



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

*Gata encerrada y Casa de
juegos* de Daína Chaviano.

Dos modelos de
feminidad en la literatura
fantástica

TESIS DE MÁSTER

Sedna González Rodríguez

Directora: Emilia María Durán Almarza

Oviedo, julio de 2013

TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D^a:/D. Sedna González Rodríguez

TÍTULO: *Gata encerrada y Casa de juegos* de Daína Chaviano. Dos modelos de feminidad en la literatura fantástica

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Literatura fantástica, género, modelo de feminidad, ecofeminismo, Diosa Madre, Oshún, espiritualidad, sexualidad, erotismo, naturaleza, animalización, Cuba, orisha, sincretismo, santería, identidad nacional, dictadura castrista, *Wicca*, religión.

DIRECTOR/A: Emilia María Durán Almarza

1. Resumen en español

El propósito de este trabajo es analizar el trabajo de la escritora cubana Daína Chaviano, en concreto sus obras *Gata encerrada* y *Casa de juegos* en las que rescata dos divinidades femeninas de culturas distintas. La Diosa Madre de procedencia occidental y cuyo culto está relacionado con el ecofeminismo de carácter espiritual que promueve la conexión con la naturaleza y la celebración de la vida. Y la orisha Oshún, de procedencia africana que ha logrado sobrevivir en la religión cubana a causa del proceso de sincretismo que se desarrolló en la isla entre la cultura española y la africana. A través de ambas deidades la autora plantea dos modelos de feminidad que se contraponen en aspectos como el dominio sobre sí mismas, su sexualidad y su entorno. Además, ambas obras esconden una denuncia social al régimen dictatorial castrista.

2. Resumen en inglés

This purpose of this project is to study the works of the Cuban writer Daína Chaviano who in her two novels, *Gata encerrada* and *Casa de juegos*, rescues two female deities from very different cultures: the western Mother Goddess whose worship is related to the spiritual branch of ecofeminism that stimulates the connection with nature and the celebration of life; and the orisha Oshún, of African origin, who has survived in the Cuban religion because of the syncretism developed in the island between the Spanish and African cultures. Throughout those two deities the writer presents two models of femininity that are opposed in aspects such as their self-control, their sexuality and their environment. Besides, both novels have an underlying message of social protest against the Castro regime.

VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS
DE MÁSTER/PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

Emilia María Durán Almarza

LA AUTORA/EL AUTOR

Sedna González Rodríguez

Fdo.:

Fdo.:

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
Capítulo I: BASES TEÓRICAS	7
I.I. Conceptualización de la literatura fantástica.....	7
I.II. Ecofeminismo y espiritualismo	12
Capítulo II: <i>GATA ENCERRADA</i> Y EL MODELO DE FEMINIDAD A TRAVÉS DEL CULTO A LA DIOSA	20
Capítulo III: <i>CASA DE JUEGOS</i> E IDENTIDAD CUBANA Y ROLES DE GÉNERO A PARTIR DE OSHÚN.....	35
CONCLUSIONES.....	54
BIBLIOGRAFÍA	57

Quisiera dedicar este trabajo a las profesoras del Máster de Género y Diversidad, por haber compartido conmigo y con el resto de mis compañeros y compañeras sus conocimientos y haber demostrado tanto interés en nuestro aprendizaje. Por otro lado, no querría olvidar a mis compañeras y compañeros, que me han aportado mucho a lo largo de este año, tanto a nivel académico como personalmente. Y, para terminar, querría agradecer a la profesora Emilia María Durán Almarza su colaboración, su paciencia y su apoyo, ya que sin ella este trabajo no habría sido posible.

INTRODUCCIÓN

A la hora de decidir el tema de mi Trabajo Fin de Máster me planteé dos aspectos fundamentales que consideré que debía tener en cuenta para tal fin. En primer lugar, tuve presente la escasez de referentes literarios femeninos que me ofrecieron a lo largo de la carrera de Filología Hispánica, así pues, tuve claro que, hallándome además en un Máster en Género y Diversidad, era casi un deber para mí hacer salir a la luz el nombre de una autora de habla hispana.

En segundo lugar, desde el primer momento decidí que la obra u obras que escogiese deberían tener algún tipo de relación con mis intereses personales, aspecto este que considero fundamental para investigar ya que es un trabajo arduo al que ha de dedicársele mucho tiempo y esfuerzo. Así pues, escoger un tema, o en mi caso una o unas obras que se adecúen a los intereses de la persona que investiga no solo ameniza el trabajo para esta, sino que el resultado final de dicha investigación va a ser de mayor calidad que si la investigadora o investigador no siente verdadera inclinación por el tema a desarrollar.

Desde hace algunos años he considerado que la lectura formaba una parte esencial de mi vida y, aunque desde adolescente me introdujeron en la literatura, no fue hasta que entré en la universidad cuando llegó a mis manos un ejemplar de cuentos de Howard Philips Lovecraft que arrancaba con el cuento *Dagón*. A partir de la primera página adquirí verdadera pasión por este hábito y, concretamente, por este género literario. Así, la literatura fantástica se convirtió en la base de mis lecturas y pasaron por mis manos autores como el citado, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson, E.T.A. Hoffman, Guy de Maupassant y William Hope Hodgson, entre otros muchos nombres, entre los que habría que añadir a la autora Mary Shelley. Para mí, este género no es simplemente un pasatiempo. Siempre he considerado que la lectura de este tipo de obras es una forma distinta de acercarse a la cultura y la idiosincrasia de una sociedad concreta. A través de estas obras se puede descubrir una parte esencial del ser humano en la que se encuentran los temores, las leyendas y creencias arraigadas en las personas a través de la cultura en la que ha nacido, crecido y vive.

Sin embargo, con el tiempo comencé a darme cuenta de que en mis libros aparecía una mayoría aplastante de autores en comparación con la lista de autoras de literatura fantástica que había leído hasta entonces. Tan solo Mary Shelley y alguna que otra autora que aparecía en las compilaciones de cuentos o relatos, pero también en

estas antologías aparecían un gran número de varones frente a una o dos escritoras, cuando había suerte. En ese instante me planteé dos cuestiones. Primero, por qué parecía que las mujeres no escriben o al menos no sobresalen en este género literario. Y segundo, cómo podía influir ese hecho en mi modo de entender la vida, ya que algo que tengo claro es que la literatura no solo recoge y comparte la idiosincrasia cultural de la sociedad en la que es creada, sino que también tiene una influencia en la forma de percibir y comprender el mundo en sus lectoras y lectores.

El primer paso que di a este respecto fue buscar autoras de este género, para tener una visión más completa y compleja de este tipo de literatura. Esto me llevó a la hipótesis de que no es que no existan o no hayan existido autoras de literatura fantástica, sino que no han estado, al menos hasta ahora, tan consideradas como los hombres. Lo que ha llevado a que no sean tan publicadas como ellos, por lo que es más complicado encontrar sus textos, lo que a su vez conlleva que sean menos leídas e, inevitablemente, menos conocidas y reconocidas.

Además, reflexioné sobre los modelos de feminidad que me ofrecían tanto unos como las otras en sus obras y la importancia que poseían los personajes en estas. En el caso de los escritores, las mujeres o bien no aparecían, o bien eran personajes secundarios con muy poca acción e importancia dentro de la trama, eran mujeres relegadas a la figura del varón protagonista; también se podía dar el caso de que la única mujer, o una de las pocas, que apareciese en un relato o novela no fuese una mujer realmente, sino un ser sobrenatural. Por el contrario, en el caso de las escritoras hallé diferentes perspectivas. Había autoras que compartían ese modelo de feminidad que llevaban a cabo los hombres, de tal forma que los personajes femeninos que aparecen en sus obras se encuentran en un claro segundo plano respecto al héroe masculino. Otras escritoras, por el contrario, sí proponían personajes protagonistas femeninos. Lo que resulta obvio de todo esto es que a ellos les cuesta más reflejar una perspectiva femenina en sus obras mediante el uso de personajes femeninos protagonistas. Este aspecto hizo que me pusiese como otro de mis objetivos buscar una o varias obras en las que los personajes femeninos tuviesen una relevancia especial y, por supuesto, fuesen las protagonistas de las historias.

Habiendo delimitado ya que mi investigación debía ser sobre las obras de una escritora de literatura fantástica en las cuales el papel de las mujeres tuviese una relevancia especial y fuesen las protagonistas de las novelas, solo me quedaba, entonces, escoger a la autora. De entre todas las posibilidades geográficas en las que

podía hallar una escritora de habla hispana me decanté por Cuba porque fue un país apenas tratado en las clases de Literatura Hispanoamericana a las que asistí durante la carrera de Filología Hispánica, por lo que comprendí que podría ser un buen momento para descubrir una pequeña parte de su literatura.

Ha sido este proceso el que me condujo hasta esta investigación, para la que escogí dos de las obras de una autora de gran reconocimiento en la literatura fantástica cubana: Daína Chaviano, (La Habana, 1957). Las obras: *Gata encerrada* (2001) y *Casa de juegos* (1999) pertenecen a la serie «La Habana oculta», junto con *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) y *La isla de los amores infinitos* (2006). Todas estas obras pertenecen al género fantástico, pero en ellas se esconde una crítica social con la que Chaviano pretende denunciar la situación que se ha vivido en Cuba antes y durante lo que se conoce como «período especial». Para el estudio de ambas obras me he centrado en el modelo de feminidad propuesto por la autora en cada una de ellas. Modelos propuestos a través de la recuperación de dos divinidades femeninas: la Diosa Madre y Oshún, por medio de las cuales desarrolla el comportamiento y la personalidad de las protagonistas: Melisa y Gaia, respectivamente.

Para llevar a cabo este análisis he dividido mi trabajo en cuatro secciones. En el primer capítulo llevo a cabo un repaso de la importancia y el significado del ecofeminismo, movimiento feminista que une la lucha contra la desigualdad de género con la lucha contra la explotación ambiental, el «mal desarrollo» y el maltrato animal. Aspectos a tener en cuenta porque, como se verá, ambos modelos de feminidad propuestos en cada una de las novelas aparecen vinculados a la naturaleza y a los animales. Por otro lado, una línea del ecofeminismo une estos aspectos con otros de carácter espiritual, entre los que destacan la recuperación de la Diosa Madre o Diosa Lunar como deidad a través de la religión pagana *wicca*, considerada una nueva versión de la supuesta religión que se desarrollaba en el neolítico mediante el culto a las mujeres simbolizadas por la Diosa Madre. Desde esta perspectiva se venera a la naturaleza, la maternidad, el cuerpo de las mujeres y, en definitiva, todo aquello relacionado con la vida.

En este mismo apartado, además, realizo un análisis de la conceptualización de la literatura fantástica deteniéndome en aquellas teorías más relevantes dentro de este ámbito literario, como son las de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Antonio Risco y Louis Vax, entre otros nombres. De esta forma no solo enmarco ambas obras en cada una de las teorías literarias fantásticas, sino que defiendo y propongo la

proposición que más se adapta a mi propia forma de entender la literatura fantástica y con la que se explica que haya escogido y considerado estas dos obras como propias de dicho género.

En la segunda sección, que se corresponde con el segundo capítulo, realizo un profundo análisis de la obra *Gata encerrada*. Para ello me voy a basar fundamentalmente en la obra de una de las ecoespiritualistas feministas de mayor relevancia, Starhawk, la cual ha llevado a cabo un ensayo sobre su forma de entender la religión *Wicca* y su modo de recuperar y conectar con la Gran Diosa Madre. A través de esta obra pretendo hacer entender la idiosincrasia de la *wicca* y, principalmente, de la propia novela en la que la protagonista afirma de sí misma pertenecer a esta corriente religiosa. Me detendré también en la teoría de Sherry B. Ortner en la que trata la diferenciación entre naturaleza y cultura postulada por el sistema patriarcal y la compararé con la proposición que Daína Chaviano expone en esta novela sobre la conexión de las mujeres con la naturaleza. Por otra parte, analizaré en profundidad la personalidad de la protagonista deteniéndome en aspectos como su concepción de la sexualidad, su participación activa o pasiva con lo que respecta a sí misma y a su propia vida y su relación con el entorno social en el que vive, ya que no debe olvidarse que esta obra, al igual que el resto de las que conforman «La Habana oculta» es una denuncia hacia el gobierno dictatorial castrista.

A continuación, en el tercer capítulo, llevo a cabo el análisis exhaustivo de la obra *Casa de juegos*, una novela erótica a través de la cual la autora realiza una revalorización de la influencia que la religión yoruba ha tenido y tiene en la identidad nacional de las mujeres y los hombres cubanos. En esta obra Daína Chaviano hace un repaso de las principales características de la identidad religiosa cubana y, más concretamente, de la santería; a través de lo que efectuaré un análisis de la interculturalidad de las religiones en Cuba y el reflejo de estos aspectos dentro de la obra. Por otra parte, al tratarse de una novela erótica me detendré fundamentalmente en el tipo de relaciones sexuales que en ella se describen, los roles de género que transmiten, la conceptualización de dichas relaciones por parte de los personajes, principalmente por parte de la protagonista, además del significado que estos encuentros sexuales tienen culturalmente y dentro de la idiosincrasia de la novela. A este respecto haré especial hincapié en la figura de la diosa Oshún en la cual basaré una gran parte del análisis de posición de Gaia, la protagonista, frente a su sexualidad.

En *Casa de juegos* estudiaré de nuevo la vinculación del personaje principal con la naturaleza y con los animales, sin olvidar aquellos aspectos de la personalidad en los que me centré a la hora de examinar a la protagonista de *Gata encerrada*. Estos son: la representación de Gaia como sujeto o como objeto, de su actitud activa o pasiva ante los hechos que le ocurren a ella concretamente, pero también ante la situación social que vive su entorno.

Finalmente, en las conclusiones compendiaré todas las hipótesis y argumentaciones que he defendido en relación a ambas novelas, centrándome principalmente en el objeto esencial de mi estudio: el modelo de mujer o feminidad que se postula y defiende en cada una de las dos novelas a través de las figuras de mitológicas de la Gran Diosa Madre y Oshún. Insistiré nuevamente en los aspectos que tienen en común ambos modelos y reforzaré aquellas características en las que se distinguen decantándome por una u otra según sean más o menos aceptables desde una perspectiva feminista.

De esta forma, pretendo dar a conocer a una autora de literatura fantástica y valorar su obra como medio de representación de la idiosincrasia social en la que se desarrollan, analizando dicha representación desde una perspectiva feminista.

Capítulo I: BASES TEÓRICAS

I.1. Conceptualización de la literatura fantástica

A la hora de tratar cualquier obra literaria es esencial llevar a cabo, en primer lugar, una contextualización de la misma y delimitarla lo máximo posible en un momento histórico, un género o un movimiento literario para comprender la idiosincrasia de dicha obra, así como su forma y su fondo en profundidad. Tras leer *Gata encerrada* y *Casa de juegos* no me quedó la menor duda de que pertenecían a lo que se conoce como literatura fantástica, pero al acercarme a las investigaciones sobre este género literario me encontré con numerosas contradicciones respecto a la definición de la misma. Por ello, creo conveniente detenerme en este aspecto y no solo reflejar las distintas opiniones expuestas por las diversas investigadoras e investigadores, sino también, dar mi opinión al respecto o bien decantarme por alguna de las teorías, o bien formular la mía propia.

