inquietud como adultos porque recordamos miedos infantiles (1). Freud también señala que solemos atribuir características malvadas a lo desconocido, para justificar la conexión de estos seres *uncanny* con otro orden, uno que les consagra poderes especiales (13). Para Freud, la literatura es un campo fértil para retratar lo *uncanny*, ya que toma trozos de la vida real y se va más allá. Desde luego, los autores latinoamericanos van a utilizar los recursos *uncanny* presentes en sus vidas cotidianas para producir sus obras. La magia y la brujería; el animismo de objetos sin vida, como las muñecas y estatuillas; al igual que la resurrección de los muertos, sirven como eje de partida de lo *uncanny* en los textos que me propongo analizar. El silencio, la soledad y la oscuridad

²² El “miedo animal” es un miedo instintivo, uno que nos ayuda a sobrevivir, pues nos suele señalar el peligro; tanto animales como humanos poseemos el “miedo animal.” El “miedo humano,” por otra parte, “adquiere dimensiones y matices mucho más amplios, intensos y dramáticos” que los del simple miedo animal, pues “da vueltas y revueltas por los entresijos más insospechados de la memoria y de la voz” (Fernández y Pedrosa 9, 10).

se asignan también como elementos que constituyen el miedo y la ansiedad humana, pues guardan una relación estrecha con el concepto de lo *uncanny*.

Criaturas de la noche: Lobos, brujas, fantasmas y vampiros

El motivo de la noche acompaña a cada una de las criaturas *uncanny* en nuestros textos, pues en *Luna caliente* (1983), en *Sofía de los presagios* (1990) y en *Del amor y otros demonios* (1994), las parejas correspondientes (Ramiro-Araceli, Sofía-Samuel y Sierva María-Cayetano) siempre actúan bajo la luz de la luna. Los hombres, a quienes identifico como lobos, salen al acecho de las mujeres, impulsados por la luna. Samuel sale de noche para ayudar a Sofía con los rituales de fecundidad, mientras Cayetano visita a Sierva María en su celda de prisionera durante las altas horas de la noche. Los hombres, al igual que la leyenda del hombre lobo, salen de noche para rejuvenecer su espíritu con la carne blanda de las jóvenes.²³ El caso más obvio de licantrópía es el de Ramiro en *Luna caliente*, pues el comportamiento violento de Ramiro se refiere al tema del hombre lobo. Provocado por la luna caliente del Chaco, Ramiro violenta a Araceli, creyéndola muerta. Más tarde, la misma luna lo conduce a cometer más actos reprobables, como el asesinato del padre de la chica y, de nuevo, a participar en actos sexuales notablemente violentos con Araceli. La mención del hombre lobo es hecha “en forma indirecta” al día siguiente que Ramiro ejecuta la violación de Araceli y el asesinato de su padre, el Dr. Tennenbaum (Cardona-López 234). Ramiro reposa en la cama cuando se percata de sus manos bestiales: “les dio vuelta lentamente, y las

²³ La leyenda del licántropo, u hombre lobo, tiene sus raíces en el mundo helénico (de ahí proviene su nombre; del griego *lukos*, que significa “lobo,” y *anthropos*, “hombre”). La difusión de la leyenda va de la mano con el surgimiento del catolicismo, pues los presuntos hombres lobos fueron enjuiciados al mismo tiempo que las brujas por su posible conexión con el Demonio (H. Sidky #). Se creía que el licántropo “is given perpetual youth by Satan provided he becomes a werewolf every seven years” (Henessy cit. en Cardona-López 235).

contempló del otro lado, venosas, velludas; le parecieron manos de un monstruo de novela gótica” (Giardinelli 64). El hombre lobo tradicional es una representación del hombre que trata de liberar la bestia que lleva dentro, de cometer actos atroces; los que aun caminan entre nosotros son los autores de delitos sexuales que cortan, desgarran, violan y mutilan a sus víctimas (Steiger xiii). En efecto, Ramiro es influenciado por la luna, la luna caliente del Chaco que lo incita a comportarse de manera desmesurada.

Igualmente, la influencia de la luna se hace evidente en las diversas transformaciones de los personajes femeninos al caer la noche: Sofía se convierte en bruja, Sierva María en fantasma y Araceli en vampira. Las creencias antiguas vinculadas a las diversas metamorfosis de personas a animales, o de personas a entes sobrenaturales, fueron asimiladas a la teoría de la demonología, pues los religiosos sostenían que tales transformaciones solo se podían conseguir por medio de organismos demoniacos o efectuando pactos con el Diablo (Sidky 218). Esta alineación con el mal va a definir el carácter marginado de las chicas, pues son percibidas como malévolas e inhumanas. Sofía, Sierva María y Araceli ejemplifican el “otro” cultural; el que es acusado, maltratado y expulsado de una sociedad a la que no logra adherirse. En sociedades más pequeñas, como pueblos o aldeas, los líderes políticos y religiosos van a emplear efectivamente las tipologías del mal para el control social, como una táctica de miedo en contra del otro. El Diriá nicaragüense de Sofía y la comunidad colombiana (sin nombre) de Sierva María, con sus respectivos habitantes, van a condenar a las chicas por su relación con otro orden, uno que rechaza las leyes católicas y abraza lo sobrenatural.

