

## HABITAR, PRESAGIAR, IMAGINAR, EROTIZAR: LA NARRATIVA DE GIOCONDA BELLI<sup>1</sup>

Todo lo que creó suavemente  
a martillazos de soplidos  
y taladrazos de amor,  
las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días  
por las que me levanto orgullosa  
Todas las mañanas  
Y bendigo mi sexo.

(Gioconda Belli, *Y Dios me hizo mujer*)

Hasta hace pocos años conocíamos a Gioconda Belli por su extraordinaria poesía amorosa y revolucionaria que le mereció premios como el de la *Casa de las Américas* en 1978. Sin embargo, desde 1989 con la publicación de *La mujer habitada*, al año siguiente con *Sofía de los presagios* y en 1996 con *Waslala*, la escritora nicaragüense se revela (y, a la vez se rebela, en palabras de José Coronel Urtecho) como una novelista de primer orden. En este ensayo me propongo explorar uno de los modos en que los personajes femeninos protagónicos en sus novelas articulan una visión de mundo alterna y reconocen en el erotismo uno de los caminos para hacerse espacio en la sociedad y buscar la felicidad a la que tienen derecho.

El primero de los textos que me ocupa es *La mujer habitada*. Esta novela se organiza alrededor de las figuras de dos mujeres: Lavinia, una arquitecta joven perteneciente a la clase acomodada del país que decide integrarse a la lucha y muere en un asalto a una fiesta en donde están reunidos miembros de la alta burguesía y el gobierno, e Itzá, una mujer indígena que ha muerto en una batalla en contra de los españoles en tiempos de la conquista y que habita un naranjo en el patio de la casa de Lavinia y posteriormente la habita a ella.

Ambas mujeres actúan solidariamente junto a sus amantes masculinos (Yarince en el caso de Itzá y Felipe en el de Lavinia) quienes, a pesar de que las aman y las consideran sus iguales, resienten al principio su participación en la lucha armada. Ambas mujeres comparten, además, la convicción de que la felicidad individual es posible solamente al integrarse a un proceso colectivo. Sus propias vidas adquieren sentido pleno cuando las ponen al servicio de los demás.

Desde el comienzo de la narración las historias de las dos mujeres están

---

<sup>1</sup> Presenté una primera versión de este trabajo en el XIX Congreso Internacional de la Latin American Studies Association (LASA) celebrado en Washington, D.C. en septiembre de 1995.

entretreídas y ambas irán experimentando una toma de poder paulatina. Itzá fecundará a Lavinia a través de un acto de comunión. Le infundirá valor, la empujará a la acción en el momento decisivo y le proveerá la memoria, intuitiva, de una continuidad histórica de resistencia. De acuerdo con Amy Kaminsky<sup>2</sup> el discurso de Itzá interrumpe la lógica de la narración y abre un espacio distinto:

La función de Itzá a través de la novela es romper la narración lógica, insistir en lo no-racional, en la poesía, en lo reprimido. Es una función (...) menos preconsciente con relación al consciente que pre-histórica en cuanto a su relación a lo histórico. Siendo mujer e indígena, en un mundo donde los blancos (o ladinos) escriben la historia, Itzá no pertenece a la historia sino a la esfera del mito y de la leyenda. Su presencia en la conciencia contemporánea depende del conocimiento oral.

La voz de Itzá servirá como elemento estructurador de la narración. La novela se inicia con una oración poderosa que marca el segundo nacimiento de Itzá luego de su fusión inicial con la naturaleza y su transformación en árbol: "Al amanecer emergí". Es también Itzá quien, una vez se completa su ciclo, cierra la obra con el verso final que es un planteamiento sobre la persistencia en la muerte a través del amor: "Nadie que ama muere jamás".<sup>3</sup>

Debra Castillo<sup>4</sup> señala, sin embargo, un peligro al colocar a Lavinia dentro del estereotipo de la niña rica que debe renunciar a los privilegios de su clase para abrazar la lucha armada:

Belli's heroine, romantically strips herself of romanticism and of her upper-class pretensions, to deliver body and soul to the revolution, to take the place of her (tragically) slain lover and die, also romantically, in the worthiest of causes: fighting for the freedom of her country at the side of the nobly inspired comrades from less privileged backgrounds.