Uno de los investigadores más importantes y de mayor relevancia en el estudio de este campo literario ha sido el teórico Tzvetan Todorov ([1970] 1974), quien en su libro *Introducción a la literatura fantástica* hace el esfuerzo de definir qué significa para él la literatura fantástica, para lo que establece una serie de subgéneros en los que aparece un elemento o varios elementos sobrenaturales. Tanto su definición del género como su clasificación de los distintos subgéneros dependen principalmente de la percepción que el lector o la lectora tengan del hecho o hechos sobrenaturales. Para Todorov existen tres categorías según la reacción de la persona que lee el relato o novela: lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño. Según Todorov, al acercarse a un texto con elementos sobrenaturales, quien percibe el acontecimiento únicamente halla dos soluciones posibles: o se encuentra ante un producto de su imaginación, lo que significa que el mundo sigue rigiéndose por las leyes que conocemos, o, por el contrario, el hecho se produjo realmente y forma parte de la realidad, lo que significa que el mundo se rige por leyes desconocidas ([1970] 1974, 34)

De esta forma ya tenemos en cierta medida delimitadas dos de las tres categorías: lo maravilloso y lo extraño. Pero, ¿y qué ocurre con lo fantástico?:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en

un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural ([1970] 1974, 34).

Según la teoría de Todorov, *Gata encerrada* y *Casa de juegos* encajarían en la definición de lo maravilloso puesto que tanto las protagonistas como la lectora o lector terminan aceptando los hechos sobrenaturales que se exponen en ambas novelas. En el caso de *Gata encerrada* el final lo deja claro, el mundo no es como lo conocemos ni las leyes que lo rigen son como las pensamos. Gaia, la protagonista de *Casa de juegos*, por su parte, sin lograr entender lo que ha ocurrido dentro de la extraña mansión acepta sus vivencias sin preguntar ni indagar al respecto.

Pero de este modo resulta muy complicado encontrar obras que se puedan calificar como fantásticas, algo que el propio Todorov entendió puesto que él mismo afirma que lo fantástico «más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño» ([1970] 1974, 53). Aunque, como también él mismo expone en su libro, sí existen textos en los que la ambigüedad sobrevive hasta el final y, una vez terminada la lectura, esta permanece en el lector o lectora. Todorov pone como ejemplo la obra de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (1898), en la que al llegar al final las lectoras y lectores son incapaces de averiguar si todo lo que ha ocurrido ha sido *real* o producto de la imaginación de la protagonista ([1970] 1974, 56). Sin embargo, de nuevo me planteo la cuestión de ¿hasta qué punto el lector o lectora mantiene la duda? Pues si bien es cierto que esta obra tiene un final absolutamente ambiguo, también es verdad que el ser humano no puede evitar la necesidad de cerrar o proponer una respuesta a todas las dudas que surgen a su alrededor y, por supuesto, a todo aquello que lee en una obra literaria. Quiero decir con esto que las personas, al leer una obra de literatura con un final abierto o ambiguo, como es el caso, tienden a cerrarlo mediante su imaginación o a decantarse por una opción posible para romper con esa ambigüedad. Dicho de otro modo, yo misma al leer *Otra vuelta de tuerca* no pude evitar pararme unos instantes a decidir si creía que todo era posible o si, por el contrario, todo era un reflejo de los problemas mentales de la protagonista. Por supuesto, no querría con esto desprestigiar esta obra, pues he de reconocer que su autor supo terminar la novela de una forma magistral que muy pocas y pocos autores han logrado.

Si se da por válida mi hipótesis, entonces, ¿qué nos queda de literatura fantástica? En mi opinión, mucho más de lo que nos restringe Todorov. Puesto que, tal y como afirma la investigadora Kathryn Hume, resulta un absurdo limitar lo fantástico únicamente al tiempo de la duda en quien lee, puesto que, además de que no puede darse nunca, desaparece en cuanto triunfa algún tipo de explicación (García 2001, 69).

El artículo de Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura latinoamericana)» (1972), tuvo una gran influencia en quienes se acercaron a la investigación de la literatura fantástica. Esta teórica estableció un sistema de tres categorías formado por dos parámetros con el que poder determinar qué es lo fantástico. Estos parámetros son: «la existencia implícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste» (1972, 393). Y aclara que, a diferencia de la teoría de Todorov, en este caso la clave no es la duda que pueda surgir sobre la naturaleza de esos sucesos, sino la problematización causada por él.

Con estos parámetros Ana María Barrenechea establece tres tipos, como ya he mencionado, de literatura en la que encontramos hechos o/y elementos extra-naturales: lo fantástico, lo maravilloso y lo posible. Así pues ya vemos que ha modificado por completo la teoría de Tzvetan Todorov, en tanto que cambia la base de categorización y elimina la categoría de lo extraño colocando en su lugar la de lo posible, pero, además, redefine lo fantástico y lo maravilloso. Para ella, lo maravilloso se produce cuando el contraste entre lo a-normal y lo normal no resulta problemático, mientras que en el caso de lo fantástico este mismo contraste sí conlleva una problematización. Por otro lado, debo explicar que lo posible se encuentra en aquellos textos en los que no vemos ningún contraste entre lo normal y lo a-normal puesto que solo aparece lo a-normal. En este caso, y según mi punto de vista, lo posible correspondería en cierta medida a lo maravilloso definido por Tzvetan Todorov, ya que al aceptarse los hechos sobrenaturales como naturales (definición de lo maravilloso por Todorov) no podría darse una problematización (definición de lo posible por Barrenechea).

Según la teoría de Barrenechea las dos obras que he analizado pertenecerían ya al ámbito de lo fantástico, en tanto que, en ambas, las protagonistas encuentran problemáticas las vivencias sobrenaturales a las que se enfrentan. Gaia (*Casa de juegos*) duda hasta el final si son reales las cosas tal y como las vive, mientras que Melisa (*Gata*

encerrada) pierde la noción de realidad y sus amistades consideran que está perdiendo la cordura.

Otro de los autores que sobresalen en las investigaciones sobre literatura fantástica es Antonio Risco. Este, en su obra *Literatura fantástica de lengua española*, nos proporciona también una definición propia de este género literario. Para este teórico una de sus mayores preocupaciones a la hora de conceptualizar el término es la de dejar claro que la definición de literatura fantástica varía según el momento histórico de cada cultura (1987, 13). Esto puede verse en los textos medievales y renacentistas cuya lectura por parte de una lectora o un lector actual resulta un anacronismo con respecto a lo que es fantástico y lo que no. Es necesario conocer los límites establecidos entre lo que se considera admisible y lo que no en cada momento histórico (Soldevilla 2001, 32).

Con esta perspectiva en cuenta, Antonio Risco nos propone dos modalidades de textos literarios en los que aparece lo fantástico: la literatura maravillosa y la literatura fantástica; que se oponen ambas a la manera en que se concibe la literatura realista. Esto significa que el concepto de literatura realista de cada etapa histórica condiciona a su vez la definición de lo fantástico, es decir, de la literatura fantástica o maravillosa. Esta clasificación la fundamenta en los hábitos de lectura de las personas occidentales del siglo XX, que, en mi opinión, podemos extrapolar también a este siglo (1987, 13).

Para Risco, la diferencia entre la literatura maravillosa y la literatura fantástica reside en que la maravillosa «sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematizan, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, al suyo» (1987, 25). Así pues, se corresponde en cierta medida con la definición ofrecida por Ana María Barrenechea puesto que se centra en la problematización o no de los hechos y elementos sobrenaturales. Antonio Risco afirma que para él la literatura fantástica es aquella en la que lo sobrenatural produce algún tipo de perturbación mental en al menos uno de los personajes y en el lector o la lectora a causa de que los hechos vividos son sorprendentes o escandalosos con respecto a la realidad en la que viven los personajes y los lectores y lectoras (1987, 139). De esta forma, de nuevo, *Gata encerrada* y *Casa de juegos* encajan con la definición de literatura fantástica establecida por este autor, puesto que, como ya he explicado, los hechos sobrenaturales narrados en ambas novelas llevan a las protagonistas a cierta perturbación mental en tanto que dudan de sus experiencias y no son capaces de

establecer el límite entre lo real y lo irreal. Y, por extensión, quienes leen las obras también sufren esa perturbación que experimentan las protagonistas.

Otros teóricos, como Howard Philips Lovecraft, Roger Callois o Louis Vax afirman que el efecto de terror es un aspecto fundamental y definitorio de la literatura fantástica. Pero esta clasificación es muy subjetiva y relativa pues cada lector y lectora es única y no conforman un conjunto uniforme e inmutable (García 2001, 71). Ciertamente, el umbral de terror de cada persona es totalmente distinto, además de que hay un gran número de elementos fantásticos que, pese a ser desconcertantes, sorprendentes e incluso perturbadores, no producen miedo en quien está leyendo la obra. Un claro ejemplo de esto son las novelas que he analizado. En *Gata encerrada*, por ejemplo, encontramos teorías sobre la reencarnación, la mitología celta y las almas gemelas que pueden perturbar a quien lea la novela y hasta cierto punto incomodarle, pero eso no significa que le cause ni terror ni verdadera angustia y ¿acaso alguien podría discutir que esta obra pertenece al género de la literatura fantástica?

Finalmente, Marta García de la Puerta expone sus propias teorías con respecto a qué es la literatura fantástica, es decir, cómo se define y delimita este género literario. Para ella, toda obra en la que aparezca, en mayor o menor medida, un elemento extraordinario o prodigioso entra dentro de la categoría de lo fantástico (2001, 71). De todas formas, afirma que coincide en mantener una concepción tripartita, como hacen otras y otros autores. En este caso las tres categorías son: lo real, lo fantástico y lo maravilloso; pero al mismo tiempo aclara que parte de una distinción más general entre literatura fantástica y literatura realista: «[d]e modo que lo maravilloso es un tipo de creación que forma parte de lo fantástico, precisamente esa parte que buen número de autores identifican con las narraciones amables de final feliz, los relatos donde las hadas son generosas y donde los duendes tienen buenos instintos» (2001, 72).

Quizás sea esta, la de Marta García de la Puerta, la teoría que más se acerca a mi propia definición de la literatura fantástica, puesto que yo, al igual que ella, observo dos categorías básicas y esenciales en la literatura: la de la literatura realista y la de la literatura fantástica. Entendiendo que dentro de las mismas hay un sinfín de posibilidades, matices y géneros literarios que se caracterizan por aspectos más concretos. Literatura fantástica, para mí, es aquella que se opone a la literatura realista mediante la inclusión de algún elemento, acontecimiento o hecho sobrenatural o preternatural, ya cause duda, terror o sea propio del mundo imaginario sub-creado por la

autora o el autor. Así pues, las obras que he analizado pertenecen a la categoría de literatura fantástica.

Por otro lado, tal y como se verá, una parte importante de la carga fantástica de las obras está relacionada con una línea del movimiento ecofeminista, a través de la recuperación de una deidad mitológica: la Diosa Madre.

I.II. Ecofeminismo y espiritualismo

El ecofeminismo como tal nació en la década de los años setenta del siglo XX, y el término concretamente fue acuñado por la pensadora Françoise d'Eaubonne en el año 1974. D'Eaubonne relacionó ambos términos: ecología y feminismo, basándose en la hipótesis según la cual en la Prehistoria se enardecía la figura de la mujer como una divinidad, ya que el embarazo y el alumbramiento se consideraban mágicos al desconocer la aportación necesaria del hombre en estas cuestiones (Puleo 2011, 35). Tal y como señala Maria J. Binetti (2011, 143), las estatuillas de entre 3 y 30 centímetros con formas femeninas que se han encontrado del Paleolítico se han considerado como la representación de las Diosas Madres por sus características: eran mujeres obesas o embarazadas con grandes pechos y vientres y, de las cuales, en numerosas ocasiones, se exageraba su vulva y sus nalgas. Por otro lado, eran mujeres sin rostro y con extremidades poco definidas. Esta hiperbolización de las partes del cuerpo femenino relacionadas con la fertilidad es en la que se apoyan algunas investigadoras e investigadores a la hora de defender la teoría según la cual el embarazo había sido considerado como algo mágico. De esta manera, se ha entendido que las estatuillas son iconografías religiosas con las que se representaba a la Diosa Madre. Esta teoría es interesante con respecto a una de las obras que analizo: *Gata encerrada*, ya que se basa en ella y enfatiza ciertos aspectos de la misma, como la relación magia-reproducción.

Por otro lado, existen teorías que hablan de una sociedad matriarcal paleolítica, basadas también esencialmente en la hipótesis que establece el culto a la Diosa Madre. Estas sociedades femeninas se caracterizaban por ser pacíficas y porque las mujeres tenían un papel fundamental en el mundo social, cumplían funciones físicas, culturales, sagradas, económicas y políticas. Eran sociedades matrilineales que descendían de la Madre Ancestral o Diosa Madre, supuesto principio generador del pueblo, así pues, esta era venerada por ser la fuerza impulsora de la vida y la muerte. Pero la caída de la divinidad femenina vino de la mano de la destrucción del matriarcado y la implantación

del sistema patriarcal (Martín-Cano Abreu 2009, n. p.). Argumentos que, como se verá se desarrollan también la novela de Daína Chaviano, y que le sirven, en cierto modo, para hacer una crítica del sistema patriarcal.

Existe la hipótesis de que el conocimiento del hombre de su paternidad fue un hecho clave para este cambio de sistema social. A partir de ese momento el varón se comenzó a vincular a una mujer y se preocupó por el sustento de sus hijos, dando paso así al matrimonio. El hombre comenzó a preocuparse, también, de ser él quien únicamente buscara el alimento, por lo que ellas se quedarían en el hogar cuidando de las hijas e hijos, cambiándose así el modelo de familia. Además, las mujeres se volvieron más sedentarias al dedicarse a las tareas agrícolas que dependían del paso de las estaciones, por lo que había épocas en las que estaban inactivas en ese sentido. Finalmente, la producción hizo que hubiese un gran número de alimentos, lo que conllevó un crecimiento demográfico que causó que las mujeres tuviesen que dedicarse más al cuidado de sus hijos e hijas. Todas estas son algunas de las causas que provocaron la aparición del sistema patriarcal en el que ahora vivimos (Martín-Cano Abreu 2009, n.p.).

Desde el movimiento ecofeminista se han desarrollado muchas perspectivas, aunque en todos los casos se persigue el mismo objetivo: respetar la diversidad tanto dentro de la especie humana como con respecto a otros seres vivos y hallar el modo de cambiar lo que Vandana Shiva denominó «mal desarrollo», que es aquel que se ha llevado a cabo en Occidente y se ha impuesto en Oriente (Puleo 2011, 69). A este respecto, el ecofeminismo se plantea hallar el modo de establecer un desarrollo sostenible con el que se respeten y cuiden los ecosistemas y todos aquellos seres vivos que habitan en los mismos.

Sin embargo, hay una línea ecofeminista que se puede relacionar con alguno de los aspectos que analizo en mi trabajo. Esta es una línea que enlaza las preocupaciones feministas y ecológicas con la espiritualidad; desde la que se habla de la necesidad de un reencantamiento, reconciliando así lo sagrado con lo racional (Fernández Guerrero 2010, n.p.). Este aspecto también se halla en *Gata encerrada* en donde aparece una revalorización de la espiritualidad femenina, a través de la cual los aspectos sagrados se relacionan con los más racionales, de tal forma que el personaje protagonista se muestra racional ante la realidad en la que vive, sin dejar de lado su carácter espiritual.