Una de las figuras más antiguas que se ha asociado con el mal es la bruja. Se creía que, gracias a los poderes mágicos del ocultismo y la magia, las brujas podían volar por los

cielos, cambiar su forma humana a entes sobrenaturales, atravesar paredes, controlar los pensamientos y emociones de la gente y que su mirada podía hechizar tanto al reino animal como al humano (Sidky 33). Todo tipo de fenómeno natural era atribuido por igual a las brujas. Finalmente, se pensaba que las brujas sostenían relaciones sexuales con el diablo; esta ofensa se consideraba la más grave de todas ante la Iglesia, ya que podía resultar en la gestación del mal.

Sofía, gitana y bruja, es una clara representación de la bruja tradicional, pues practica la lectura del tarot, la elaboración de pócimas mágicas de yerbas y aceites, y participa en rituales nocturnos. Más bien es el último ejercicio el que le gana el odio del pueblo, pues los rituales son a beneficio propio y no para su clientela.²⁴ Los rituales a los que se somete tienen diversos motivos, pero por ahora se debe apuntar el más importante: el ritual de fecundidad. Sofía sale desnuda hacia su patio todas las noches a las doce en punto, cuando cree que la luna está en su fase más brillante. La gitana dibuja un círculo en el que se recuesta en forma de crucifijo para recibir la energía de la luna. Noche tras noche, una de las criadas de la hacienda observa el ritual de Sofía, temiendo que “cualquier día de estos [...] el diablo baje, la preñe, y le toque a Diriá [...] la desgracia de ser la cuna del Anticristo” (Belli 151). Al poco tiempo Sofía queda embarazada, no por el Demonio, sino por un amante que visita a escondidas. Sin embargo, en el pueblo se rumora que la llegada de la gitana a Diriá no ha traído más que mala cosecha. Le adjudican poderes sobrenaturales, como hacer la tierra temblar durante la única ocasión de desastre natural en el pueblo. Para la gente de Diriá le es absurdo creer que “un ser tan extraño, venido de la profundidad de la noche, podía ser igual

²⁴ Gioconda Belli pone en relieve la hipocresía de la sociedad católica en la novela, pues la bruja gitana es fuertemente criticada, pero solo cuando no practica la magia a favor de sus clientes, católicos y acatados, a quienes les lee las cartas para adivinar sus futuros. De manera similar, García Márquez se burla de las clarisas, quienes también solicitan la intervención de Sierva María con el Diablo para que les conceda sus deseos.

que ellos,” pues los ancestros de Sofía, los gitanos, provenían del mundo oscuro y desconocido de la noche; y ella, por ende, “no [puede ser] de este mundo” (63). El rechazo del que sufre Sofía se basa en el constante contacto con otro orden al católico por medio de la práctica de la magia y la brujería oscura.

En una entrevista con Edward Hood, Gioconda Belli declaró que el propósito del personaje de Sofía era interpretar “otra área” de la feminidad: “la vinculación mágica de la mujer con la naturaleza,” ya que es un campo que casi no se toca (Belli cit. en Barahona 111). Xintal, la bruja mayor de Diriá, instruye a Sofía en el mundo de la brujería, que está fuertemente ligado a la naturaleza y a la mujer. Xintal le explica a Sofía que las brujas “son las 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, así como los poderes mágicos de las plantas y de las entrañas de los animales” (Belli 130). En lugar de servir como instrumentos del mal, como sostenía la Iglesia, las brujas pertenecían a una religión pagana pre-cristiana que había sobrevivido durante siglos (Sidky 51). Las sectas, compuestas de doce brujas lideradas por un sacerdote, se reunían a lo largo del año para conducir rituales a favor de la fertilidad, la abundancia de cosechas y el bienestar de sus fieles (53). La concepción demoniaca de las brujas emerge con la expansión del catolicismo, que difama y deshumaniza a este y otros grupos que se resisten a la conversión. La sexualidad de la bruja, como ya hemos mencionado antes, era de mayor importancia para la Iglesia, y sus líderes no aceptaban que la bruja gozara de libertad y conocimiento sobre su cuerpo. Sofía aparece como el epítome de la bruja ancestral: participa en rituales de fertilidad desnuda bajo la luz de la luna; se compromete en relaciones fuertemente eróticas (con Samuel) y poliamorosas (más tarde con

Jerónimo); y consume yerbas afrodisiacas. La bruja cruza los límites sociales, religiosos y de género al reconocerse como una extensión de la naturaleza, a la que ha conocido desde los tiempos arcaicos.

Sierva María mantiene el mismo roce con el ocultismo africano. En una “encrucijada de fuerzas contrarias,” Sierva María se cría en el patio de los esclavos negros, asumiendo sus tradiciones; allí aprende a bailar desde “antes de hablar,” se le enseñan “tres lenguas africanas al mismo tiempo,” “a beber sangre de gallo en ayunas” y a “deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial” (García Márquez 60). A consecuencia, la invisibilidad y el silencio de la niña es lo que le genera pavor a la sociedad católica, pues la niña se rehúsa a comunicarse si no es por medio de su lengua yoruba. La madre “[v]ivía con el alma en un hilo desde que creyó descubrir en la hija una cierta condición fantasmal. Temblaba solo de pensar en el instante en que miraba hacia atrás y se encontraba con los ojos inescrutables de la criatura lánguida de los tules vaporosos y la cabellera silvestre [...] cuando más concentrada estaba en sus negocios sentía en la nuca el aliento sibilante de serpiente en acecho, y daba un salto de pavor” (62). La invisibilidad y el silencio de la niña se repite ante su llegada al convento de Santa Clara, donde pasa desapercibida por la abadesa Josefa Miranda y el resto de las monjas. Las religiosas creen que Sierva María, el “engendro del Demonio,” se ha hecho invisible para confundirlas (92). En realidad, las monjas esperaban recibir a una niña “con síntomas mortales de posesión demoniaca” y como Sierva María carece de ellos, pasa inadvertida (90). Al igual que en la casa del marqués, la niña rápidamente se acopla a la servidumbre negra del convento, con quien prepara alimentos, canta y se divierte durante su primera tarde como reclusa, hasta que finalmente es hallada por las monjas clarisas. Las religiosas, al igual que la madre, no logran

establecer comunicación con la pequeña; y, al escucharla hablar y cantar en lenguas extranjeras, lo único que produce es un pavor incontrolable.