La propia Castillo reconoce que su visión de este texto y otro de Elena Garro: "La culpa es de los Tlaxcaltecas", en los cuales se propone una especie de mestizaje a la inversa, es "poco caritativa". Más bien, podría señalarse que Castillo elimina la posibilidad de que a través de la relación amorosa (de la cual obviamente se burla en el pasaje citado) se establezca un nuevo espacio de resistencia y se consiga el poder. Pienso, con Kaminsky que la novela, a través de los personajes femeninos:

<sup>2</sup> Véase su ensayo, "Entradas a la historia: *La mujer habitada*", *Hispanamérica*, XXIII, núm. 67 (1994), p. 30.

<sup>3</sup> Gioconda Belli, *La mujer habitada*, Cuarta edición, Managua, Ed. Vanguardia, 1993; pp. 9 y 338. Todas las citas pertenecen a esta edición.

<sup>4</sup> Debra A. Castillo, *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 1992; p. 15.

busca otra clase de reconciliación: lo hace desde el lado del subordinado, desde lo femenino e indígena —lo cual requiere una reconceptualización de la subjetividad para saber quién ocupa el espacio del sujeto y con qué criterios. Es una crónica del impulso hacia un nuevo arreglo heterosexual dentro de la revolución.<sup>5</sup>

Tomando prestados los términos de Octavio Paz, podríamos decir que en esta novela se intenta redefinir la relación de los hombres y de las mujeres a través de la “llama doble del amor” y particularmente del erotismo. Si, como señala Paz, el erotismo es un fenómeno asociado exclusivamente al ser humano y es: “sexualidad socializada y transfigurada por la voluntad y la imaginación de los hombres”,<sup>6</sup> [y de las mujeres], es éste precisamente lo que constituye en la obra el impulso liberador. El erotismo como “sed de otredad” (Paz) que se completa en la pareja, sirve de fuerza motriz para ambas mujeres que celebran el placer del cuerpo en la relación heterosexual. Tanto para Itzá como para Lavinia el erotismo constituye una fuente de poder y de conocimiento no-racional. En ellas se cumple uno de los planteamientos centrales del texto de Audre Lorde:<sup>7</sup>

Existen muchos tipos de poder, el que se usa y el que no se usa, el que se reconoce y el que no se reconoce. Lo erótico es un recurso en cada una de nosotras que descansa en un plano profundamente femenino y espiritual, firmemente enraizado en el poder de nuestro sentimiento no expresado ni reconocido.

De acuerdo con Lorde, el erotismo sirve de energía para el cambio. Las vidas de Lavinia y de Itzá están tocadas en todos sus aspectos por este impulso creador que es fuente de liberación.

En el caso de Lavinia, ésta empleará las estrategias tradicionalmente asociadas a las mujeres (vestidos, maquillaje, apariencia física hermosa, comportamiento seductor o fingidamente subordinado y otras) para conseguir lo que quiere:

No tuvo remordimientos de conciencia por usar todas las armas milenarias de la feminidad. Aprovechar la impresión que causaban en los hombres las superficies pulidas no era su responsabilidad sino su herencia. (p. 16)

De este modo Lavinia conseguirá el empleo en la firma de arquitectos, logrará interactuar con los hombres que resienten su autoridad en la construcción, resistirá los avances sexuales del General Vela y atraerá el interés de Felipe. Es, sin embargo, en esta relación donde encontrará su auto-realización como

<sup>5</sup> Kaminsky, p. 27.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix-Barral, 1993.

<sup>7</sup> Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, New York, Out and Out Books, 1978. La traducción es mía.

mujer y revolucionaria. Como bien ha observado Arturo Arias, el erotismo femenino representa una fuerza transgresora y revolucionaria en la obra:

El erotismo aquí cumple el papel de lenguaje transgresor. El erotismo, marginalizado de las prácticas discursivas de la novela centroamericana, confronta aquí las rigideces ideológicas que informaron el anterior discurso, generando una fusión entre vitalidad erótica y vitalidad política. El discurso erótico en *La mujer habitada* enfatiza su energía como elemento de liberación que rompe con el marco de las tradiciones que fosilizan a la sociedad centroamericana.<sup>8</sup>

Insiste, siguiendo a Bakhtin y a Foucault, en el poder liberador del erotismo:

el erotismo posibilita la recuperación de lo prohibido, lo reprimido, lo grotesco, lo irracional. El cuerpo deja de ser un sistema auto-contenido para convertirse en un espacio de tolerancia y multiplicidad liberadora.<sup>9</sup>

A través de su relación con Felipe y compartiendo con él el erotismo y la participación en la lucha armada, Lavinia completará su proceso de realización como mujer. Ambas cosas son posibilitadas por Felipe pero no dependen exclusivamente de él. Ella no entra al Movimiento revolucionario por él, aunque sea Felipe quien por primera vez la pone en contacto con sus miembros. Tampoco en el terreno de lo erótico Lavinia aparece como subordinada al hombre. Al contrario, ella constantemente luchará por eliminar algunas de las actitudes que considera machistas en él y reclamará gozosa su derecho al disfrute sexual.