Como señala Maria J. Binetti (2012, 138-140), la espiritualidad de una sociedad es un claro reflejo de la cultura y el sistema establecidos en ella. Toda religión está

racionalizada y basada en una ideología y una política concreta y es parte, por tanto, del sistema socio-político y filosófico en el que se desarrolla. Actualmente existen tres religiones monoteístas principales: cristianismo, islamismo y judaísmo, cuyo origen se encuentra hacia el 2500 a. C. aproximadamente, momento en el que los pueblos arios del norte de Europa y el Cáucaso comenzaron su expansión hacia el sur y oriente, instaurando así sus divinidades solares y guerreras. La divinidad de estas tres religiones está representada por un Dios Padre, figura en la que se refleja la autoridad y el dominio masculinos, y a través de la cual se establece una jerarquía basada en las diferencias. Las religiones del Dios Padre marcan lo que es bueno y lo que no, aquello que se puede considerar moral y lo que resulta inmoral, y lo que es sagrado frente a lo que entienden por profano. Mediante la figura del Dios Padre vengativo y castigador intentan justificar y reproducir el sistema de poder existente en las sociedades y las diferencias entre mujeres y hombres.

Este modelo de religiosidad del que habla Maria J. Binetti se corresponde con la estructura del sistema patriarcal, en tanto que el poder está ejercido por una figura masculina dominante que oprime a las personas y reprime las libertades de estas para poder controlarlas y así favorecerse, planteamiento que puede relacionarse con las dos obras que estudio en este trabajo. A través de *Gata encerrada* se hace una dura crítica al patriarcado, mientras que en *Casa de juegos* la trama refuerza y promueve esta idea de hegemonía patriarcal, tal y como demostraré más adelante.

Este poder absoluto del Dios Padre llevó a una serie de teólogas feministas, contrarias a dicho sistema, a que propusieran una teología ecofeminista. Muchas se apoyaron en la teoría antropológica del matriarcado primitivo, de la que ya he hablado anteriormente, como por ejemplo la autora Rosemary Radford Ruether, quien propone cambiar a las divinidades masculinas existentes por una que, aunque no se corresponda con la Diosa Madre, sea la fuente de toda vida en nuestro planeta (Puleo 2011, 47), una vida que engloba a todo animal y a todo vegetal, haciendo, de este modo, de la Tierra una comunidad, en la que todos los seres convivirían de forma equilibrada. La divinidad dejaría de ser una figura antropomorfa y masculina que establece jerarquías entre los seres que cohabitan en la Tierra (Puleo 2011, 48). Nuevamente, este proceso se refleja en *Gata encerrada*; sin embargo, en *Casa de juegos* Daína Chaviano recurre a una figura antropomorfa y masculina que sí establece jerarquías y que posee el dominio absoluto.

La ecoespiritualista-feminista Andrée Collard postuló que la implantación del Dios varón y, por tanto, la muerte de la Diosa Madre se produjeron cuando comenzó la caza, y su destrucción continúa hoy a través del aniquilamiento de los ecosistemas y el maltrato animal y ambiental por parte de los seres humanos (Puleo 2011, 48). Se puede ver a través de la teoría de Andrée Collard cómo desde una parte del ecofeminismo se ha relacionado al sistema patriarcal con la violencia, hasta el punto que Collard entiende que ese carácter violento ha sido la base sobre la que se estableció y sobre la cual se sigue desarrollando. Este rasgo también se desarrolla en *Gata encerrada*, en relación al sistema patriarcal y a la dictadura castrista.

A este respecto, debo hacer hincapié en las religiones neopaganas que promueven el culto y la recuperación de la Diosa Madre. La divinidad en estas corrientes religiosas es, entonces, la Madre Naturaleza o Madre Tierra, cuya veneración conlleva rituales mágicos y la devoción a todo tipo de vida. Es una forma de volver a los orígenes del ser humano que se consideran, dentro del ecofeminismo, más propios de las personas como animales que forman parte del conjunto vital de este planeta. Plantea una fuerte conexión con la naturaleza y el propio cuerpo como parte de la misma. La divinidad está representada también, en numerosas ocasiones, por la luna, frente a otras divinidades masculinas que suelen ser representadas por el sol. La luna es un símbolo que trae consigo términos como lo oculto, el misterio, lo mágico y lo salvaje; por ejemplo, las figuras sobrenaturales como fantasmas, vampiros y vampiras y licántropas y licántropos están relacionados con la noche y la luna, en el último caso de una forma aun más directa; mientras que el sol suele relacionarse con la sabiduría, la iluminación y la razón. Ambos símbolos han de tenerse en cuenta a la hora de entender la idiosincrasia patriarcal volcada en los mitos y en las religiones, sobre todo en lo que respecta a estos cultos neopaganos, a los que están adscritas en su mayoría mujeres.

Estos cultos se han volcado en numerosas ocasiones en el ecofeminismo, de igual forma que Daína Chaviano lo ha hecho en *Gata encerrada*. Una gran prueba de ello es la figura de la ecofeminista Starhawk, quien plasma sus creencias y los rituales de las mismas en su libro *La danza en espiral. El renacimiento de la antigua religión de la Gran Diosa* (1979) en donde encontramos una combinación del activismo ecologista, el pacifismo y el feminismo bajo una corriente religiosa neopagana. Es importante señalar que en él, además, habla de una energía sexual o erótica que promueve la diversidad sexual; algo que entronca directamente con la idea de que el ecofeminismo

defiende la diversidad en todos sus aspectos, intentando eliminar la exclusión de cualquier tipo de ser vivo (Puleo 2011, 52).

En definitiva, dentro del ecofeminismo:

[l]a espiritualidad intenta “sanar a la Madre Tierra” y devolver su magia al mundo. Atribuir espiritualidad a lo natural supone deshacer el proceso de desencantamiento del mundo señalado por Max Weber como final inevitable del proceso de racionalización europeo. Encantar el mundo implica concebir a este como sujeto activo, y no como un recurso que puede ser manipulado. El mundo está constituido por multiplicidades irreductibles e interdependientes de las que el ser humano forma parte, pero en un plano de igualdad, no de superioridad (Fernández Guerrero 2010, n.p.).

Lo que se pretende, entonces, es recuperar el vínculo original del ser humano con la naturaleza para que este sea capaz de aprender a respetarla y a entenderla como parte de sí mismo y no como algo que poder explotar sin control atendiendo a beneficios y caprichos personales. Por otro lado, esa insistencia en regresar a ese supuesto estado original del ser humano en el que estaba en conexión con la naturaleza, es una crítica hacia el sistema de explotación capitalista que destruye los ecosistemas sin atender siquiera a las propias consecuencias que este proceso destructivo conlleva.

Dentro del movimiento del ecoespiritualismo feminista se puede observar que se ha defendido una identificación de la mujer con la Naturaleza, idea que ha cobrado fuerza en las últimas décadas, acogándose, en numerosas ocasiones, a la hipótesis del matriarcado paleolítico, en cuyas comunidades pacifistas se entendía que los seres humanos estaban ligados a la Naturaleza. Desde esta corriente se defiende que los individuos de las sociedades prehistóricas vivían en armonía con su entorno y entre sí mismos, cuidando de la tierra y aportando todo lo que fuese posible a su comunidad (Puleo 2011, 327).

Incluso el propio Poulain de la Barre acudió a esta referencia a la hora de hablar de la excelencia femenina para defender la justa igualdad que debía implantarse. Este exaltaba aquellas virtudes que, según su punto de vista, son mejor representadas por el sexo femenino, y son aquellas que hacen de las personas seres más aptas para vivir en

una sociedad equilibrada y en armonía, como son la caridad, la modestia y la capacidad retórica, además de la sensatez y una inteligencia originaria muy ligada a la Naturaleza, no proveniente de esa mala educación con la que accedían los hombres al conocimiento y a la sabiduría. Como ejemplo a este último aspecto, Poulain de la Barre expone que las mujeres que se ocupan del cultivo son capaces de hacer predicciones meteorológicas mucho más precisas que los supuestos expertos y que las curanderas elaboran remedios naturales mucho más eficaces que los médicos (Puleo 2011, 327-328). Esta vinculación entre las mujeres y la Naturaleza y su defensa de la misma como parte de un proceso de rehumanización, en el sentido de que la relación y la conexión entre el ser humano y la Naturaleza se entiende como una cualidad positiva, ha sobrevivido a lo largo del tiempo en el movimiento ecofeminista. Sin embargo, tal y como aquí lo plantea Poulain de la Barre, al final las mujeres acaban relegadas en un segundo plano, en el que no pueden acceder a la cultura de desarrollo, según de la Barre, propia de los hombres. En definitiva, esta defensa de las mujeres mediante su vinculación con la naturaleza hace que se mantenga la jerarquía hombre-mujer propuesta por el patriarcado, ya que de esa forma las mujeres no podrían acceder a cargos o trabajos que fuesen más allá de aquellos que están relacionados con la naturaleza.

La Diosa Madre es un modelo de «feminidad universal no domesticada» a través de la cual se pretende recobrar la autoestima de las mujeres e impulsar su parte creativa y su libertad. Además, a partir de ella se crea un «sujeto valioso de alternativa civilizatoria la mujer-naturaleza frente al hombre tecnológico» (Puleo 2011, 330-331). Sin embargo, al sistema de explotación capitalista patriarcal no le ha interesado comprender esta «alternativa civilizatoria», puesto que iría contra sus propios beneficios y su hegemonía. Por esta razón, esta imagen de mujer-naturaleza ha sido utilizada por este sistema contra las mujeres para su sometimiento y opresión. Como argumenta Sherry B. Ortner (1979, 114), a lo largo de la historia se ha establecido la dualidad cultura/naturaleza, estando aquella por encima de esta, dualidad que se ha extrapolado a las mujeres y a los hombres, siendo ellos representantes de la Cultura y ellas las representantes de la Naturaleza. La aceptación de este argumento ha valido como justificación para la supuesta superioridad masculina y el sometimiento de las mujeres, ya que, la naturaleza es algo que muchas culturas han desvalorizado por entenderla como un estrato inferior a la humanidad. Este aspecto también lo he tenido en cuenta en el análisis de *Gata encerrada* y de *Casa de juegos*, pues en ambas obras las protagonistas aparecen relacionadas con la naturaleza.

En los distintos movimientos ecofeministas, en mayor o menor grado, se ha apelado a esta relación con la naturaleza como forma de proponer nuevos modos de conocer y vivir el mundo alejados de la industrialización y la tecnología que, a causa del mal uso que ha hecho el ser humano de las mismas, están destruyendo el verdadero sustento humano y no humano, es decir, el soporte vital de todo ser viviente, la naturaleza. Se ha recurrido, por ello, a la imagen de la mujer defensora de aquello a lo que pertenece: lo natural, y se ha propuesto una mujer «no domesticada», lo que para las ecofeministas ha significado un ideal de mujer libre y en equilibrio, pero que en el sistema patriarcal ha sido un símbolo manipulado para insistir en esa imagen que han querido dar de la mujer como ser incivilizado que pertenece más bien a lo salvaje y que está alejado, por lo tanto, de la cultura y la razón. Este ha sido un argumento esencial a la hora de justificar aquello que sabemos es injustificable: que las mujeres son seres inferiores a los que se les puede someter en beneficio de la verdadera humanidad: el hombre.

De todas formas, han sido muchas las ecofeministas que han defendido este ideal de mujer salvaje o no domesticada que pertenece y coexiste con la Naturaleza. Un ejemplo de ellos son las ecoespiritualistas feministas Rosemary Radford Ruether, Maria Mies y a Starhawk quienes acuden, de nuevo, al matriarcado primitivo y a la figura de la Diosa Madre para defender la igualdad y el respeto hacia las mujeres y otros animales no humanos. Susan Griffin, por su parte, asegura que todas las mujeres poseemos interiormente una mujer salvaje. Por otro lado, Clarissa Pikola Estés, desde una perspectiva más terapéutica que activista, equipara a la mujer con los lobos que se encuentran, como se sabe, en grave peligro de extinción. Esta autora expone, de nuevo, la idea de la mujer como fuerza impulsora de la Vida y la Muerte, a la que afirma que le pertenece todo aquello que tiene que ver con la intuición, la visión, el instinto y el conocimiento de los mundos que permanecen ocultos (Puleo 2011, 331-333).

Las proposiciones de todas estas ecoespiritualistas feministas encajan con una de las obras que analizo en este trabajo, *Gata encerrada*, en la cual se rescata el culto de la Diosa Madre, para lo que acude también al matriarcado primitivo; la protagonista es presentada en varias ocasiones como una mujer salvaje; y posee las características de la intuición y la visión con las que es capaz de conectar con ciertas dimensiones de la realidad invisibles a otros ojos. Finalmente, debo señalar que, dentro de esta obra, al igual que en ciertas líneas ecoespiritualistas feministas, se defiende un modelo de mujer no domesticada, de mujer salvaje; pero no como un ser incivilizado, al contrario, se la

presenta como una mujer libre que se respeta a sí misma y todo lo que le rodea, valorando y reconociendo la diversidad que existe en la Tierra.

En el análisis de esta obra abordaré todos estos aspectos que resultan fundamentales para poder comprender en profundidad en modelo de feminidad que en ella propone la autora, tal y como se verá a continuación.

Capítulo II: *GATA ENCERRADA* Y EL MODELO DE FEMINIDAD A TRAVÉS DEL CULTO A LA DIOSA

Gata encerrada es la primera de las cuatro obras que componen la serie «La Habana oculta», escrita por la autora Daína Chaviano (La Habana, 1960). Sin embargo, fue la tercera novela de la serie en publicarse: 2001, tras *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), que en realidad ocuparía el tercer lugar en la serie, y *Casa de juegos* (1999), creada como la segunda obra de «La Habana oculta». En esta novela Chaviano nos cuenta la historia de Melisa, transcurrida entre los años 1985 y 1987 en Cuba. En ella se puede observar un claro trasfondo social, al igual que en el resto de novelas de la serie, ya que denuncia la represión y la pobreza a la que las cubanas y cubanos se ven sometidos a causa del régimen castrista. Por otro lado, Chaviano nos presenta a Melisa como una mujer que indaga en lo oculto a través de la magia y rituales de meditación a través de los que consigue acceder a sus vidas pasadas y conocer cómo se han formado las almas y de dónde proviene la magia que ella misma practica. Además, presenta a Melisa como un personaje muy vinculado a la naturaleza. Todas estas características: magia, reencarnación y vinculación con la naturaleza, son propias de la *wicca*, una religión pagana basada en el culto a la Diosa Madre o Diosa Ancestral, como explicaré a continuación.