Por lo tanto, el estado fantasmal de Sierva María se manifiesta de dos formas: la primera por medio de su asimilación con la comunidad afrolatina de Colombia, quienes son casi inexistentes ante la sociedad; la segunda por medio de sus apariciones y desapariciones sobrenaturales. Sierva María, como el resto de los esclavos de la novela, pasa desapercibida porque a ella no se le considera parte de la sociedad católica, ya que no sigue las normas (como lo son la vestimenta, la comida, el lenguaje, la religión, etcétera) que le permitirían incluirla. Sierva María solo es capaz de moverse en los espacios católicos en silencio, como un fantasma que aparece sin avisar y sin ser percibido porque no se le puede escuchar ni ver. La niña no tiene voz, pues se comunica en lenguas africanas y en raras ocasiones habla en español; mucho menos disfruta de los derechos de los blancos, pues no se le considera parte de ellos. Sierva María y el resto de los personajes negros en la novela no son más que fantasmas de su sociedad, que vagan entre las sombras del silencio; su inesperada salida espanta a la sociedad, pues no los imaginan fuera de sus espacios aislados y dentro de la colectividad colombiana.

Al igual que a Sofía, la sociedad católica le atribuye a la niña todo tipo de maleficio y sucesos fenomenales, solo explicables, según ellos, por una alianza de la niña con el demonio. Se le cree poseer poderes suficientes como para hacer a las golondrinas cagar a medio vuelo; se le sospecha culpable de la muerte de las once guacamayas cautivas que adornaban el recinto del convento durante veinte años antes de su llegada; y hasta de un temblor de tierra que sucede durante su último exorcismo, entre otros sucesos sobrenaturales (116, 124, 197). Entre tantos de los actos inexplicables de la niña están sus apariciones y

desapariciones, que también apuntan a la condición fantasmal de Sierva María. Perdido en el fondo del sueño, el padre Cayetano dice una plegaria en el nombre de Sierva María. La pronunciación del nombre de la niña le interrumpe el sueño al padre, que al despertar es sorprendido por la aparición de esta misma en su alcoba. En su visión, el padre ve a la niña retirar el clavel que tiene en un florero de mesón, sustituyéndola por un ramo de gardenias frescas. El religioso, creyendo ser engañado, cierra los ojos y al abrirlos la imagen de la niña ha desaparecido. Lo único que se conserva es el olor de las gardenias recién nacidas, que comprueba que de alguna manera el espíritu de la niña se ha manifestado, para luego desvanecerse.

A consecuencia de las extrañas fuerzas que rigen el entorno de Sierva María, a la niña se le adjudican características y transgresiones demoniacas. Sierva María es para su madre “una víbora en acecho;” de la misma manera en la que Sofía es para su esposo “sigilosa como una serpiente” (García Márquez 62; Belli 122). Las dos chicas, en sus respectivos textos, representan un mal inminente para la sociedad católica y se les retrata como tal. La iconografía católica, explica Ángela Tumini, se ha concentrado firmemente en la imagen de la serpiente en el Jardín del Edén como una representación del mal o del Diablo (122). Tumini señala la pintura al fresco de Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina titulada *La caída del Hombre, pecado original y expulsión del Paraíso* (1512), en la que se aprecia el capítulo bíblico en el que el hombre es tentado por la antagónica serpiente. En la pintura, la serpiente cuenta con una cabeza y torso femenino, mientras que en la parte inferior las piernas humanas se convierten en la cola de la serpiente. Por lo visto, la perspectiva católica considera que el mal, la tentación, el pecado y la expulsión del hombre de su espacio sagrado

son a causa de la serpiente, un animal femenino y seductor, que induce al hombre a ir en contra de la palabra del Todopoderoso.

Las víboras también aparecen en el cabello de Sierva María al estilo de la Gorgona griega, Medusa. Enfurecida porque Cayetano intenta obligarla a ver a su padre, la cabellera de Sierva María se encrespa “con vida propia, como las serpientes de Medusa” (158). Hasta entonces, Cayetano no había mostrado miedo hacia la niña; pero, tras presenciar el brote de fieras endemoniadas de la cabeza de Sierva María, el padre la cree también a ella como a una “bestia de los infiernos” (158). El cabello, según Cirlot, tiene un simbolismo que se relaciona con el nivel; por consiguiente, una gran cabellera, por hallarse a la altura de la cabeza, simboliza fuerzas superiores (119). En efecto, la espléndida cabellera de Sierva María demuestra superar las leyes naturales, incluso el paso del tiempo, de una manera extraordinaria. García Márquez, quien aparece como investigador en el prólogo, encuentra la tumba de la niña alrededor de doscientos años después de su muerte. La cabellera cobriza y extensa de la niña permanece intacta, midiendo unos veintidós metros de largo. Una asociación secundaria deriva del color de la cabellera, añade Cirlot, pues su tonalidad ratifica el tipo de fuerza que la cabellera posee. Mientras que los cabellos rubios simbolizan al sol y lo celestial; los negros, lo oscuro y terrenal; “los cabellos cobrizos tienen carácter venusino y demoniaco” (119). De entrada, García Márquez nos deja claro que el relato que está por desarrollarse va a tomar el camino de lo sobrenatural.