Al final de la obra Lavinia toma el lugar de Felipe, pero se señala que ella se lo ha ganado. Se convierte en Felipe por amor y por convicción y por medio de la muerte adquiere identidad y sentido logrando reunirse con él. La decisión de Lavinia, impulsada por el amor (recordemos los versos de San Juan de la Cruz: "amada en el amado transformada"), es también política. Ahora ambos serán verdaderamente compañeros.<sup>10</sup>

En el caso de Sofía, la protagonista de la segunda novela de Belli, observamos una búsqueda de la identidad femenina que se da a través del erotismo y la seducción, y culmina con el amor. Desde el comienzo de la obra la sexualidad ocupa un lugar destacado en la vida de Sofía. Es una niña abandonada por

<sup>8</sup> Arturo Arias, "Gioconda Belli: la magia y / (d)el erotismo" en *La literatura centroamericana: visiones y revisiones*, Jorge Román Lagunas, ed., New York, The Edwin Mellen Press, 1994; p. 314.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>10</sup> Debo consignar nuevamente mi desacuerdo con Debra Castillo en su interpretación del final de la obra. La muerte de Lavinia representa la culminación de un proceso de liberación del personaje que viene ocurriendo desde el principio. Coincido con Ramón Luis Acevedo cuando señala que la elección de la profesión no tradicional de Lavinia responde a un "anhelo constructivo en términos individuales y colectivos" ya que "aspirará a ser arquitecta de una nueva identidad personal y de un nuevo orden social" (p. 6). Véase su trabajo *Transgresión y liberación, mito y revolución en las novelas de Gioconda Belli* presentado en el II Congreso Internacional de Literatura Centroamericana celebrado el 24 de febrero de 1994 en Tegucigalpa, Honduras. Agradezco la gentileza del autor al facilitarme una copia de su ponencia.

sus padres en un pueblo remoto y carga un doble origen: es gitana y "paya". Su padre es gitano y su madre no lo es. La comunidad la considera extraña y más de uno cree que "no es de este mundo". Algunos incluso piensan que es peligrosa. A medida que la obra se desarrolla, la niña va creciendo con la "identidad extraviada" y a la vez parece tener un atractivo irresistible para los hombres, asociado a su sensualidad y voluptuosidad y a la magia. Por su origen gitano y las circunstancias misteriosas de su aparición en el pueblo, muchos de los habitantes la relacionan con el diablo. Su propio esposo comparte este prejuicio y en la noche de bodas la acusará de ser puta, como todas las gitanas.

A lo largo del texto Sofía padece ocho años de un matrimonio infeliz. Vive encerrada en la casa/fortaleza que construyó su esposo René y tolera sus ataques sexuales cotidianos que son vistos en la obra como violaciones constantes que ella debe soportar. La resistencia de Sofía se manifiesta de diversos modos, como por ejemplo: a través de su negación secreta a tener hijos (como Itzá y las mujeres indígenas en la novela anterior que se niegan a tener hijos para que los españoles no los esclavicen). Sofía toma pastillas contraceptivas a espaldas de su esposo que se empeña en probar su virilidad teniendo un hijo. Su rebeldía también se manifiesta por medio de la lectura de libros eróticos, las fantasías sexuales con Fernando el mandador, el disfrute de los placeres solitarios del cuerpo, la amistad telefónica con Esteban y, finalmente, la fuga a la casa de la bruja Xintal y el eventual divorcio de René.

El descubrimiento de las infinitas posibilidades del placer sexual se lo proporciona el brujo Samuel y constituye para Sofía una especie de rito iniciático del cual obtiene un conocimiento que va más allá de los sentidos. Se presenta en la obra como un regalo del viejo a la muchacha.