La brujería o magia es una constante en todo el libro, dado que la propia protagonista se nombra a sí misma como practicante de estas artes y es muy consciente de que los rituales que lleva a cabo la convierten en una bruja. Sin embargo, para la protagonista, estos aspectos de su vida son algo natural o propio de su persona más que una decisión tomada. La magia es una característica inherente a ella misma. Lo que se puede observar, por ejemplo, en el siguiente fragmento que aparece en las primeras páginas de la obra para introducirnos en la historia: «[h]oy amanecí bruja. Lo supe apenas abrí los ojos y vi el disco de la luna llena. Cada vez que me despierto bañada por ese resplandor de plata antigua, sé que algo sucederá» (2001, 10). En esas tres oraciones se nos revela mucho más de lo que puede aparentar con respecto a las creencias de Melisa y a las prácticas que lleva a cabo.

Sin embargo, quizás el primer paso sea explicar qué es la brujería en la idiosincrasia de esta novela, concepto que se corresponde al defendido y realizado por una de las más importantes ecoespiritualistas feministas mencionadas en el capítulo

anterior: Starhawk. La brujería se nos presenta en esta novela como una religión, incluso como la primera religión. Y es así como es concebida dentro del ecoespiritualismo por Starhawk, quien habla de ella como la Religión Antigua de Occidente, anterior al cristianismo, judaísmo, islamismo, budismo e hinduismo. Se diferencia de estas, además, en que no está regida por un dogma ni un libro sagrado que contenga la Verdad redactado por la mano de una o varias personas. Al contrario, para practicar esta religión ha de buscarse la inspiración y las enseñanzas en la naturaleza (2012, 43), aspecto relacionado, como se verá, con la vinculación de la protagonista con la naturaleza.

Con la llegada del cristianismo se adaptaron ciertos aspectos de la Religión Antigua, proponiendo una nueva versión de sus leyendas en las que hay una primacía de los hombres por encima de las mujeres. En esos momentos, las reuniones de brujas, compuestas por mujeres que presentaban importantes y diversos cargos en la comunidad como el de comadronas, sanadoras, maestras o poetas, recibieron el nombre de *wicca* o *wicce*, términos que provienen del anglosajón y que significan «torcer o dar forma» (Starhawk 2012, 47). Desde su punto de vista:

[l]a magia, el arte de percibir y dar forma a las fuerzas sutiles e invisibles que fluyen por el mundo, de despertar niveles de consciencia más profundos más allá de lo racional, es un elemento común en todas las tradiciones de brujería. Los rituales del Oficio son ritos mágicos: estimulan la percepción del lado oculto de la realidad y despiertan poderes olvidados de la mente humana. (Starhawk 2012: 58)

Por otro lado, la palabra “bruja” en el contexto tanto de la novela como de la religión *wicca* debe perder todas esas connotaciones negativas con las que se le ha relacionado a lo largo de la historia. En el ámbito de la *wicca* es, por el contrario, un término con una gran carga positiva con el que se pretende reclamar el derecho de las mujeres a ser poderosas y poseedoras de conocimientos que le llevan a dar forma a lo invisible, convirtiéndose así en mujeres Sabias (Starhawk 2012, 51). Estos aspectos se pueden trasladar a la novela de Daína Chaviano, pues en ella se nos muestra a una protagonista que a través de perfeccionar su magia se convierte en una mujer poderosa

que puede acceder a una serie de conocimientos cosmogónicos lo que, por tanto, hace de ella una Sabia.

Otro aspecto llamativo del fragmento anteriormente citado de *Gata encerrada* es la relación que en él se establece entre la luna, la bruja y la magia. La luna aparece en numerosas ocasiones dentro de la obra como una fuerza misteriosa y mágica que influye de un modo místico a la protagonista. Lo que se refleja muy bien el siguiente fragmento, en el cual se insiste en el hecho de que la brujería es algo intrínseco a Melisa, en este caso, a raíz de la influencia que sus vidas pasadas tienen sobre la presente. Este fragmento pertenece a un capítulo en el que Melisa divaga sobre sí misma y su infancia y sobre lo que la Sibila, su maestra en cuestiones de magia *wicca* consideró al respecto de esos recuerdos:

[e]lla piensa que en otra vida fui pitonisa o bruja, y tal vez esté en lo cierto. No recuerdo cuándo fue la primera vez que sentí el impulso de tomar baños de luna y aspirar su aroma... porque la luna huele a plata antigua, lavada por un aguacero. Según la Sibila, esa práctica me une con los pueblos del neolítico que adoraban a la Diosa Madre en el disco lunar, y asegura que es un síntoma de mi conexión con la Wicca, la religión más antigua. (Chaviano 2001, 84-85)

Aquí se encuentra ya el término *wicca* con el que se hace referencia a la Religión Antigua, tal y como explica Starhawk y tal y como afirma la propia protagonista de la novela. En esta religión, la divinidad recibe el nombre de Diosa Madre que ha creado toda vida. «Ella es el poder de la fertilidad y la generación; el útero y también la tumba receptiva, el poder de la muerte. Todo procede de Ella; todo regresa a Ella» (Starhawk 2012, 139). Es la vida y, por tanto, la muerte, porque una no podría ser sin la otra.

En muchos rituales *wiccanos* la luna es un componente esencial. La propia Melisa afirma darse baños de luna y explica que en el neolítico la luna era adorada como representación de la Diosa Madre. Cuando se comenzó a plantar los vegetales para luego recolectarlos como alimento fueron los ciclos de la luna y los cambios de las estaciones los que marcaban el tiempo de la siembra y el de la cosecha (Starhawk 2012, 46), así pues, la luna representaba la fertilidad de la tierra nuevamente. En uno de los capítulos de la obra Chaviano intenta explicar por qué en esos momentos Melisa está

teniendo tantas experiencias sobrenaturales a través de la práctica de su magia, para lo que hace referencia a la luna llena y sus efectos sobre la Tierra y las mujeres:

En esos momentos —los más mágicos de la naturaleza— germinaban los grandes misterios: fluctuaban las mareas, menstruaba la mujer, nacían las visiones de los genios. Esas noches de luna llena renovaban la suerte de la humanidad. Así había ocurrido milenios atrás, y así seguiría ocurriendo. (Chaviano 2001, 73)

Tal y como se expone en este fragmento, la luna ilumina aquello que está secreto u oculto en la oscuridad de la noche, y sus diferentes estadios marcan el poder mágico de las personas, los animales no humanos y los elementos naturales como las mareas. Es, en sí misma, mágica porque revela el poder de todo lo vivo, y el poder, por supuesto, de las mujeres ya que durante el neolítico se consideraba que estaba en armonía con el ciclo menstrual de las mujeres (Starhawk 2012, 146). La luna, en todas las mitologías, ha representado lo misterioso de la realidad cotidiana, frente al sol, símbolo de la iluminación y la sabiduría (Dunn Mascetti 1998, 25). Esta es una reflexión interesante si se tiene en cuenta que la luna se ha relacionado con las mujeres y, más concretamente, con la Diosa Madre, lo que implica que las mujeres están más cerca de lo desconocido y lo esotérico.

Pero cabría preguntarse hasta qué punto conviene a las mujeres este halo de misterio y esoterismo con el que las envuelve la autora en su novela. Resulta obvio que esta conceptualización del sexo femenino se pone en contra del mismo en tanto que coloca a las mujeres en un estadio distinto al de los hombres que no les beneficia, pues les otorga un carácter abstracto y alejado de la racionalidad, el desarrollo y la cultura. Las deshumaniza convirtiéndolas en casi seres fantásticos de cuentos o de leyendas, que producen un choque con la idiosincrasia social en la que nos encontramos desde la Ilustración; momento en que la racionalidad y el desarrollo científico se pusieron en auge dejando a un lado todos los aspectos esotéricos y fantásticos.

En esta novela, la autora también explora el carácter mágico de la menstruación, símbolo de vida conectado con la luna, pues existe la teoría de que los ciclos menstruales se regían por las fases lunares, tal y como expliqué más arriba. Por lo tanto, la sangre menstrual, al igual que la luna, resulta mágica. En uno de los viajes temporales

de la protagonista, en el que comienza a averiguar que sus raíces, es decir, sus vidas pasadas, ya se encontraban vinculadas a la magia, se encuentra con una sacerdotisa que le habla del carácter sagrado de su flujo menstrual. Asegura que la magia que de él se extrae es diferente a todas las demás porque surge de la naturaleza de las mujeres; por lo tanto, es un tipo de magia que únicamente está al alcance de ellas. Insiste la sacerdotisa en relatar las propiedades de la sangre menstrual de la que dice que «tiene la potencia de la vida» ya que es «un recipiente de vida otorgado por la Diosa» (2001, 202-203). De nuevo aquí hay que preguntarse qué aspectos positivos o negativos puede acarrear esta idealización de la menstruación.

Desde mi punto de vista, nuevamente nos encontramos con un aspecto perjudicial para las mujeres. Desde esta perspectiva la menstruación deja de ser un proceso biológico normal por el que pasan todas las mujeres para convertirse en un suceso con connotaciones oscuras, enigmáticas y misteriosas, que las deshumaniza una vez más apartándolas del sexo masculino. Es llamativo, además, el hecho de que, a pesar de que en la obra Daína Chaviano insista en repetidas ocasiones, tal y como comentaré a continuación, en que las mujeres y el cuerpo de estas está fuertemente vinculado a la naturaleza, este halo mágico en el que Daína Chaviano envuelve a la menstruación a través de las teorías de la *wicca* hace que se desnaturalice, desarraigando así a las mujeres de la naturaleza y, por supuesto, de su humanidad.

Otro aspecto interesante que señala este fragmento de la obra y que será una constante a lo largo de toda la serie de «La Habana oculta» es la naturaleza mágica de las mujeres. Tanto en *Gata encerrada* y *Casa de juegos* como en las otras dos novelas que componen el ciclo, las mujeres siempre son las que están conectadas con la magia y lo oculto. Si bien es cierto que aparecen hombres relacionados con esto, son representados como dioses o fantasmas, es decir, seres que las protagonistas descubren gracias a su extraña conexión con los misterios del mundo. Quizás la obra que más se sale de esta norma es precisamente *Gata encerrada*, pues en ella aparecen hombres que practican la magia y conocen misterios en las vidas pasadas de la protagonista, pero no lo hacen en el tiempo presente del que arranca la obra y, tal y como se aclara en la propia novela, ellos carecen del «recipiente de vida otorgado por la Diosa» con el que se pueden conseguir hechizos verdaderamente puros (2001, 202-203) y que quizás sea lo que conecta a todos esos personajes femeninos con los misterios ocultos a ojos de otras personas.

Por otro lado, el motivo de los ciclos menstruales es explotado en la obra con el fin de reforzar la idea de que las mujeres están íntimamente conectadas con el mundo natural que les rodea y del que forman parte. En una escena del comienzo de la novela Melisa se muestra irritada, nerviosa e incapaz de hacer las tareas que pretende llevar a cabo, y entonces se da cuenta de que la causa de ese desbarajuste vital en el que se encuentra son sus hormonas:

¡Ah! Debí haberlo imaginado, ya empieza mi menstruación. *Sangre lunar*: así le decían los antiguos. Y es verdad. No hay manera de que mi ciclo se independice de las fases lunares. He intentado variarlo muchas veces con las píldoras, pero cada vez que dejo de tomarlas mi organismo vuelve a sincronizarse con la naturaleza. Por supuesto, no lo hace abiertamente. Mis ovarios son muy ladinos. He notado que van trasladando la fecha del suceso poco a poco, y cada mes se retrasan cuatro o cinco días hasta que la luna llena les da alcance. (Chaviano 2001, 12)

Es llamativo en la cita anterior el hecho de que la escritora quiera remarcar con tanta intensidad cómo el cuerpo de la protagonista está vinculado a lo natural, de tal modo que cuando elimina el uso de hormonas artificiales como son las píldoras, es decir, de aquello creado por el ser humano para manipular el cuerpo de las mujeres, su ciclo menstrual vuelve a «naturalizarse», en el sentido de que se re-conecta con la Naturaleza y se restablece coordinándose con los ciclos lunares, de acuerdo con las teorías espiritualistas de la Diosa Madre y de acuerdo a la idiosincrasia de la obra en la que el cuerpo de Melisa aparece como algo vivo e incontrolable. No puede pasarse por alto, tampoco, el hecho de que la autora vincule el caos vital en el que se halla el personaje con la menstruación. Obviamente, esta es una perspectiva muy negativa para la imagen de las mujeres, ya que problematiza la menstruación y las presenta como personas incapaces de controlar sus procesos mentales y sus estados anímicos, es decir, les otorga un carácter primitivo y salvaje, en el sentido de que no tienen dominio sobre sí mismas.

Por otro lado, no hay que olvidar el hecho de que la menstruación se considera mágica por todo aquello que tiene que ver con la fertilidad, es decir, con la maternidad.

Las teorías sobre el culto a la Diosa Madre en el neolítico consideraban mágico el hecho de dar a luz porque desconocían la paternidad, aspecto este que ya analicé en un apartado anterior. A este respecto, Daña Chaviano utiliza la relación menstruación-maternidad para insistir en ese concepto ya tratado desde el ecoespiritualismo feminista: la sangre menstrual es un símbolo de vida. Melisa, siguiendo con las reflexiones sobre la menstruación y la implicación que esta conlleva a las mujeres recuerda una conversación que tuvo con su amigo Álvaro en la que este le dijo que no entendía por qué las mujeres «se ponen tan raras cada vez que tienen ese problema», a lo que añadió que las mujeres «son un misterio» (2001, 12). Las palabras que Melisa rememora de su amigo encajan exactamente con mi argumentación anterior en la que explicaba que ese carácter misterioso y mágico que se le otorga a la menstruación conlleva una problematización de este proceso biológico. Por otro lado, Chaviano insiste en ese trastorno que comporta para las mujeres tener la menstruación mediante la voz de Álvaro cuando este expresa que las mujeres en esos momentos actúan de una forma extraña.

Tras este recuerdo de su conversación con Álvaro, Melisa postula su propia hipótesis que explicaría el motivo de esa extrañeza en el comportamiento femenino cuando menstrúan las mujeres. Para ello acude a otro recuerdo del pasado, el día en que acompañó a hacerse un aborto a una amiga y en el hospital le advirtieron que el «sangramiento era la menstruación que seguía a todo aborto» (2001, 13). En ese momento se produjo en la actitud de su amiga « un cambio súbito e irreversible» (2001, 13), hasta el punto de que comenzó a odiar a su novio. En ese momento Melisa se dio cuenta de que la razón de esa irritabilidad y extrañeza en la actitud, no solo de su amiga, sino de las mujeres en general cuando menstrúan, se debe a la pérdida de los hijos e hijas, concretamente, Chaviano escribe: «lo que aflige a la mujer que menstrua: son los hijos que se pierden mes tras mes; es la angustia por la vida que gotea entre nuestros muslos, muerta antes de nacer» (2001, 13). Desde una perspectiva feminista, esta postura de la autora es negativa puesto que participa de la idea según la cual el instinto maternal se considera propio de toda mujer. De esta forma, Chaviano favorece la imagen femenina propuesta por el sistema patriarcal con la que afirman que todas las mujeres están programadas para ser madres y esa es su principal función; frente a los hombres, a quienes se les ha considerado más dotados para desarrollar otro tipo de creatividades «artificiales» más duraderas en el tiempo y ligadas a la inteligencia, la razón y la cultura (Ortner 1979, 117). En definitiva, la escritora coloca a las mujeres

nuevamente en un estatus no solo diferente al de los hombres, sino también inferior al de ellos.