El personaje de Araceli en *Luna caliente* es la última representación de la figura infantil como lo *uncanny*. Para Ramiro, el acecho de Araceli es interminable, pues él cree deshacerse de la chica asfixiándola hasta la muerte al finalizar los encuentros sexuales que sostiene con ella. Sin embargo, Araceli parece resucitar las tres veces. La mujer-niña lo

persigue en la oscuridad de la noche, entre sombras y arbustos como un animal acechador, como una vampira invencible. Para Ramiro, Araceli es “el demonio rencarnado” que lo conduce hacia un valle oscuro y de perdición, hacia un sufrir incesable, como lo es el infierno (120). El infierno terrenal que le produce el acechamiento por Araceli conduce a Ramiro a un estado de miedo y ansiedad total, sensaciones producidos en relación con el concepto de lo *uncanny*.

La figura seductora de la vampira tiene orígenes diabólicos, pues se creía que eran demonios que asaltaban las camas de los hombres a medio sueño para extraer su energía y sobrevivir, vaciándolos por medio de las relaciones sexuales hasta dejarlos sin vida (Tumini 122). Las vampiras cuidadosamente seleccionan a sus víctimas, pues en el proceso de cacería pueden llegar a entenderlas, e incluso a absorber sus mentes y experiencias (Hallab 136). Con una sola mirada, la vampira puede seducir y cautivar a sus presas. Es así que el hilo narrativo de *Luna caliente* se pone en marcha. Mempo Giardinelli nos advierte en sus primeras dos líneas que algo impresionante va a suceder entre los dos personajes a partir de la mirada de la mujer-niña: “[Ramiro] sabía que iba a pasar; lo supo en cuanto la vio” (13). La figura de Araceli se impone sobre el hombre desde el inicio, pues su mirada es la primera señal de que la mujer-niña está asociada con fuerzas sobrenaturales. Basta con la mirada que Araceli le dirige a Ramiro para despertar las pasiones de este, que a su vez percibe que un mal inminente va a tomar lugar. La mirada de la vampira parece capaz de manipular la voluntad del otro, como queda claro después de la cena de bienvenida. Mientras considera si debe pasar la noche en casa de los Tennenbaum, Ramiro se percata que a lo lejos y tras la ventana de su habitación, Araceli lo observa. Las acciones que ha de tomar el hombre se definen a partir de ese momento, como si la mirada de la joven vampira lo hipnotizara en cuanto a la

toma de decisiones hasta alcanzar la “condición de marioneta” (142). Conforme avanza la historia, la mirada de Araceli, junto con los hechos provocados por *esa* mirada, se van intensificando de manera gradual.

La sospecha inicial de que en Araceli reinan poderes infernales se confirma tras su inexplicable reaparición (o resurrección) de la que se creía ser su primera muerte. Araceli aparece al día siguiente en casa de Ramiro, como si nada hubiese pasado, donde nuevamente enfatiza el poder de su mirada. “Ella no dejaba de mirarlo,” como si fuese una bestia amenazadora que no pierde de vista a su presa (71). Ramiro, confundido por la belleza de “madonna renacentista” de la chica, se siente incapaz de definir qué había en *esa* mirada; solo sabe que existe algo abominable que le produce miedo (69, 70). Sin embargo, el miedo no impide que Ramiro continúe sus encuentros amorosos con Araceli; al contrario, la intensidad del miedo se mezcla con la intensidad del amor. Ramiro incorpora el éxtasis provocado por el miedo y la perversidad (la violación y constantes asesinatos de Araceli) como parte de la fórmula para conseguir el éxtasis sexual con la vampira. Durante el último encuentro carnal de la pareja, Ramiro estrangula a Araceli por última vez; mientras, horrorizado, se da cuenta de que “su sexo se había endurecido, como su corazón” (146). Ambas sensaciones, tanto la del miedo y la del amor, llevan al hombre a los límites sensoriales. Tan pronto Ramiro conoce a Araceli cae en cuenta que “todas sus pasiones iban a desbordarse siempre, de ahí en adelante” (98). Ramiro se deja llevar por las pasiones seductoras de la vampira, pero también por las pasiones del miedo que le provoca este ente *uncanny*.

Parece ser que en los tiempos actuales la pasión amorosa brinda el éxtasis y la inmortalidad que solo se podía adquirir por medio de la trascendencia espiritual o la santidad,

explica Mary Y. Hallab (121). La figura de la vampira simboliza el cruce entre las pasiones amorosas y las pasiones sexuales, pues está libre de limitaciones humanas, habitando un espacio abandonado por Dios y la ley católica. En este sentido, se utiliza con frecuencia como una metáfora de la mujer moderna, dispuesta a tomar un papel activo por medio de su sexualidad e intelecto, funciones que antes se le habían negado en el mundo patriarcal (Tumini 132). Al igual que la vampira, las otras criaturas (Sofía, la bruja, y Sierva María, ser fantasmal) aparecen desnudas y con los cabellos sueltos, símbolos de su libertad sexual. Las criaturas *uncanny* trascienden espacios y tiempos, límites y deseos, la ley y el orden para establecerse como un ser amenazante ante su sociedad.