Más adelante Sofía empleará las armas de la seducción para lograr quedar embarazada de Jerónimo, el abogado que le consigue el divorcio. Al lograr concebir una hija, Sofía consigue romper el círculo de su destino y entra en el espiral del tiempo que le habían presagiado las brujas. Sofía parece dominar bien algunas de las técnicas enumeradas por Baudrillard en su texto sobre la seducción.<sup>11</sup>

Señala el crítico francés que la seducción constituye una estrategia de las apariencias que pertenece al orden del artificio. Se vale de signos y de ritos y se asocia a la memoria y al maleficio. Para Baudrillard la seducción constituye la mayor fuente de poder de lo femenino ya que se da en un espacio de simulación en el cual se controla el universo simbólico. Sofía simula estar enamorada de Jerónimo y logra su propósito de quedar embarazada. El lector o la lectora desconoce las motivaciones del personaje y queda fuera del juego de poder. Jerónimo parece estar consciente de las estrategias de Sofía pero al principio acepta el juego. Cito un fragmento de la escena de seducción en la oficina del abogado:

<sup>11</sup> Jean Baudrillard, *Seduction*, Brian Singer, trad., New York, St. Martins Press, 1990.

Toma el bolso y saca un cigarrillo. Jerónimo le acerca su encendedor, preguntándose si será cierto lo que parece ser evidente. Pasando del desconcierto inicial que le produjo verla llegar con ese aire de conquista en los ojos, en la manera de mover las manos y cruzar las piernas, se siente como el protagonista de "8 1/2" de Fellini, observando a Sofía lanzar el tejido de la seducción para cazarlo como insecto desprevenido. Entre sus muchas observaciones del sexo opuesto no ha dejado de notar cómo afecta a las mujeres el hecho de sentirse atractivas. Hay una directa relación entre la ropa, el maquillaje, lo que ellas perciben de su aspecto físico y su manera de actuar. Basta que se sientan lindas para que brote en ellas, sin represiones, la materia invisible que seguramente han heredado de las arañas. Sonríe pensando que es lógico que ella lo haya escogido a él para probar el efecto de su ropa nueva.<sup>12</sup>

Luego de que nace la niña el interés de Sofía por Jerónimo se vuelve menos claro en la obra y su acoso resulta inexplicable. Finalmente, ante los rechazos de éste, Sofía desiste de su empeño y continúa su trayectoria de crecimiento personal.

Justo al final de la obra, cuando parece que su propio destino va a repetirse en su hija (la niña se le suelta de la mano y se le pierde en una feria) aparece Esteban que la ha encontrado al reconocer su voz en el altoparlante. El desenlace feliz no resulta demasiado convincente. No obstante, es significativo el hecho de que Sofía logre liberarse de un destino adverso empleando sus propias armas que son la transgresión, la magia y la seducción. Con la ayuda de otros personajes femeninos y homosexuales en la obra sale victoriosa de la empresa de forjarse su propia vida. La niña aparentemente marcada desde el comienzo con el signo de la fatalidad y rodeada de presagios negativos es, al final de la novela, una mujer que obtiene la libertad y la felicidad por medio de un enorme esfuerzo de voluntad y persistencia.

La última de las mujeres que me ocupa es Melisendra, la protagonista de *Waslala*. La sensualidad de este personaje es uno de sus rasgos más sobresalientes y es evidente desde el momento en que aparece en la obra por primera vez imaginando montar el río a horcajadas como si fuera un animal mitológico y fantaseando sobre la sensación del agua entre sus piernas. En una escena posterior, al montarse en una motocicleta que le han prestado, se destaca el placer que experimenta al conducirla acompañada por Raphael: "era una amazona gozando la doma del brioso aparato" y más adelante el placer es compartido: "[s]in posibilidad de conversar, ambos se abandonaron al erotismo de rozarse cabalgando juntos por el accidentado camino de grava".<sup>13</sup>

Melisandra es una mujer joven, sana, vital que se encarga de administrar la hacienda y los asuntos de su abuelo en un pequeño poblado de Faguas a la orilla del río en un rincón casi olvidado del mundo. El tiempo de la novela es un

<sup>12</sup> Gioconda Belli, *Sofía de los presagios*, Segunda edición, Managua, Ed. Vanguardia, 1993; pp. 200-201.