Esto es así porque, como ya he expuesto anteriormente, en todas las sociedades las mujeres se han identificado o han sido consideradas como símbolo de la naturaleza, contrariamente que los hombres que se han identificado con la cultura. Ambas dualidades, naturaleza-mujer y cultura-hombre, poseen con respecto a la otra un estatus jerárquico, quedando en un lugar superior la dualidad cultura-hombre con respecto a la naturaleza-mujer. Esta relación naturaleza-mujer se ha establecido y se ha recurrido a ella como justificación para considerar a las mujeres como seres inferiores a los hombres y así poder someterlas en su propio beneficio (Ortner 1979, 114). La cultura, entendiéndola de una forma genérica, «está empeñada en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural» (Ortner 1979, 114). Esto significa que desde el patriarcado se desvaloriza a la naturaleza con respecto a la cultura porque esta puede manipular, controlar y destruir según sus intereses a aquella. La cultura es el sinónimo de humanidad desarrollada, es decir, de aquello que se presupone que nos hace superiores con respecto al resto de seres vivos; la naturaleza es sinónimo de irracionalidad, de instintos, de lo primitivo. Esta condición es la que hace de ella algo que puede ser dominado con respecto a la cultura, y es esta idea la que se traslada a los correlatos de estos dos contrapuestos, es decir, a las mujeres y a los hombres.

Según la teoría de Sherry B. Ortner, uno de los motivos en los que se basa el patriarcado para vincular a la mujer con la naturaleza es su cuerpo y más concretamente los aspectos de este relacionados con la reproducción. El cuerpo de la mujer está mucho implicado en el proceso de reproducción. Y, de igual modo, las mujeres han estado más comprometidas en el proceso de crianza, lo cual conlleva una mayor implicación con las hijas e hijos. Desde un punto de vista cultural, los niños y las niñas están más cerca de los animales no humanos que de las personas, puesto que todavía tienen que conocer y aprender todo ese bagaje cultural desarrollado por la humanidad. De esta forma, se insiste en el concepto según el cual las mujeres estamos más enraizadas con la naturaleza, puesto que nuestro proceso de sociabilización está adecuado a nuestras funciones maternas. Pero, por otro lado, las mujeres participamos en la sociedad en la que vivimos e, incluso, hemos aceptado en muchas ocasiones discursos culturales que nos desvalorizan como personas, de forma que participamos en el diálogo social. Estos

factores hacen que las mujeres seamos un puente entre la naturaleza y la cultura o, dicho de otro modo, somos «algo intermedio» entre ambos contrapuestos, de modo que seguimos estando por debajo de los hombres en la escala de valores sociales (1979, 119).

Existe otro fragmento en la obra en la que vuelve a aparecer el motivo de la menstruación con gran fuerza, en este caso muy en conexión con el lado animal de la protagonista, tal y como nos lo presenta la autora. En este fragmento Melisa aparece reflexionando de nuevo sobre sí misma y sobre un malestar emotivo que no puede explicarse. Tras sus palabras podemos vislumbrar que es a causa del sistema político que impera en la isla el motivo por el que se siente mal e incluso irascible: «[l]a rabia que intentarían inocularle desde la infancia se rebelaba contra sus propios instigadores» (2001, 128). Es entonces cuando la autora nos presenta a la protagonista como un «animal ladino», una «fiera», una «pantera», una «hembra» y una «gata». De esta forma, se desarrolla en la obra clara una animalización de la protagonista.

Chaviano nos presenta a Melisa como un ser casi salvaje en el sentido de que le cuesta controlar sus impulsos, hecho que se refleja cuando la autora nos hace partícipes de que la protagonista es ajena al «malestar de sus hormonas» e «indiferente también a unas mujeres que intentaban señalarle el hilo de sangre que corría por sus piernas» (2001, 128) a causa de la ira interna que en esos momentos bullía en ella, aparentemente intensificada por su menstruación que aprecia por el «tibio olor a hembra que escapaba de su cuerpo» (2001, 128). Una vez más, la protagonista se muestra como un ser al que le cuesta ejercer su autocontrol sobre su mente y sus sentimientos, idea reforzada por la insistencia de Chaviano en utilizar términos con los que animaliza al personaje. De esta forma, encontramos nuevamente un discurso en la obra en el que se desvincula a la protagonista de su humanidad. Sin embargo, dentro de este mismo discurso se encuentran las siguientes palabras: «[s]intió la humedad que mojaba su ropa interior: prueba de que aún tenía el poder. Dentro de su cuerpo bullía la vida; que naciera o no, dependía solo de su voluntad» (2001, 128). En este fragmento aparece, en conexión con el poder vital que el cuerpo de las mujeres posee en tanto que pueden crear vida, su voluntad de decisión, una característica propiamente humana. De esta forma, Chaviano re-humaniza a la protagonista a la que hace poseedora y controladora de su propio cuerpo y su propia magia. Es, en conclusión, un sujeto activo individual y que decide sobre sí mismo. Según mi opinión, es desde esta perspectiva desde la que se nos presenta a esta Melisa animalizada por un lado y humanizada por el otro. Si bien no es

capaz de controlar sus sentimientos y emociones, sí lo es de controlar sus actos, y, si bien no puede controlar la magia que como mujer menstruante posee, sí es capaz de controlar qué hacer con ella, lo que la convierte en una mujer con «voluntad» y «poder».

Chaviano da un giro entonces al discurso de la menstruación mágica y a la pérdida de autocontrol de las mujeres durante su menstruación. Por un lado, ciertamente, vincula el cuerpo de las mujeres y sus emociones a la naturaleza en tanto que en la obra se refleja una pérdida de dominio sobre ambos, al mismo tiempo que postula que las mujeres están embargadas por el instinto maternal. Pero, por otro lado, nos presenta a una protagonista consciente del poder de su cuerpo y de la autoridad que ella misma puede ejercer sobre dicho poder. La escritora, en este fragmento, defiende la libertad femenina en la toma de decisiones sobre la maternidad, de tal forma que es consciente, y así lo refleja en el texto, de que, a pesar de la naturaleza del cuerpo femenino en relación a su sistema reproductor, las mujeres son sujetos activos con dominio sobre sí mismas y capaces de tomar decisiones sobre su cuerpo y sobre sus instintos, por primarios que estos puedan llegar a ser. De esta forma, rompe en cierto modo con el discurso patriarcal al que me he referido anteriormente en este mismo capítulo.

La ira de la protagonista proviene, como ya he apuntado, de las condiciones en las que tiene que vivir en su país y en las que este se encuentra. Ya he explicado que este es uno de los *leit motiv* de la obra y, por extensión, de la serie completa. En diversas ocasiones y a este respecto aparecen tres aspectos de Melisa que la ayudan a rebelarse: su cuerpo, su sexualidad y su creatividad.

La creatividad de Melisa está enfocada únicamente hacia la literatura, ya que es una de sus aficiones. Esta le sirve, además, como forma de expresión y rebelión ante la dictadura castrista en la que se ve obligada a vivir. En una escena de la novela en la que Melisa está a punto de salir hacia la casa de su amiga Celeste para enseñarle un cuento y unos poemas en los que la insubordinación aparece de forma velada «tuvo que admitir que la literatura se había convertido en un acto de sedición. Era su manera de rebelarse» (2001, 45). Para la protagonista escribir es una pasión a través de la cual se enfrenta a la realidad que la rodea y expresa todo aquello que no puede decir libremente a causa de la opresión castrista. Es, pues, un modo de dar forma y hacer explícita su propia opinión como individuo. En este sentido, la autora nos vuelve a mostrar un personaje femenino que tiene una actitud activa, en tanto que posee una opinión personal de la realidad que

la rodea, y en tanto que decide expresarla y busca el modo de hacerlo sin ponerse en peligro.

Más adelante Chaviano vuelve a insistir en esta idea cuando Melisa se dispone a leer unos libros de Anaïs Nin: «se había interesado por la literatura erótica, más como un desafío que como una expresión de placer, más como un modo de rebeldía que como ejercicio literario» (2001, 95). Una vez más, mediante la literatura encuentra una forma de expresar sus ansias de rebelión. Por otra parte, en este último fragmento también podemos observar la conexión con la sexualidad puesto que se remite concretamente a la literatura erótica, uniendo así literatura y erotismo, dos formas distintas de insurrección para Melisa.

Las reflexiones que aparecen en la novela sobre la sexualidad como medio de expresión de rebeldía tienen mucha fuerza y resulta interesante observar cómo a través de esa imagen sexualidad-expresión se hace una crítica no solo al sistema político dictatorial castrista, sino también al sistema patriarcal del que todas las sociedades participan. Finalmente dictadura y patriarcado son una misma cosa: una parte de la población posee el poder hegemónico con el que somete a la otra parte. Por otro lado, la figura dictatorial por excelencia siempre ha sido representada por un hombre, jamás por una mujer. Este hombre tiene el papel de patriarca de la sociedad a la que controla y en sobre la que ejerce su dominio. Y en ambos casos: dictadura y patriarcado, las mujeres se encuentran relegadas en los diversos ámbitos que conforman una sociedad. Estas son sometidas en beneficio de los hombres y/o del gobierno dictatorial, y para su sometimiento se acude a la represión de la sexualidad de las mujeres, aspecto que Chaviano explora en un fragmento de la obra a través de las divagaciones de la protagonista quien sigue analizando sus emociones e instintos en relación al contexto en el que se encuentra:

[1]la historia siempre se repite. Al fin y al cabo, todas las dictaduras son iguales. Ahí siguen, prestas a cortar cabezas para mantener su dominio, y apuntan al sexo con sus dardos envenenados como si esa estrecha ranura significara también su ruina... Aunque puede que tengan razón. Cualquier eclosión libertina trae el ocaso del poder. Y si el peligro proviene de la porción más humillada, la amenaza se multiplica. Por eso

no debería extrañarnos que los tiranos sean los más fieles propulsores del patriarcado. (Chaviano 2001, 57-58)

Chaviano plantea en este fragmento el hecho de que las dictaduras utilizan la sexualidad de las personas como medio de sometimiento, de tal forma que reprimir los instintos sexuales de la gente sería un paso para afianzar el control de la sociedad. Por otro lado, la autora expone que esta represión incrementa si es la porción más humillada la que transgrede las normas; por supuesto, esa porción de la que habla Chaviano hace referencia a las mujeres, lo que se clarifica a continuación cuando lo relaciona con el sistema patriarcal. Desde esta perspectiva, la autora plantea la tesis de que manteniendo o llevando a cabo una sexualidad «libertina» se puede romper o destruir, en cierto modo, ese poder dictatorial-patriarcal.

No puede pasarse por alto el hecho de que utilice el término «libertina», tras el que se esconde una sedición también respecto a la heteronormatividad ya que a lo largo de la trama se defiende una relación amorosa entre tres personas. Melisa, mediante sus viajes astrales espacio-temporales, descubre que en la formación de las almas cada una de ellas tiene un alma gemela, las cuales quedan unidas por un vínculo especial eternamente. Sin embargo, Melisa, como alma en formación, queda unida a dos almas en lugar de a una (2001, 239-242). De este modo estas tres almas van buscándose y encontrándose en las diferentes vidas por las que pasan. Lógicamente, a través de esta propuesta está rompiendo con el clásico esquema hetero-patriarcal del amor, y por extensión las relaciones sexuales, formado por dos personas: un hombre y una mujer.

Por otro lado, Chaviano insiste en esta ruptura del esquema de pareja heteronormativo cuando la protagonista mantiene relaciones sexuales con dos hombres. A este respecto Chaviano escribe: «después de la experiencia se sintió liberada, como si al romper con un tabú descubriera una puerta que podía franquear sin peligro de ser aniquilada» (2001, 160). Melisa está descubriendo aquí las posibilidades de libertad que le otorgan su cuerpo y su sexualidad, y averiguando hasta dónde puede llegar, no solo respecto al sistema opresor, sino también respecto a sí misma. Aparece pues como una mujer que indaga en su Yo para conocerse.

La idea de conocerse a sí misma es algo que persigue a Melisa a lo largo de toda la obra, y ese es el motivo de que la protagonista lleve a cabo los rituales que la ayudan a viajar astralmente a sus vidas pasadas. Melisa busca en los sueños lo que fue para

averiguar lo que realmente es, puesto que solo en el plano de los sueños, con los que Chaviano hace referencia a esos viajes astrales, «se revelan las verdades del espíritu» (2001, 138). La protagonista afirma que «[s]omos receptáculos de tabúes y normas ideados para sujetar las bridas de la mente» (2001, 138), es decir, la sociedad en la que vivimos influye en nuestra forma de percibir, sentir y entender el mundo.

Una vez más, Melisa se da cuenta de que no puede ser libre por distintos motivos: en primer lugar, por esa clara represión ejercida por la dictadura castrista, una forma de control obvia para Melisa y para las lectoras y lectores; y, en segundo lugar, de una forma más sibilina, el sistema patriarcal que ejerce su dominio sobre el conjunto de la sociedad. Todas esas normas y esos tabúes son establecidos en La Habana reflejada por Daína Chaviano por ambas fuerzas, con la finalidad de coartar la libertad manipulando las mentes de las personas. Los tabúes y las reglas han sido creados para delimitar la libertad de pensamiento y actuación de los seres humanos con la finalidad de poder mantener el control sobre estos y utilizarlos en beneficio propio. El miedo y la vergüenza son dos aspectos claves a la hora de establecer el poder y ejercer el dominio. Técnicas ambas utilizadas tanto por las dictaduras como por el patriarcado.

Otra forma en la que Chaviano expresa ese libertinaje con el que transgredir las normas opresoras del sistema dictatorial-patriarcal es la masturbación y la posesión del propio cuerpo femenino por parte de las mujeres. Melisa, una vez más en un capítulo en el que se exponen sus propias reflexiones, llega a la teoría de que la rebelión puede llevarse a cabo mediante el propio cuerpo. La protagonista explica que «[n]adie —ni él— puede mandar en mis deseos. Me masturbo o hago el amor cuantas veces se me antoja, sin tener que pedirle permiso a nadie» (2001, 72), de tal forma que deja claro que hay ciertos aspectos de su vida y de su personalidad en los que únicamente ella posee el control y ejerce su dominio, idea que refuerza cuando afirma: «[m]i sexo es mío y hago con él mi propio gobierno» (2001, 72). A lo largo de la obra, su cuerpo aparece representado como un templo en el que hay cabida para su propia expresión, su propia rebelión y su espiritualidad. Tal y como lo plantea Chaviano, Melisa es un ente individual al que no se puede controlar realmente porque en su vida interior y en su deseo sexual es ella quien tiene el control por encima del sistema opresor bajo el que vive. Esto es algo que la protagonista logra llevar a cabo mediante la apropiación de su propio cuerpo y a través de la tomar de decisiones con respecto a su placer, un claro ejemplo de esto es la masturbación.

Esta postura vuelve a defenderse en otro fragmento de la obra en el que parece que Melisa está imaginando que mantiene relaciones con Raúl, el que debiera haber sido su alma gemela en la conformación de las almas, pero del que se escindió finalmente para formar ese trío al que ya he hecho mención arriba. La protagonista afirma entonces que «[e]l sexo es nuestra única tabla de salvación, la única pasión que no han podido arrancarnos. Tal vez ya estemos muertos, pero al menos nuestros orgasmos disimulan la presencia del infierno» (2001, 166). Finalmente, dentro de la idiosincrasia de la obra, la sexualidad no es únicamente un modo de transgresión de las normas mediante el cual rebelarse, sino que, además, es un medio de liberación y de salvación del ser humano a través del que escapar de la realidad; una realidad opresora y dominadora.