En conjunto, el bestiario nocturno representa lo que Uslar Pietri llamaba “el sentido mágico de una realidad única;” o la realidad de Latinoamérica (366). La interpretación y descripción de nuestra realidad que hace la Europa actual a partir de conceptos y “esquemas ajenos, sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios,” apunta Gabriel García Márquez en su discurso Nobel de 1982. Vale la pena cerrar con las palabras del maestro, que hablan de la realidad que vivimos como criaturas violentadas y fantásticas en un cosmos igualmente descolocado.

[E]s esta realidad descomunal [...] Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad (*La soledad de América Latina*).

Los monstruos nocturnos colindan entre dos fuerzas y dos mundos de debate milenario: el sagrado y el profano. En el primero, no tienen lugar, pues ahí se les percibe como seres malignos, extraños y demoniacos; son las abominaciones del mundo sagrado, seres provenientes de la oscuridad de la noche. Habitan ese espacio abandonados por Dios que es Latinoamérica, de donde han salido expulsados como Lucifer, Adán y Eva del Edén. El infante latinoamericano también ha sido echado del vientre materno, y su castigo es cargar un pecado original que ha de heredar por siglos sin entender el porqué. En su universo profano de las tinieblas, se niegan a asumir los roles y reglamentos impuestos por el orden social, y, por ende, la ley católica. De esta manera, las bestias infernales aparecen una y otra vez para reclamar su posición (como mujeres y como grupos étnicos) dentro del paraíso apocalíptico que es América Latina.

CONCLUSIÓN

En los capítulos precedentes, he presentado y discutido que la figura de la niña tiene una larga tradición en el mundo literario, por lo que su presencia no es un fenómeno nuevo, como lo explica Carolyn Steedman en *Strange Dislocations*. Lo que sí parece novedoso es la manera en la que se articula el concepto de identidad a partir de los estudios infantiles de los psicoanalistas del siglo XX. Sigmund Freud, Carl Jung y Jacques Lacan, entre otros, reconocen la importancia de la infancia en el desarrollo del adulto, de manera que la niñez se convierte en un medio fundamental para expresar ideas del ‘yo’ y su historia, u orígenes. Así pues, la figura infantil pasa a convertirse en una que representa la interioridad humana, bajo la idea de que el individuo contiene una historia en las entrañas, a las que se debe adentrar para conocerse a sí mismo. La instauración de un discurso histórico se suma al surgimiento del psicoanálisis en un intento por resucitar el pasado del colectivo, tomando en cuenta la sensibilidad humana en relación con los orígenes. Como resultado, los historiadores optan por contar una historia más verdadera, una en la que sus pueblos se vean reflejados. La objetividad con la que antes se había contado la historia se hace a un lado y en su lugar aparece una actitud analítica que da cuenta de los sentimientos del ser y su *siquis*, que intenta retratar de manera más fiel el tema del ser y su historia.

Araceli, Sofía y Sierva María son personajes emblemáticos de la “nueva narrativa sentimental” del *posboom*.²⁵ Este tipo de narrativa, explica Aníbal González, explora y evoca los sentimientos humanos con el fin de reivindicar “el papel del sujeto, la subjetividad y los afectos de la literatura” (“Semilla” 389). González agrega que la novelística del *posboom*

²⁵ En “Viaje a la semilla del amor,” Aníbal González afirma que la “nueva narrativa sentimental” llega después del *boom* para suplantar a esta corriente dominante y “totalizadora” (389). A diferencia del *boom*, la nueva narrativa sentimental favorece al individuo y sus sentimientos.

favorece los relatos “centrados en personajes de grupos socialmente marginados,” como lo son las mujeres y los grupos étnicos marginados (“Discurso” 129). De esta manera, el concepto de historia e infancia se entrelazan con el fin de encontrar un ‘yo’ más auténtico y representativo.

Los autores latinoamericanos no se quedaron atrás; revisitaron la historia del continente para proveer una versión alternativa de los hechos. Se revisitó la epopeya del encuentro entre dos mundos para recoger a los grupos que la historia oficial y el discurso del poder dejaron rezagados. Lo negro, lo gitano, lo judío y lo autóctono se incorporó en la narrativa ficticia del siglo XX, pues en el proceso de una búsqueda de identidad, la inclusión de minorías es de suma importancia. Esta revisión histórica sirvió para expresar indignación sobre los hechos y sus hacedores; pero también para rechazar la noción de mestizaje como una identidad que representa a toda Latinoamérica. Para el autor de la época, adoptar lo mestizo como la suprema identidad del continente resulta equívoco, pues por medio del discurso del mestizaje “lo negro y lo indígena se identifica como algo arraigado en el pasado, algo inferior que se tiene que superar” por medio del blanqueamiento, con el propósito de producir una identidad latinoamericana más blanca y “menos negra e indígena” (Wade 119). Queda claro que, en la búsqueda de una identidad más representativa, se va a tomar en cuenta los individuos y tradiciones que conforman cada parte del mestizaje. Las comunidades negras, las gitanas, las judías y las autóctonas van a tomar el centro de la narrativa para volver a ocupar un espacio en la sociedad latinoamericana. El motivo de la figura infantil es representar ese “pasado perdido” que añoramos, pero que se puede recuperar.