<sup>13</sup> Gioconda Belli, *Waslala: Memorial del futuro*, Barcelona, Emecé editores, 1996. Todas citas corresponden a esta edición.

futuro indeterminado en el cual Faguas (un imaginario país americano que aparece inicialmente en su primera novela) se ha convertido en el basurero del mundo tecnológico capitalista. La descripción física de Melisandra muestra características un tanto andróginas. Siempre viste de mono azul. Carga una bolsa de herramientas y el perfume que Raphael distingue en ella es colonia de hombre. No obstante, a través del inventario de sus rasgos físicos se intenta componer una imagen de mujer hermosa, llena de coquetería natural que no necesita artificios para atraer poderosamente a los hombres. Luego de que la muchacha se escupe las manos para limpiárselas y se pasa un viejo peine por el pelo de un modo mecánico, únicos preparativos de su persona para recibir a los visitantes, el narrador recoge la reflexión de su abuelo:

El abuelo la miró de reojo comprobando su falta de vanidad. Se parecía mucho a su mujer quien jamás había dado importancia a su apariencia (...) Igual que su abuela, sin embargo, la nieta emanaba una vitalidad animal, sensual. Su descuido, en vez de opacar su natural belleza, daba a esta una calidad montaraz, primigenia, de criatura recién inaugurada, libre, perfecta. Parecía la estatua de la muchacha griega que lanza la jabalina. (p. 25)

La escena sexual entre ella y Joaquín que se narra al comienzo de la novela muestra la libertad de la muchacha ante el hombre mayor que es capaz de proporcionarle placer, pero no de “domarla” como él mismo reconocerá enseguida. “Yo solo te sé domar”, dirá al saltar sobre ella al comienzo del encuentro y terminará sintiéndola “inquieta, estremecida, un pájaro que ya no podría retener”. (p. 39)

La relación con Joaquín le servirá a Melisandra como rito de iniciación sexual (similar al de Sofía en la novela anterior), como treta del débil<sup>14</sup> para que la ayude a embarcarse para ir a buscar Waslala, pero más que nada le permitirá establecer comparaciones al conocer a Raphael. Más que un conocimiento de las técnicas amorosas de compañeros sexuales distintos, Melisandra aprende algo sobre ella misma. Descubre la ternura ligada al acto sexual.

Para Melisandra la búsqueda de Waslala está ligada al proceso de auto conocimiento y también al descubrimiento de las posibilidades liberadoras del amor y del erotismo. Waslala es el lugar mágico, inalcanzable, fuente de leyendas e historias fantásticas al cual todos en Faguas querían llegar pero pocos lo habían intentado:

La gente se pasaba años diseñando esas expediciones imaginarias (...). Era un pasatiempo heredado de padres a hijos; un juego que los niños empezaban a jugar

<sup>14</sup> Tomamos prestado el término empleado por Josefina Ludmer en su conocido ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz: *Tretas del débil* en *La sartén por el mango, encuentro de escritoras latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega, editoras, Río Piedras, Huracán, 1984, para destacar los artificios a los que recurren, en ocasiones, aquellos/as que no tienen poder para conseguir sus propósitos de otro modo.

desde la infancia. Era un acertijo antiguo, continuo, la ubicación del paraíso perdido, del tiempo perdido, de todo lo que la humanidad había perdido aun antes de aprender a nombrarlo. (p. 151)

Waslala es la utopía, la cifra del deseo y Melisandra emprende su búsqueda como un viaje de auto-conocimiento. Se dice que sus padres habían desaparecido al intentar llegar a Waslala y ella decide ir a encontrar el lugar. Con ese propósito acepta la invitación del recién llegado, Raphael, por quien siente una atracción inmediata, y ambos emprenden el viaje a la utopía. La búsqueda de Waslala constituye una búsqueda de su propia identidad, un viaje al centro y al origen. Vale la pena mencionar que, a pesar de que es Raphael (homónimo del viajero del texto de Moro) quien le propone el viaje, ella será quien le servirá de guía a pesar de que nunca ha estado allí. Su conocimiento del lugar descansa en las historias de su abuelo, en los comentarios de los habitantes del pueblo, en la carta de Engracia que certificaba la existencia del lugar y en la convicción de que sus padres al concebirla soñaban con Waslala, razón por la cual ese no-lugar estaba en sus genes. Melisandra parte de un conocimiento intuitivo pero su brújula será el deseo. La búsqueda de Waslala se convierte eventualmente para Melisandra en una necesidad colectiva: necesita encontrarla y regresar al pueblo para contarlo y de ese modo mantener vivos los ideales de los habitantes del pueblo: “[t]endría que regresar. La estaban esperando. Mucha gente esperaría la iluminación que vendría de Waslala”. (pp. 313-314)

En Waslala, Melisandra encuentra a su madre en quien se reconoce: “Melisandra se quedó quieta, contemplándola fascinada. Era ella misma. Ella frente al espejo varias décadas más tarde” (p. 311). Por boca de su madre oye la historia de la comunidad ideal, ahora desierta, que se le presenta como un “memorial del futuro” tal y como señala el subtítulo de la novela. Es una posibilidad, una aspiración de otra cosa.