El fondo de todo este discurso es, de esta perspectiva mediante la cual ver a las mujeres y al mundo en su conjunto: la conexión con la espiritualidad, el cuerpo ligado a la naturaleza, la sexualidad y la creatividad como medios de expresión y rebelión, una forma de subvertir el sistema establecido y buscar el cambio para el empoderamiento de las mujeres y la libertad del ser humano. Libertad es, en definitiva, lo que va buscando a lo largo de la obra la protagonista y es, también, el anhelo constante de la sociedad reflejada en la novela ante ese régimen dictatorial en el que viven.

La propuesta de Chaviano, al igual que la de algunas ecoespiritualistas feministas, es que se rescate a la divinidad perdida u olvidada a lo largo de la historia para recuperar con ella el equilibrio y la armonía de las personas consigo mismas y con su entorno. Chaviano postula, a través de una conversación que Melisa mantiene en una de sus vidas pasadas con una bruja, que en el futuro, «[d]esdeñarán la parte femenina de la Divinidad, y la violencia se impondrá cuando Ella se retire al ser desplazada por la porción masculina del espíritu. Ya no existirá una Madre, sino solo un Padre» (2001, 266). Hace, pues, una clara crítica a las religiones patriarcales en las que se deja a un lado, ya no solo la parte femenina de la divinidad o la deidad femenina, sino que también a las mujeres. Se puede observar en este fragmento cómo la Diosa Madre funciona como símbolo representativo de las mujeres, en el sentido de que a través de su relegación se las ha postergado también a ellas en el ámbito religioso y, por extensión, en el sistema social en general.

A través de la recuperación que la propia Daína Chaviano realiza del culto a la Diosa Madre, nos propone un modelo de mujer concreto que, al mismo tiempo, se contradice en algunos aspectos. Esta autora defiende una mujer cuya espiritualidad y conexión con el mundo natural forjan la imagen de un ser que no tiene control sobre sí

mismo y que es primitivo en el sentido de que no se muestra capacitado, en muchas ocasiones, para controlar sus instintos. Tal y como Chaviano desarrolla estas ideas, pueden verse conceptos propios del primer ecofeminismo que aceptaba el discurso patriarcal de la pertenencia femenina a la naturaleza puesto que la consideraban con valores de excelencia y superioridad por encima de la cultura, a la que veían como una degeneración de la especie humana. No obstante, existe el peligro de reforzar el eterno discurso patriarcal según el cual las mujeres pertenecen a un estadio inferior a los hombres por ser más cercanas a la naturaleza por sus cuerpos y su función reproductiva (Puleo 2011, 43-45). A esto hay que añadir que el poder mágico otorgado a las mujeres y, principalmente, a su proceso reproductivo y a su ciclo menstrual en la obra y desde el ecoespiritualismo feminista producen un efecto de deshumanización de estas, ya que las coloca en un estadio diferente al de los hombres, haciendo de ellas seres misteriosos y extraños. Dejan de ser personas para convertirse en enigmas.

Por otro lado, Chaviano contrarresta esto con el hecho de proporcionarle a la protagonista de la historia la voluntad y el dominio sobre su propio poder como mujer, aspecto que, como ya he apuntado anteriormente, la re-humaniza. Además, a lo largo de la obra aparece como un sujeto activo que mantiene el control sobre la expresión de su cuerpo a través de su sexualidad y que tiene una opinión clara formada sobre la realidad social en la que habita, a pesar de ser una mujer muy ligada a lo esotérico. Sin olvidar que no solo mantiene una opinión contundente y fundamentada, sino que también busca el modo de expresarla y de liberarse. Melisa es una mujer que tiene voz y que busca cómo hacerla oír, cómo compartirla.

En definitiva, en esta obra, la autora pretende hacer una revalorización de la divinidad femenina y un empoderamiento de las mujeres mediante la exaltación de su cuerpo y las capacidades de este para la reproducción. Chaviano busca que se reconozca el poder de las mujeres, no ya el mágico, sino el social, tal y como demuestra la propia protagonista, quien busca diversas formas para expresar sus opiniones y para indagar sobre sí misma y poder conocerse realmente, siendo consciente en todo momento de las influencias externas que tienen un efecto sobre su persona. Es, por tanto, un sujeto activo e individual.

Sin embargo, y a pesar de que esta obra comparte ciertos aspectos con Casa de juegos, la siguiente obra analizada, este modelo que presenta Chaviano a través de Melisa se contrapone, tal y como se verá con el modelo propuesto a través de Gaia.

Capítulo III: CASA DE JUEGOS E IDENTIDAD CUBANA Y ROLES DE GÉNERO A PARTIR DE OSHÚN

Casa de juegos (1999), como ya he apuntado anteriormente, es la segunda novela de la serie de «La Habana oculta». Es una novela erótica cuyo fondo vuelve a ser la denuncia del sistema político dictatorial castrista centrándose principalmente en la falta de libertad para salir del país y la imposibilidad de expresarse de las personas cubanas que están en contra de dicho régimen y la situación en la que se encuentran por él. La historia de esta obra se encuadra en el año 1988 aproximadamente y en ella Daína Chaviano nos narra cómo una amiga convence a Gaia, la protagonista de la obra, tras la muerte de su amante para que acuda a una santera y pueda superar con su ayuda el trance por el que está pasando. Esta mujer, tía Rita, le da una serie de indicaciones para encontrar a un hombre que será quien consiga liberarla de su situación.

Gaia encuentra a dicho hombre y queda completamente subyugada a él. En ese encuentro Eri, así se llama el personaje masculino, le dice que debe acudir a una cita a la que aparecerá una persona que la guiará a un lugar concreto. Gaia acude a la cita y se encuentra con Oshún, la mujer que la adentrará en una mansión secreta en la que las leyes espacio-temporales no tienen ninguna validez. En esa casa el tiempo no transcurre igual que fuera de ella: cuando dentro de la mansión parece que han pasado horas apenas ha transcurrido un instante. De igual modo, la casa y sus estancias no son lo que aparentan, cambian y parecen no tener fin. Incluso, al final de la obra la mansión cobra vida, aspecto en el que me detendré más adelante. En esta casa la protagonista participará en una serie de relaciones sexuales en las que jugará el papel de sumisa, relaciones que recuerdan a aquellas que ya había mantenido previamente con su amante fallecido.

Una peculiaridad de esta novela con respecto a las demás obras de Daína Chaviano es que en ella recupera la mitología yoruba, la cual resulta ser uno de los motivos fundamentales en *Casa de juegos*. La propia autora ha reconocido en numerosas entrevistas que suele centrarse más en otro tipo de mitologías de procedencia europea, como pueden ser la griega y la celta. Sin embargo, en esta obra, escrita desde el exilio, ha querido reflejar una importante parte de la espiritualidad, las creencias y las supersticiones cubanas que, finalmente, forman parte de la identidad nacional de las personas y nos ayudan a entender su forma de percibir el mundo y su idiosincrasia

social. En un fragmento de esta obra la autora refleja el proceso de entender que estas creencias que se desarrollan en su país natal tienen una influencia en la realidad de las personas, al mismo tiempo que insiste en la posibilidad de la magia como algo real. Esta perspectiva de la autora se refleja a través de una conversación de Gaia con su amiga Lisa en la que esta intenta convencer a la protagonista de que acuda a una santera, encuentro que dará paso a la trama principal:

—¿Vas a llevarme a una santera?

—Como los médicos no te curan...

—¡Estás loca! Yo no creo en esas cosas.

—No te hagas la intelectual.

—No me estoy haciendo nada Lisa.

—Una vez me dijiste que creías en la magia, ¿no te acuerdas? Después de leerle aquél libro...

—Solo te comenté que las hadas podían ser restos de energías psíquicas: entidades que se han vuelto reales después que tanta gente las ha invocado.

—¿Y los orishas no?... ¿O piensas que porque tus hadas sean irlandesas y blanquitas son mejores que nuestros santos negros?

...

—Te guste o no, son nuestras deidades. (Chaviano 1999: 33-34)

Desde la voz de Lisa, Chaviano da paso a la reivindicación de la magia afrocubana y la cultura en la que esta se desarrolla. Quisiera remarcar cómo Lisa entiende que es esa magia y no la celta, por ejemplo, la que verdaderamente les pertenece a ambas por ser cubanas, porque las divinidades de su pueblo son sus «santos negros». Esta idea de la herencia africana o negra se refuerza en diferentes momentos de la obra, pero hay un fragmento en el que se encuentra de forma muy clara mediante las palabras de la santera tía Rita a la que Gaia acude por segunda vez para que ver si puede ayudarla a aclarar y desentrañar los misterios que ha vivido en la mansión. La tía Rita habla de sus antepasados negros, algo que a Gaia le llama la atención puesto que esta mujer tiene una piel muy blanca, lo que demuestra que biológicamente no podría ser

descendiente de ninguna persona de piel negra. A la reacción de Gaia la santera responde:

[n]o me mires así —de nuevo abandonó su tono distante—. Aunque mis abuelos fueran gallegos, los negros son también mi familia, y la tuya, y la de todos. ¿De dónde crees que salió tanta música y tanto baile y tanta floritura del lenguaje?... Sin esas cosas, hoy no seríamos lo que somos, gústele a quien le guste y pésele a quien le pese. A los negros les pasó lo mismo con las mañas de sus amos blancos... Todos hemos cargado con las virtudes y los defectos de los otros, y es idiota que uno finja lo contrario. (Chaviano 1999, 155)

Es muy relevante la cita anterior ya que en ella se resume la identidad nacional cubana en la que existe una mezcla de culturas que se fueron uniendo a lo largo del tiempo para crear una parte importante de la cultura afrocubana actual aportando, en todos los casos, cosas positivas y cosas negativas. A pesar de que, tal y como muestra la propia protagonista al comienzo de la obra, no todas las personas cubanas celebran y manifiestan sus raíces africanas, estas han dejado un poso, como no podía ser de otra forma, en el modo de vivir y de entender la vida, en aspectos culturales y del día a día de las personas. La misma tía Rita lo explica en el texto: esas raíces se pueden ver en la música, en el lenguaje y en el baile. Es por esta razón que el personaje de la santera afirma que, a pesar de que sus raíces biológicas sean gallegas, su herencia también es negra porque al nacer y crecer en Cuba ha pertenecido a esa tierra y a su cultura y ha participado de sus costumbres, sus creencias y su habla.

Más adelante en la obra, después de esa segunda visita a la santera, Chaviano expresa el reconocimiento de la protagonista ante esta realidad expuesta por la santera, ya que sigue sus mandatos sobre unas ofrendas al orisha Eleguá con los que se supone que se sobrepondrá de la pérdida de su amante fallecido, participando así de una magia en la que antes no creía, es decir, en este momento se produce una absoluta aceptación por parte de la protagonista de la influencia yoruba en su identidad:

Reconoció que la tía Rita tenía razón. Era imposible evitar el contagio de creencias en un país como el suyo, saturado de misterios importados de

todas partes. No era inusual encontrar negras espiritistas, fieles a la más pura tradición británica de las veladas sobre las mesas; o chinos santeros con sus altarcitos a Babalú Ayé; o mulatas que tiraban las cartas con la pericia de gitanas ibéricas; o descendientes de vascos que consultaban el milenarismo *I Ching*. En aquel ajiaco de razas y cultos, Gaia no era una excepción. Allí estaba ella, biznieta de asturianos y franceses, obedeciendo los mandatos de los dioses africanos. (Chaviano 1999, 159)

Y es que la religiosidad en Cuba resulta muy compleja a causa de las diversas formas religiosas que se desarrollan en dicha sociedad, y que se diferencian tanto en su origen, sus preceptos, sus símbolos y representaciones, como en sus formas de organización, sus rituales e, incluso, en el modo en que se implantan en la sociedad y la manera y el nivel en el que influyen en ella. A lo largo de la historia de Cuba han coexistido diferentes culturas en un mismo tiempo, cada una de las cuales desarrollaba su propia religión. Partiendo de la religión aborígen, la cual terminó por desaparecer sin dejar ninguna huella, llegamos al catolicismo español, un catolicismo cerrado contrario a las tendencias de la Reforma. Este tipo de catolicismo convivió con diversas culturas africanas, traídas y desarrolladas por las personas de África que fueron esclavizadas y llevadas a Cuba. Estas culturas lograron sobrevivir gracias a que se desarrolló una mala labor por parte del clero a la hora de cristianizar el pueblo y porque hubo ciertas reticencias por parte del pueblo blanco en que se completase el proceso de cristianización de los esclavos y las esclavas a causa de que eso conllevaría un rango de igualdad entre ambos colectivos. En el siglo XIX se introdujeron el protestantismo y el espiritismo traídos desde Norteamérica. Finalmente, existen otras influencias como el vudú proveniente de Haití, el judaísmo y algunas religiones y filosofías orientales (Ramírez 1995, 141-143).

Es este crisol de culturas que conviven y se entremezclan entre sí el que Gaia logra vislumbrar en su país gracias a las palabras de la tía Rita. E insiste en la complejidad de la religiosidad cubana en otro fragmento de la novela en el que muestra cómo solo desde dentro, es decir, perteneciendo a la sociedad cubana, se puede llegar a comprender realmente:

Gaia recordaba la primera vez que se sentó bajo uno de esos árboles. Mientras intentaba leer, había asistido a una disputa que la distrajo. Varios estudiantes discutían con dos turistas, incapaces de distinguir entre el espiritismo y la santería. Para los extranjeros, toda criatura del trópico que viera a un muerto o un fantasma estaba relacionada con el vudú. Nueva discusión para explicarle a aquellos analfabetos que el vudú y la santería eran cosas diferentes. Tampoco la mediumnidad tenía nada que ver con los orishas, aunque ocurriera en las Antillas. La primera era un residuo espiritual importado de Europa; lo segundo tenía un origen africano y no solía incluir visiones, sino comunicaciones a través de oráculos o la manifestación de los dioses en el cuerpo de los vivos... (Chaviano 1999, 103-104)

De todas ellas en la novela, como ya he apuntado anteriormente, la cultura afrocubana, y más concretamente la parte religiosa de la misma, es la que cobra verdadera fuerza y de la que Chaviano quiere hacer ver que todas las personas cubanas participan, tal y como demuestra cuando afirma que: «[y] es que el poder de los orishas era una realidad de la cual no escapaban ni católicos ni ateos» (1999, 85).

Es interesante que utilice el término «católicos» pues ciertamente la religión yoruba se relaciona con el catolicismo en Cuba mediante un proceso que se conoce como sincretismo, es decir, el encuentro y la fusión de religiones diferentes que dan como resultado una nueva práctica. En el caso de Cuba hablaríamos de la santería. Esta se produce por el choque y la interferencia de la religión yoruba con la religión cristiana, claro efecto que se ve en las figuras de las santas y santos y los y las orishas que han terminado por corresponderse entre sí, de tal forma que a una santa o santo le corresponde una o un orisha. Este proceso de intercambio cultural o transculturización conlleva, por un lado, una pérdida cultural, es decir, una exculturización, y, por otro lado, se produce la adquisición de nuevos elementos culturales, esto es, una aculturización (Ortiz 1963, 5). Este es el proceso que se llevó a cabo en Cuba para que diese como resultado el sincretismo religioso entre el cristianismo y la religión yoruba; sincretismo del que surgió la santería.