Los orígenes históricos del continente también son importantes en las cuestiones amorosas. La mujer-niña latinoamericana pasa a ser percibida como una extensión del

territorio fértil que debe ser descubierto y conquistado. Maltratada y abusada sexualmente, la mujer-niña latinoamericana es capaz de tomar las riendas de su sexualidad. La mujer-niña existe en una etapa y espacio liminar, pues se encuentra entre una fase del pasado (la infancia) y una fase del futuro (la edad adulta). Sin embargo, ella debe pasar por los ritos de paso que la han de llevar del mundo de las inocencias al mundo adulto. El primer paso consiste en salir de casa para asumir su nuevo rol en la sociedad como una mujer madura, lejos de la atenta mirada del padre. Solo de esta manera puede alejarse de su imagen infantil para independizarse. Esta incorporación a la sociedad adulta tiene más que ver con la habilidad de la mujer-niña de asumir su nuevo papel de mujer, y poco con su edad cronológica. La mujer-niña no se aferra a la infancia, sino que busca los aspectos deseables de la adultez, como las relaciones amorosas o la energía de la *femme fatale* (Nelson 106). Las niñas se convierten en mujeres adultas, capaces de reconocer y manejar los deseos de sus parejas. La mujer-niña se vuelve mujer por estar en contacto con su interioridad, porque puede representar sentimientos de amor, deseo y pasión.

Es así que el personaje de la mujer-niña revoluciona la imagen de la mujer latinoamericana, pues ella se pone en contacto con sus sentimientos y deseos. Ella es capaz de explorar sus deseos e impulsos sexuales, aniquilando el orden establecido que se había impuesto sobre ella. Para la mujer-niña latinoamericana los tabúes, las limitaciones y restricciones no existen; ella goza de las prohibiciones. A consecuencia, ella domina tanto el sector físico (la sexualidad), como el sector espiritual (las emociones) de las relaciones amorosas. A manera que toma control de su sexualidad, la mujer-niña también pasa a dominar los deseos del hombre, invirtiendo “la relación superior-inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y es sometido, el que vence y es vencido,” en cuanto a las

relaciones de poder (Foucault 137). La figura de la mujer-niña también parece estar en sintonía con el sector espiritual de las relaciones amorosas, o el terreno de las emociones, pues parece estar en sincronía con un orden espiritual mayor que ella. La mujer-niña tiene la posibilidad de sentir amor, deseo y pasión en el mundo de divisiones y restricciones en el que se encuentra.

El Diriá nicaragüense de Sofía, la comunidad colombiana de Sierva María y el Chaco argentino de Araceli condenan a las jóvenes por su relación con otro orden, uno que no hace caso a las prohibiciones y acoge las leyes sobrenaturales en su lugar. A consecuencia, las jóvenes son percibidas como agentes del Diablo, pues ellas actúan de noche como bestias infernales (Sofía como bruja, Sierva María como un fantasma y Araceli como una vampira). La asociación de las chicas con el mal va a definir su posición marginal en las sociedades a las que pertenecen, puesto que por ser un “otro” cultural, también se les considera inhumanas. Las sociedades a las que pertenecen emplean efectivamente las tipologías del mal para el control social y como una táctica de miedo contra el “otro.” Queda claro que el miedo se inculca por medio de las religiones, mitos y folclor; y, desde luego, son estos ordenes quienes dirigen la conceptualización del “mal” y del “otro,” que con frecuencia van unidas por definición. Tan pronto se concibe la relación entre el mal y el otro, aparece lo *uncanny*. Lo *uncanny*, según Freud, son personas, cosas, sensaciones, experiencias y situaciones que generan terror e inquietud porque forman parte de experiencias previas o hechos vividos. Lo *uncanny* son miedos reprimidos y superados de la infancia, que pueden volver a emerger para atormentarnos. La Iglesia enseña a tenerle miedo al infierno y sus demonios; mientras los abuelos transmiten leyendas populares que han de instaurar miedo en las próximas generaciones. Las brujas, los fantasmas y los vampiros, además de formar parte de las

criaturas demoniacas, son también criaturas sobrenaturales en las leyendas folclóricas. De esta forma se establece el miedo a las niñas *uncanny*.

A partir de lo discutido en esta tesis, puede verse que las niñas, por su parte, disfrutaban las características auténticas de su “otredad.” En su papel como seres *uncanny* son capaces de deleitarse en las pasiones amorosas y sexuales. La figura de la vampira simboliza el cruce entre las pasiones amorosas y las pasiones sexuales, libre de los límites impuestos por las sociedades rígidas. La vampira, al igual que los otros seres *uncanny*, se encuentra fuera del alcance de las leyes católicas, pues radica en las tinieblas, en los espacios abandonados por Dios. La bruja, el fantasma y la vampira, al ser rechazadas por Dios y el orden católico, son libres de practicar sus deseos y necesidades, incluyendo los placeres de la carne. En este sentido, las criaturas *uncanny* son la metáfora de la mujer de los tiempos modernos, que se pone en contacto con la interioridad que antes se le había negado en el mundo patriarcal. Al establecer contacto con su propio ser, la criatura *uncanny* trasciende espacios y tiempos, límites y deseos, la ley y el orden para establecerse como un ser amenazante ante su sociedad.