No obstante, Melisandra regresa abandonando el paraíso al que promete retornar. Su regreso obedece al deseo de contar, de documentar la existencia del lugar para devolver la esperanza a Faguas. Pero también regresa a reunirse con Raphael. La mueve el amor. La última escena de la obra recoge el momento en que Melisandra oye la voz de Raphael y corre hacia él. Su búsqueda ha terminado o apenas comienza.

Su relación amorosa y erótica con Raphael se ve como una especie de aprendizaje gozoso (recordemos que su primer encuentro sexual le ha producido un placer infinito e inédito que la hace proferir un grito animal que Engracia reconoce como un grito de amor). Este aprendizaje le ha permitido reconocer su propio deseo como parte de un proceso de auto-conocimiento. Debemos recordar la escena en la que Melisandra espía a sus dos compañeras de viaje mientras hacen el amor. Inicialmente se sorprende de la relación sexual lesbiana y hasta experimenta cierto grado de repulsión al imaginarse como participante. Sin embargo, su curiosidad la obliga a participar como “voyeuse” y

disfruta de la experiencia como si fuera un "contagio". Inmediatamente recuerda sus encuentros con Joaquín y se siente muy alejada de ellos al reconocer que: "[n]unca había logrado que entendiera su cuerpo, su necesidad de ternura" (119) mientras se pregunta cómo sería sentir el cuerpo "desnudo, tierno, sobre ella". Melisandra se reconoce en su cuerpo y en su deseo. Celebra el erotismo y disfruta la alegría de ser mujer.<sup>15</sup>

Melisandra parece descubrir aquello a lo que alude Luce Irigaray en su sugerente texto dedicado a la pasión en el que va marcando los pasos de una mujer que busca su identidad a través del amor:

A love between the sexes, in which natures and gods are united and fertile, is essential to the discovery of an individual and collective happiness, one which is both empirical and trascendental.<sup>16</sup>

Los personajes femeninos de las obras de Gioconda Belli que desempeñan papeles protagónicos: Lavinia, Sofía y Melisandra encarnan la posibilidad de encontrar la felicidad a través del amor y de la participación en un proceso colectivo. Ambos caminos las llevarán a redefinir las relaciones entre los hombres y las mujeres, a recuperar el cuerpo y a descubrir el propio ser. Las tres podrían participar de la visión que cierra el texto de Irigaray y que resulta armoniosa con la concepción de Waslala:

And I shall sing all day long. I shall fill the air with the joy of you in me, of me in you. Guarding you and guarding me in that incantation (...).

I opened my eyes and saw the cloud. And saw that nothing was perceptible unless I was held at a distance from it by an almost palpable density. And that I saw and did not see it. Seeing it all the better for remembering the density of air remaining in between.

But this resistance of air revealed, I felt something akin to the possibility of a different discovery of myself.<sup>17</sup>

*Carmen Ivette Pérez Marín*  
*Universidad de Puerto Rico*

<sup>15</sup> Resulta apropiado comparar el despertar erótico de Melisandra con lo expresado por Gioconda Belli en una entrevista en la que le hacen preguntas sobre algunos detalles de su vida. Señala la autora que la colaboración con el FSLN marca un nuevo rumbo en su vida y despierta en ella ese impulso erótico que se traduce en la escritura: "Y, entonces empecé a escribir. Volqué toda la euforia que andaba encima por estar viva, por ser mujer, madre (...) Fue una poesía erótica en el sentido más amplio de la palabra. No en el sentido sexual que se le da únicamente. Fue cantar al gozo de estar viva, de sentirme feliz de ser mujer, de vivir en un tiempo donde estaban pasando cosas que auguraban un tiempo nuevo". En *Entrevista a Gioconda Belli* llevada a cabo por Margaret Randall y publicada en *Ventana*, 2 de julio de 1982, v. III, núm. 122, pp. 11-12.

<sup>16</sup> Luce Irigaray, *Elemental Passions*, Trad. Joanne Collie y Judith Still, New York, Routledge, 1992; pp. 4-5.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 105.