Porque aunque la cultura cubana sea una mezcla, es una mezcla vinculada fundamentalmente a las personas negras y a los españoles y las españolas, y desde un

punto de vista religioso, a la religión yoruba y a la católica. El sincretismo de ambas se estableció a través de una relación de dominio de la segunda sobre la primera, pero con una especial asimilación que fue aceptada por grupos sociales que en realidad eran ajenos a ella, como pueden ser las personas adineradas, los criollos blancos y las criollas blancas, o las personas católicas (Romeu 2006, 106-107). Ese dominio de una cultura o religión sobre otra es necesario para que se produzca el proceso de sincretismo, debe haber una sociedad que intente imponer su cultura y su religión a otra, de tal forma que exista una sociedad dominadora y una dominada, siendo esta última la que introduce rasgos de su propia religión a la que se le impone (Ciattini 2010, 115-116). Esto es lo que ocurrió en Cuba, donde las personas católicas quisieron imponer sus creencias religiosas a las personas africanas que tenían como esclavas, pero estas lograron introducir ciertos aspectos de su propia religión formando así una nueva religión sincrética: la santería.

La santería se caracteriza porque los y las orishas, como ya he apuntado, se equiparan a ciertos santos y santas del catolicismo que poseen algunos rasgos en común con las y los otros. Otras de sus características son los estados de trance y las técnicas de adivinación (Rossbach de Olmos 2007, 130). La santería y sus procesos de adivinación también aparecen reflejados en la obra de Chaviano. Ciertamente la aceptación de la herencia afrocubana y las creencias religiosas yorubas por parte de Gaia se producen a lo largo de toda la novela según se va encontrando con misterios que solo puede explicar admitiendo la verdad que se esconde tras los mitos yorubas. Sin embargo, el primer paso que da para acercarse a este aspecto de la cultura cubana es acceder a ir a visitar a una santera. En esta primera visita la tía Rita al tirar los cocos, técnica de adivinación que utiliza, ve que:

—Usté va de la mano con Oyá y Oshún —le dijo la anciana, y al notar la mirada de Gaia le aclaró—: Oshún Awé, la que llora al muerto, la que ya no se parece a ella.

—¿Por qué no se parece a ella? —se atrevió a preguntar Gaia.

—Poqqe no ej la Oshún de siempre, poqqe ya no se ocupa de suj zalameríaj con los' ombre.

...

—... Empecemos por Oshún, la que guía en cuestiones de amor...

—Pero usted dice que llora a un muerto.

—¡Déjame terminar! Como toda orisha que se respete, Oshún tiene muchos caminos: puede ser Oshún Aña, que enloquece con los tambores; Oshún Yeyé Moró, que siempre está de juerga; Oshún Fumiké, que se enternece con los niños... Pero la que veo junto a usted es Oshún Awé, la tristonera; a ésa, ni Shangó la alegra. (1999, 36-37)

Las y los orishas, también llamados santas y santos, tienen muchos «caminos», es decir, muestran diferentes facetas. Una persona está regida por un o una orisha principal, aunque puede estar acompañada o acompañado de otros y otras orishas (Argyriadis 2005, 91). Exactamente esto es lo que le explica la santera a Gaia: su orisha principal es Oshún y de esta sigue el camino de Oshún Awé, y Oyá es la otra divinidad yoruba que la acompaña.

Resulta especialmente relevante el hecho de que sea Oshún la orisha principal de Gaia a la hora de entender la obra. Esta diosa yoruba se caracteriza por su belleza y por ser una gran conquistadora de hombres. Es la diosa del amor y se la representa vanidosa, alegre y traviesa; es una orisha que maneja pícaramente el juego de la seducción. Se la viste con adornos y alhajas de oro y cobre, ambos metales hacen referencia al color amarillo, que está vinculado a la diosa; además, su vestido lleva cosidos unos cascabeles que tintinean cuando danza de forma rítmica y cadenciosa. Otra de sus características más representativas es que se la vincula a la miel, elemento de gran erotismo que sirve a la divinidad como mecanismo de seducción por sus características: dulce, brillante, lúbrica (Romeu 2006, 109). Esta vinculación entre la protagonista y la orisha de la sensualidad y el amor es importante porque ayuda a entender que Gaia se muestre proclive y satisfecha en las relaciones sexuales en las que se verá envuelta dentro de la extraña mansión y explica por qué antes se había dejado arrastrar también por su amante en sus juegos sexuales. Oshún representa el carácter hipersexual de la protagonista que se ve reflejado en numerosos momentos de la obra, alguno de los cuales analizaré más adelante.

En esta novela, las divinidades yorubas cobran vida y se relacionan con la protagonista. Es Oshún quien hace de guía a Gaia para llegar a la mansión, lo que simboliza que es el propio carácter de Gaia, su Oshún interior, es decir, esa sensualidad exacerbada propia de la protagonista que le viene dada porque su orisha regente, el

impulso que la lleva a adentrarse en dicha mansión. Es el deseo interior de la propia Gaia la que la conducirá hasta ese lugar.

La Oshún que aparece en la novela se muestra erotizada desde el primer momento. Es el único temperamento o característica del personaje: su erotismo, su sensualidad. En este sentido, tal como se verá, es un personaje plano, no muestra ninguna faceta más. Oshún está sexualizada hasta el extremo, desde su apariencia hasta su comportamiento. Un fragmento de la obra que expresa de forma clara la sexualidad que exhuma su apariencia física es el momento en el que Oshún se va a dar un baño en las aguas de los jardines de la mansión, escena cuya única función en el texto es deleitarse en la narración del cuerpo femenino de la deidad:

Oshún se había despojado de sus ropas, . . . Los griegos —en su afán por respetar el equilibrio de las proporciones— se habían empeñado en representar el cuerpo humano sin reducir o magnificar ciertos detalles, pero la figura de esa mujer violaba todas las normas clásicas. El cabello caía abundantemente sobre sus pechos cobrizos. Rotaban sus caderas, siguiendo la mágica curvatura de los astros, y al ritmo de esa sinfonía —música de las esferas que en el trópico puede adquirir resonancias de güiro— las miradas respondían con fervor religioso. . . . La cintura, de haberse dejado atrapar, se habría perdido entre las manos. Y su piel acanelada y tersa brillaba como la miel. (Chaviano 1999, 83)

Es, tal y como aquí nos la presenta, una diosa-mujer voluptuosa cuyos atributos físicos refuerzan su feminidad, puesto que no respeta las proporciones de los cánones clásicos, sino que todo en ella aparece desproporcionado de tal forma que su cuerpo es objeto del deseo sexual de todo aquel que la mira. Por otro lado, se pueden observar en este fragmento los rasgos con los que presenté a la divinidad más arriba: dice que sus senos son cobrizos, metal que la representa, y que su piel de color canela brillaba como la miel, elemento que simboliza su carácter sensual por excelencia. Además, habla de ciertas resonancias que pueden oírse a causa del movimiento de sus caderas, con lo que Chaviano hace referencia a los cascabeles con los que se encuentra representada en la cultura afrocubana, a pesar de que en esta escena aparezca desnuda.

En este fragmento se encuentra también otro rasgo muy característico de la diosa yoruba: su piel mulata, característica a la que Chaviano alude en repetidas ocasiones a lo largo del libro. El color de la piel de esta diosa yoruba se ha explicado a través de una leyenda según la cual la orisha decide ir a Cuba desde África para estar junto a todas sus hijas y todos sus hijos que han sido llevados allí. Pero Yemayá, diosa yoruba vinculada al mar y a la maternidad, le advierte que no todos sus hijos e hijas son de piel negra, por lo que Oshún le pide que le aclare un poco la piel y le suavice el pelo para así representar y ser querida por todos los cubanos y cubanas, ya sean de piel negra, blanca o mulata. Así pues, mediante la figura de esta divinidad se pretende alcanzar un equilibrio y una armonía entre las diversas etnias que poblaban Cuba y que conformaban todas ellas, finalmente, una misma nación (Ciattini 2010, 128). La piel acanelada de Oshún, en definitiva, sería un símbolo de unión para Cuba, la representación del mestizaje racial y cultural de la isla.

Sin embargo, este rasgo también se corresponde con un arquetipo de belleza y erotismo cubano. A lo largo de las décadas comprendidas entre los años 30 y 50 del siglo XX se produjo una erotización de los cubanos y las cubanas desde el exterior de la isla, pero que en ella se asimiló como parte de su identidad nacional. Esta «autoerotización» fue aceptada por las personas cubanas como un rasgo diferenciador del Otro, es decir, de las personas extranjeras; se convirtió así en un símbolo de su cubanía (Álvarez 2003, 24). Y esta es realmente la utilización que Daína Chaviano hace del término en *Casa de juegos*, no ya solo con respecto a Oshún, sino también con respecto a otra deidad orisha: Eri, al que se refiere en un momento de la obra como «aquel mulato de ojos claros» (1999, 136). Este personaje tiene un papel central en la novela pues gran parte de la historia se desarrolla en relación a él. Este ser que al principio parece ser un hombre normal posee una doble identidad: Inle orisha que «era el dueño del río y de los peces» y está vinculado a Oshún «a quien lo unía un afecto especial», pero esta divinidad también recibe otro nombre: Erinle (Chaviano 1999, 185), que, como se puede ver, es la suma de Eri, la representación humana, e Inle, la representación divina, tal y como se refleja en la obra.

Como ya he mencionado, también la actitud de la orisha Oshún y su comportamiento tienen un carácter erótico. En su primer encuentro con Gaia, Oshún toca sensualmente la cadera de la protagonista, quien se muestra avergonzada y excitada a un mismo tiempo. «[L]os dedos de la mujer jugaban con su cintura» (Chaviano 1999, 16), lo que recuerda su carácter juguetón de pícara seductora del que ya he hecho

mención, pero juguetón desde un punto de vista erótico. Más adelante en la novela, pero refiriéndose a la misma escena ya que aparecen una serie de *flash-back* que nos ponen en antecedentes para entender quién es Oshún y por qué Gaia la esperaba, Daína Chaviano insiste en este hecho: «[l]as manos de la desconocida se habían negado a abandonar las caderas de Gaia. Por encima del vestido, sus dedos palparon con insistencia» (1999, 59). Estos son los juegos preliminares de lo que le espera a Gaia en la mágica mansión, los dedos de Oshún se niegan a abandonar la cadera de Gaia del mismo modo que a Gaia se le negará la salida hasta haberse visto saciadas y saciados quienes se encuentran o habitan en la casa. «Insistencia» es otro término que podría hacer referencia a esos seres, principalmente a Oshún que es quien se ocupa gran parte del tiempo de retener a Gaia en la casa. Insisten en arrastrar a la protagonista a sus prácticas sexuales de dominación-sumisión, siempre poseyendo ella, por supuesto, un papel sumiso.

Es interesante el hecho de que la protagonista adopte esta sumisión en todas sus relaciones sexuales en las que el hombre cumple la función de dominador y juega con roles en los que hay una clara jerarquía. Por ejemplo, en su primer encuentro sexual con su amante, este la disfraza de colegiala para *jugar* a ser su profesor y, además, se muestra paternalista cuando habla con ella; Chaviano utiliza al respecto expresiones como «susurró con tono paternal» o «la queja fue un regaño» (1999, 25). Tanto en su relación con el Pintor, es decir, su amante fallecido, como con Eri, el dios yoruba Erinle, ella se muestra obediente a los deseos de ellos y a sus palabras, tal y como demuestran las palabras de la autora refiriéndose, una vez más, a ese primer encuentro sexual con el Pintor: «[d]ócilmente se dejó conducir como una virgen rota y alucinada. Él ordenaba y ella obedecía» (1999, 25). En esta escena Gaia es una mujer obediente que se presenta casi como una niña o una púber cuando la escritora hace referencia al personaje como una virgen. De ella también dice que está rota; rota de una forma física, que parece querer evocar en cierto modo el himen desgarrado por esa «bestezuela mortificante» (1999, 24), pero también rota de una forma simbólica, más psicológica, ya que son relaciones sexuales en las que la protagonista no tiene ningún control sobre su propio cuerpo, pues el Pintor la había maniatado y vendado. Gaia no ejerce el control en las relaciones a causa de su falta de movilidad, pero también por su temperamento sexual que prevalece a lo largo de toda la obra: un impulso sexual que la guía a dejarse llevar hasta el final ciegamente sin mostrar ni consentimiento ni desacuerdo.

En relación a Eri, Chaviano explica al comienzo de la obra, cuando Oshún va a recoger a Gaia, que Gaia «solo sabía que el poder de ese hombre sobre ella vetaba toda escapatoria» (1999, 16). Una vez más, la protagonista vuelve a su posición sumisa, a aparecer subyugada a los deseos y las órdenes de, en este caso, Eri. De esta forma se ve envuelta, de nuevo, en el tipo de relaciones en las que únicamente parece estar cómoda: aquellas en las que ella no es ella sino un objeto de deseo y lujuria, en las que no cumple el papel de sujeto activo, ya no solo con respecto al acto sexual en sí, sino en la toma de decisiones; realmente Gaia nunca consiente de forma hablada que se lleven a cabo estas prácticas, simplemente se deja hacer mostrando una total pasividad.

La jerarquía entre hombre y mujer, como digo, queda clara en la novela, un ejemplo de ello aparece reflejado en el siguiente fragmento: «a ella siempre le habían gustado los hombres altos; de esos que la obligaban a doblar el cuello hasta casi fracturarse una vértebra, como si estuviera frente a un altar donde hay que elevar la mirada para ver a Cristo en su lejana cruz» (1999, 18). Esta reflexión aparece en el momento en el que Gaia ve y conoce por primera vez a su amante, siendo su altura el rasgo que percibe de él en primer lugar. La jerarquía entre el hombre y la mujer, concretamente entre los hombres por los que se siente atraída y ella misma, se refleja en el hecho de que sean bastante más altos que ella.

Estos hombres tan superiores a ella, no solo en altura, sino también en cultura y edad, tal y como se refleja en su relación con el Pintor, son colocados por la autora metafóricamente en un altar y comparados con Cristo en su cruz, es decir, son objeto de veneración y están por encima de ella desde un punto de vista místico, pues Cristo posee una relación con la divinidad patriarcal superior a la de los hombres y las mujeres, ya que él es el mesías. Por otro lado, Cristo es el principal símbolo del cristianismo y su imagen es la representación fundamental que ha sido y es reverenciada por dicha religión. Por lo tanto, Gaia no solo aparece relegada con respecto a los hombres, sino que además muestra una absoluta veneración hacia ellos, como si fuesen objeto de admiración e idolatría.

Este aspecto es una de las diferencias más esenciales que he encontrado entre *Casa de juegos* y *Gata encerrada*; mientras que en *Gata encerrada*, como ya he explicado anteriormente, son las mujeres y el cuerpo de la mujer quienes están exaltados y a quienes Chaviano posiciona en un lugar de culto y veneración a través de las teorías *wicca*, en esta obra son los hombres y sus cuerpos los que son adorados, no solo ya por la protagonista, sino por la propia Oshún, como mostraré más adelante.