Por último, cabe mencionar que la figura infantil es representativa de la interioridad humana, pues sirve para mirar hacia adentro y recordar las experiencias del pasado, y también para sentir esperanza por el futuro. La niña, interpretada como algo inhumano es totalmente lo opuesto, ya que son los sentimientos, en específico los de amor, lo que la hacen humana. Por medio de la figura de la niña, los autores de la época consiguen reinstaurar la posición social de estos grupos marginados. Por medio de sus tres representaciones, la niña revoluciona la imagen de la mujer y de los grupos étnicos marginados, reconstituyéndolos dentro del marco identitario de Latinoamérica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. U of Oxford P, 1998.
- . *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge UP, 2008.
- Balthus. *Joan Miro and His Daughter Dolores*. 1937. Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York. *Museum of Modern Art*, <https://www.wikiart.org/en/balthus/joan-miro-and-his-daughter-dolores-1937>. Consultado el 13 de marzo de 2019.
- Barahona, Karen J. “Gioconda Belli: *Sofía de los presagios*.” *Hispanamérica*, v. 42, n. 126, 2013, pp. 111-114.
- Baroco, Fernanda y David Lagunas. “Another otherness: The Case of the Roma in Mexico.” *Masks of Identity: Representing and Performing otherness in Latin America*, edición de Premysl Machá y Eloy Gomez Pellón. Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 95-108.
- Belli, Gioconda. *Sofía de los presagios*. 1990. Seix Barral, 2013.
- Blasco, Paloma Gay y. “Gypsy/Roma Diasporas. a Comparative Perspective.” *Social Anthropology*, v. 10, n. 2, 2002, pp. 173–188.
- Boyd-Bowman, Peter. *Índice geobiográfico de más de 56 mil pobladores de la América Hispánica*. México: UNAM/Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Brodman, Barbara y James Doan, editores. *The Universal Vampire: Origins and Evolution of a Legend*. Fairleigh Dickinson UP, 2013.

- Cardona-López, José. “*Luna caliente* de Mempo Giardinelli: Una *nouvelle* que parodia la novela policiaca negra y la novela gótica.” *Odiseas de lo fantástico*, edición de Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: ILF, 2004, pp. 227-236.
- Castillo Castillo, Silvana Katerin, et al. “Alimentos autóctonos de las comunidades indígenas y afrodescendientes de Colombia.” *Archivos Latinoamericanos De Nutrición* 60:3 (2010): 211–219.
- Cirlot, Juan Eduardo. *El diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Dehodencq, Alfred. *Un baile de gitanos en los jardines del Alcázar, delante del pabellón de Carlos V*. 1851. Museo Carmen Thyssen, Málaga. *Museo Carmen Thyssen Málaga*, <https://www.carmenthysseomalaga.org/obra/un-baile-de-gitanos-en-los-jardines-del-alcazar,-delante-del-pabellon-de-carlos-v>. Consultado el de 10 de febrero de 2019.
- Fernández Juárez, Gerardo; Pedrosa, José Manuel, editores. *Antropologías del miedo: vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. Valencia: Calambur Editorial, 2008.
- . “Los mil y un registros del humano miedo.” *Antropologías del miedo: vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, edición de Fernández Juárez y Pedrosa. Valencia: Calambur Editorial, 2008, pp. 9-14.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. 1976. Traducción de Martí Soler. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1984.
- Freud, Sigmund. “The Uncanny.” Traducción de Alix Strachey. *Imago*, 1919, pp. 1- 21.
- . *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York: Basic Books, 2000.
- Gallardo Saborido, Emilio José. “La Génesis de la diferencia: Tres representaciones de la infancia gitana.” *Monografías* 21 (2015): 27-39.

- García Chichester, Ana. "Jerarquía de los géneros sexuales en *Luna caliente* de Mempo Giardinelli." *Romance Notes*, v. 34, n. 2, 1993, pp. 169-176.
- García Márquez, Gabriel. ---. *Cien años de soledad*. 1967. Random House, 2009.
- . *Del amor y otros demonios*. Penguin Books, 1994.
- . *La soledad de América Latina*. Discurso Nobel, 1982.
- Gómez Alfaro, Antonio. "La polémica sobre la deportación de los gitanos a las colonias de América." *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 386, 1982, pp. 308-336.
- Gómez Valderrama, Pedro. "Literatura: Religión, mito y sexo en Latinoamérica." *Nueva Frontera*, n. 373, 1982, pp. 20-24.
- González, Aníbal. "El discurso anticlerical en Fernando Vallejo, o cómo narrar sin religión." *Cuadernos de literatura*, v. 19, n. 37, 2015, pp. 122-135.
- . *In Search of the Sacred Book: Religion and the Contemporary Latin American Novel*. U of Pittsburgh P, 2018.
- . "Viaje a la semilla del amor." *Hispanic Review*, v. 73, n. 4, 2005, pp. 389-408.
- González Echeverría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: U of Texas P, 1985.
- Gutiérrez, Óskar Benjamín. "Llegada del pueblo gitano 'rom' a América." *YouTube*, cargado por Óskar Benjamín Gutiérrez, 17 de enero de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ry7WczgS4sU>.
- . "Artes y oficios del pueblo rom 'gitano' de Colombia" *YouTube*, cargado por Óskar Benjamín Gutiérrez, 8 de febrero de 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=nsV6M7jLqg>.

- Hallab, Mary Y. *Vampire God: The Allure of the Undead in Western Culture*. Nueva York: SUNY Press, 2009.
- Hecht, Tobias. *Minor Omissions: Children in Latin American History and Society*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- Heidemann, Gretchen y Kristin M. Ferguson. "The Girl Child: A Review of the Emperical Literature." *Affilia*, v. 24, n. 2, 2009, pp. 165-185.
- James, William. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. The Floating Press, 2008.
- Jung, Carl G. *Psyche and Symbol: A Selection of the Writings of C.G. Jung*. Traducción y edición de Violet S. de Laszlo. Garden City: Anchor Books, 1958.
- . *The Undiscovered Self*. 1957. Traducción de R.F.C. Hull. Princeton UP, 1990.
- Kilp, Alar. "Religion in the Construction of the 'Self' and 'Other'." *ENDC Proceedings*, v. 14, 2011, pp. 197-222.
- Kiyoshi, Tsuchiya, editor. *Dissent and Marginality: Essays on the Borders of Literature and Religion*. Macmillan Press, 1997, pp. 126-150.
- Krizova, Marketa. "Not Exactly the Other? Africans in Late Colonial and Early Independence Identity Discourse in Spanish America." *Masks of Identity: Representing and Performing otherness in Latin America*, edición de Premysl Machá y Eloy Gómez Pellón. Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 145-166.
- Larson, Jennifer. *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford UP, 2001.
- Leonet, Gema Lasarte. "Gioconda Belli, un universo de mujeres." *Revista Estudios Feministas*, v. 21, n. 3, 2013, pp. 1081-1097.

- Lewis, Pericles. *Religious Experience and the Modernist Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Mácha Přemysl, and Gómez Pellón Eloy, editors. *Masks of Identity: Representing and Performing Otherness in Latin America*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Morales, Ana María y José Miguel Sardiñas, editores. *Odiseas de lo fantástico*. México: ILF, 2004.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. 1955. Nueva York: Vintage Books, 1997.
- Nelson, Claudia. *Precocious Children and Childish Adults*. The John Hopkins UP, 2012.
- Nunn, Frederick M. *Collisions with History: Latin American Fiction and Social Science from El Boom to the New World Order*. Ohio UP, 2001.
- Olsen, Margaret M. “La patología de la africanía en *Del amor y otros demonios* de García Márquez.” *Revista Iberoamericana*, v. 68, n. 201, 2002, pp. 1067-1080.
- Paz, Octavio. *La búsqueda del presente*. Discurso Nobel, 1990.
- Picart, Caroline Joan. “Beyond Good and Evil: The Black-White Divide in Critical Race Theory.” *Human Rights Review*, v. 8, n. 3, 2007, pp. 221–228.
- Richard, Pablo; Álvarez, Carmelo. *Raíces de la teología latinoamericana: Nuevos materiales para la historia de la teología*. San José: DEI, 1985.
- Rojas Venegas, Claudia y Juan Carlos Gamboa. “La Kriss Romaní como sistema jurídico transnacional.” *Íconos*, v. 12, n. 2, 2008, pp. 43-55.
- Rolón, Alicia. “*Luna caliente* de Mempo Giardinelli: De la violencia textual a la violencia sexual.” *Romance Languages Annual VIII*, 1997, pp. 648-654.
- Roth, Michael S. “The Art of Losing Oneself.” *Raritan*, v. 27, issue 3, 2008, pp. 158-165.
- Savater, Fernando. *La infancia recuperada*. Taurus, 1986.

Schmunk Murray, Gail. *American Children's Literature and the Construction of Childhood*.

Nueva York: Twayne Publishers, 1998.

Sidky, H. *Witchcraft, Lycanthropy, Drugs and Disease: An Anthropological Study of the*

European Witch-Hunts. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1997.

Steedman, Carolynn. *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority,*

1780-1930. Harvard UP, 1995.

Steiger, Brad. *The Werewolf Book: The Encyclopedia of Shape-Shifting Beings*. Canton

Charter Township: Visible Ink Press, 2012.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Harvard UP, 1989.

Teel, D.C. "Excessive Children: Textual Filiation and the Command of the Other." *Dissent*

and Marginality: Essays on the Borders of Literature and Religion, edición de

Tsuchiya Kiyoshi. Macmillan Press, 1997, pp. 126-150.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1970. Traducción de Silvia Delpy.

México: Premiá, 1987.

---. *La conquista de América: El problema del otro*. 1982. Traducción de Flora Botton Burlá,

edición de Martí Soler. México: Siglo XXI Editores, 2001.

Tsuchiya, Kiyoshi, editor. *Dissent and Marginality: Essays on the Borders of Literature and*

Religion. New York: St. Martin's Press, 1997.

Tumini, Angela. "Vampiresse: Embodiment of Sensuality and Erotic Horror in Carl Th.

Dreyer's *Vampyr* and Mario Brava's *The Mask of Satan*." *The Universal Vampire:*

Origins and Evolution of a Legend, edición de Bárbara Brodman y James Doan.

Fairleigh Dickinson UP, 2013, pp. 121-135.

UNICEF. “1990s: A Decade for Children’s Rights” *UNICEF*, <https://www.unicef.org/sowc96/1990s.htm>. Consultado el 11 de marzo de 2018.

Uslar Pietri, Arturo. “Realismo mágico” *El Cuento Hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica*. Edición de Seymour Mentón. México: Fondo De Cultura Económica, 1986.

van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. 1909. Traducción de Juan Aranzadi. Alianza Editorial, 2008.

Wade, Peter. “Población negra y la cuestión identitaria en América Latina.” *Universitas Humanísticas*, n. 65, 2008, pp. 117-137.

---. *Race and Ethnicity in Latin America*. Londres: Pluto Press, 2010.

VITA

Carmen García received her Bachelor of Arts degree in Communication and Spanish from Texas A&M International University in 2017. She entered the Language, Literature, and Translation program at Texas A&M International University in August 2017, where she serves as a Graduate Research Assistant in the Department of Humanities. Her major field of specialization is the Latin-American short-narrative, such as the short-story and the *nouvelle*.

Ms. García may be reached via e-mail at carmen_garcia@dusty.tamiu.edu.