Cuando Gaia hace su primera incursión en la mansión es penetrada brutalmente por dos hombres, siendo esta la primera relación sexual que mantiene en dicha casa. Relación sexual que tampoco consiente realmente, sino que es arrastrada por varias mujeres (1999, 74), a lo que no opuso resistencia a causa de un brebaje que había tomado previamente y que contenía «miel turbia y oscura» (1999, 67); aspecto este muy relevante pues, como ya he explicado anteriormente, la miel se relaciona con Oshún y su erotismo, a lo que hay que añadir los adjetivos que utiliza para describir el alimento, adjetivos que podría calificar también al tipo de relaciones sexuales que mantendrá a partir de ese momento. Ese primer encuentro sexual con dos hombres, uno de los cuales «la atacaba sin misericordia por detrás» (1999, 75), finaliza del siguiente modo: «[a]sí soportó ella la embestida de los miembros hasta que de ambos brotó el maná, espeso y bullidor como la lava: riachuelos que la glorificaron bautismalmente» (1999, 75-76). El semen de estos hombres es representado como un líquido espeso de gran fuerza y ardiente, pues lo compara con la lava. Le otorga, además, un carácter religioso, dice de él que es maná y que la glorifica como un bautizo, es decir, es un líquido otorgado por los dioses y que al estar en contacto con él te purifica y te vincula con el Dios Padre, tal y como ocurre en un bautizo. Esto recuerda a cómo en la obra anterior Daína Chaviano, a través del culto de la Diosa Madre y los preceptos de la *wicca*, otorgaba un carácter mágico la menstruación de las mujeres y su sexualidad, en cambio, en *Casa de juegos* es el semen y la sexualidad masculina los que están exaltados y elevados a una categoría mística. Por otro lado, quisiera resaltar los términos «atacaba» y «embestida» con el que Chaviano hace referencia a la brutalidad de las relaciones sexuales que lleva a cabo Gaia, no solo dentro de la casa, aunque sí principalmente.

En numerosas escenas de la obra Chaviano hace explícita la violencia que es ejercida sobre Gaia cuando mantiene relaciones sexuales. Su cuerpo es poseído por el otro o la otra de una forma brutal, aunque la propia Gaia lo celebra, disfruta de ello, tal y como muestran las palabras de Chaviano: «[p]ero ella quería que la humillaran, que la empalaran como él lo estaba haciendo» (1999, 27); términos con los que se refiere al primer encuentro sexual que mantuvo con su amante el Pintor, encuentro que la introdujo en este tipo de relaciones sexuales. No pasan desapercibidas las palabras humillar y empalar a las que recurre la autora. La protagonista aparece denigrada tanto física como personalmente, es una violación de su cuerpo y de su personalidad, de su individualidad, en tanto que a lo largo del libro se la despoja de la condición de sujeto convirtiéndola en objeto sexual.

Además, el término empalar connota un grado de brutalidad muy elevado, que se puede observar en distintos momentos de la obra, por ejemplo cuando regresa con Eri a la mansión por tercera vez y se vio acosada sexualmente por güijes, unos duendes que «[m]ontaron sobre ella por turnos, azotando sus nalgas y sus muslos con finos fuetecillos que luego paseaban amenazantes frente a la entrada de su sexo» (1999, 175). Es muy relevante el hecho de que Chaviano recurra al vocablo montar, lo que implica una animalización del cuerpo de Gaia que se refuerza cuando a continuación la autora relata que Gaia «era cabalgada como una yegua a la que tiraban de los cabellos, a modo de bridas» (1999, 175). Aquí queda clara la animalización ya que Gaia es comparada a una yegua. Por otro lado, en ambos fragmentos se puede observar de forma muy obvia esa brutalidad de la que he hablado, ya que la azotan, la amenazan y le tiran del pelo. Es una violencia física explícita que recuerda a una violación y en realidad es así puesto que están poseyendo con agresividad su cuerpo y despojándola de su autonomía y su control como individuo activo, hasta el punto de que «[s]e vio obligada a lamer y a chupar» (1999, 175). Gaia no decide qué hacer en ningún momento, es utilizada, sometida y obligada.

Sin embargo, a pesar de todos esos actos denigrantes que realizan con ella y la obligan a realizar, a lo largo de toda la novela se mantiene y se refuerza esa idea de idolatría hacia el sexo masculino. Otro ejemplo de esto se puede observar en una de las escenas que se llevan a cabo cuando Gaia se encuentra por primera vez en la casa. En los jardines de la casa se celebra una ceremonia para venerar al dios yoruba Inle, es decir, la parte orisha de Eri según la idiosincrasia de la novela. Gaia acude a ella por iniciativa de Oshún. En la ceremonia Inle va repartiendo su semen a través de las relaciones sexuales que mantiene con las y los creyentes que se encuentran allí, al mismo tiempo que un adolescente le acompaña para recoger los restos de semen en un cántaro. Gaia, que está presenciando dicha escena junto a Oshún, le pregunta a esta por qué el adolescente recoge el esperma del dios, a lo que Oshún le responde: «[e]s la leche de Inle, con ella se pueden hacer milagros» (1999, 90). Ya no es la menstruación el flujo mágico, ahora es el esperma masculino el líquido milagroso y venerable, ya no somos las mujeres el centro de adoración, la divinidad en la tierra, en esta obra lo son los hombres.

Más adelante en la novela, Chaviano insiste en esta idea en una de las escenas de mayor brutalidad de la obra en la cual se lleva a cabo una personificación de la casa, aspecto en el que me detendré más adelante. En esta escena de la obra, la cañería de la

bañera se introduce de forma brusca en Gaia, la expresión exacta a la que recurre Chaviano es «de golpe», a lo que Gaia respondió con «un alarido que fue apagado por la carne que invadía su boca». Tras esto el tono de la autora cambia y el dolor se troca en un extraño placer que culmina explicando que: «[c]omo alimento de dioses, como lluvia de oro en busca de un vientre mitológico, así se escanció la ambrosía en su boca» (1999: 184). El semen aparece, pues, con un carácter místico y divino, se representa como aquello que debe ser adorado, simboliza el dulce alimento de los dioses, lo que deleita al espíritu, es la única salvación. Las mujeres, entonces, no solo aparecen subyugadas en el texto a través de la protagonista, sino que únicamente a través de los hombres parece que puedan alcanzar la plenitud personal y espiritual a la que en *Gata encerrada*, por el contrario, tenían acceso por el simple hecho de ser mujeres. En esta obra las mujeres, a través de la figura de la protagonista, aparecen en un claro estatus de inferioridad con respecto a los hombres.

Incluso, como ya he apuntado anteriormente, la propia Oshún, deseo por excelencia de los hombres, siente una extraña debilidad por Erinle, cuando le habla de Inle a Gaia, antes de acudir a la ceremonia ya comentada, afirma que «[e]s el orisha más bello de todos» y que «[e]s tan hermoso que tiene que cubrirse el rostro», y al hacerlo «su voz tembló ligeramente» (1999, 78). Después, le explica que todas aquellas personas que lo ven «quedan atados a su voluntad y ya no pueden negarle nada... Créeme, te lo digo yo que debería ser inmune a esas cosas» (1999, 79). Este aspecto resulta muy llamativo puesto que esta divinidad, a pesar de su erotismo, representa la independencia femenina (Romeu 2006, 109). Sin embargo, con respecto a Inle demuestra tener una adoración impropia de las características de esta deidad. Esto es algo que hace que también la divinidad femenina se encuentre en un estatus inferior a la deidad masculina.

De nuevo aparece, a través de Oshún en este caso, la hegemonía y la veneración hacia el varón. El dominio del hombre por antonomasia, representado en esta novela por Erinle, es tal que, incluso una deidad identificada con la seducción, «el control masculinizante del sexo, la dominación erótica y la sexualidad libre» (Romeu 2006, 109) se ve subyugada a él. En esta novela queda explícito el dominio y la superioridad de los hombres con respecto a las mujeres. En ella, además, los roles de género están muy marcados y los personajes no están desarrollados sino que son personajes planos en el sentido de que únicamente se muestra una faceta de ellos: su sexualidad, dentro de la cual cada uno adquiere un rol concreto en el juego de sumisión-dominación.

Respecto a este juego de roles sexuales la protagonista es la sumisa por excelencia, pues se dobliga a los deseos de los hombres, la divinidad femenina, es decir, Oshún, y la divinidad masculina. Oshún, es la única que muestra dos facetas en este aspecto: por un lado es dominante con respecto a Gaia, hasta el punto de que en una escena de sexo que se desarrolla entre ambas durante la primera visita de Gaia a la casa, cuando la deidad besa a Gaia, Chaviano lo describe como «[m]ás que un beso, fue una penetración» (1999, 127), es decir, le proporciona así un carácter masculino, ese control y esa dominación erótica masculinizante de la que he hablado en el párrafo anterior. Pero, por otro lado, mantiene un papel sumiso respecto a Erinle. Y, finalmente, se encuentra el orisha Erinle, quien posee el papel de dominador absoluto por encima del resto de personajes.

Al igual que en la novela *Gata encerrada*, Gaia aparece en numerosas ocasiones vinculada a la tierra, pero desde una perspectiva totalmente diferente. La vinculación con la naturaleza de esta protagonista se lleva a cabo en ciertas escenas en las que se desarrollan sus relaciones sexuales. Un ejemplo de esto lo encontramos en el momento en que Gaia mantiene la primera relación sexual con su amante fallecido: su lengua es una culebrilla que llega a sus «montes endurecidos» o «cumbres» provocando «tremores en la superficie» (1999, 24). Gaia es tierra, tal y como hace referencia su nombre, pero una tierra maltratada y profanada, una tierra utilizada en beneficio propio. Otro ejemplo de esta naturalización del cuerpo de Gaia se puede observar cuando esta mantiene su primer encuentro sexual con Oshún (1999, 94), en el que Chaviano se refiere al sexo de la protagonista como «selváticas latitudes», imagen que da una visión de un sexo descontrolado y salvaje en el sentido en que Gaia no puede controlar sus impulsos sexuales que le han llevado hasta esa situación. Esta idea de cuerpo naturalizado se refuerza por el hecho de que compare la lengua de Oshún con una culebra y luego utilice el término «túneles secretos» para referirse de nuevo al cuerpo de Gaia, de tal forma que el cuerpo de Gaia se presenta como una tierra profanada y conquistada por esa culebra que reptaba por él.

Gaia es Cuba, una Cuba dañada y violada por la dictadura castrista. A lo largo de la novela hay un juego claro con la casa y el cuerpo de Gaia como símbolos de la isla. Por un lado Gaia representa la tierra cubana a manos del dictador, pero, por otro lado, la casa representa esa Cuba castrista que somete y subyuga a las personas. Uno de los ejemplos más claros de la conexión casa-Cuba lo encontramos en unas reflexiones que

Gaia realiza sobre la casa durante su primera visita, tras haber sido penetrada brutalmente por aquellos dos hombres, como ya comenté:

Allí vegetaba una realidad tentadora, capaz de sumir a sus habitantes en una orgía que les hacía olvidar los rigores de ese encierro. Era posible, incluso, disfrutar de la bacanal; ella misma lo había hecho. Solo cuando los festejos terminaban y uno podía ver los rostros agotados e indiferentes, comenzaba a entender el alcance de aquella *mise en scène*. Pero ¿a quién pedir ayuda si el dueño o los dueños del recinto controlaban cada puerta, cada ventana, cada balcón? (1999: 80)

Es importante la insistencia por parte de la autora de cómo la situación en la que se hallan los que se encuentran en la casa es un encierro, porque esto es el reflejo de la realidad que se vive en Cuba a través del bloqueo comercial, económico y financiero en el que Estados Unidos sumió a la isla. Las relaciones entre Cuba y Estados Unidos comenzaron a estar tensas hacia el año 1801, momento a partir del cual la política exterior norteamericana entendió que Cuba era una pieza clave para su expansión territorial y para su hegemonía (Chailloux 1995, 199). Pero tras el asentamiento de la Revolución esas tensiones se intensificaron, las cuales sufrieron un recrudecimiento a causa del conservadurismo del presidente Ronald Reagan que guió su política exterior (Chailloux 1995, 211). Este es el período histórico en el que se inserta la historia de *Casa de juegos*.

Esta situación de bloqueo representada en la mansión es una realidad de la que los habitantes de la isla no pueden escapar porque el dueño o dueños de la casa, es decir, Fidel Castro y su gobierno, son quienes se ocupan de mantener todas las posibilidades de escapar bloqueadas ya que su sistema político se vio beneficiado por ese bloqueo (Roy 2011, 250), pues encontró en él una justificación para sus medidas represivas. Por otro lado, esa realidad tentadora de la que habla Chaviano se refiere a la sensualidad y sexualidad que se desarrolla en la casa pero como manifestación de aquello que se produce fuera de ella, es decir, en Cuba. Esta idea de que lo que se desarrolla dentro es un reflejo de la realidad de la isla la clarifica la autora más adelante cuando Gaia intenta comprender los sucesos de la casa a través de Oshún durante su primera visita a dicha mansión. La deidad le explica que la mansión ha de reflejar la misma realidad que los

orishas quieren cambiar, con lo que la autora da a entender que fuera de la casa, es decir, en la isla, también se lleva a cabo ese dominio-sometimiento por parte del gobierno hacia sus habitantes.

En uno de los fragmentos de la obra que se refieren a las reflexiones de la propia protagonista con respecto a Eri y a la mansión la autora muestra de forma explícita esta idea, según la cual la realidad de la casa vendría a reflejar en cierto modo la realidad de la isla: «[a]quella casa se parecía a su país: a esa isla onírica y engañosa, seductora y fraudulenta, embustera y libertina. Solo que para notarlo había que vivir allí, fornicar con sus miserias y sus encantos, y no pasearse con el aire ausente de un turista llegado de otro mundo» (1999, 113). Es reseñable el hecho de que la autora exponga en este fragmento que únicamente quien vive en la isla puede captar y comprender verdaderamente la realidad de la misma. Esto es algo que remarca el asedio en el que viven las personas cubanas con respecto a toda aquella persona que viva fuera de la isla. Por otro lado, son muy significativos los adjetivos con los que califica a la casa y por extensión a la isla. Ambas son lugares en los que nada es lo que parece, en los que todo aparenta ser una ilusión, todo es apariencia y engaño: esta es la supuesta realidad que ven las y los turistas. Por otra parte, y como no podía ser menos, a través del término «libertina» vuelve a hacer mención a esa falta de control de los instintos, a ese desenfreno isleño que se ve reflejado en la mansión.

Con respecto al hecho de que Gaia es violada y sometida por Cuba, simbolizada a través de la casa, hay un fragmento especialmente relevante al que ya he hecho mención anteriormente. Gaia vuelve a la mansión por tercera vez junto con Eri quien pretende hacerle ver que todo es una apariencia y que nada es real. Al llegar descubre una casa que nada tiene que ver con la mansión en la que había estado, está prácticamente vacía, vieja y sucia, en nada se parece a aquella casa en la que el lujo se encontraba en cada rincón y que estaba invadida por personas y orishas. Pero poco a poco la mansión vuelve a recuperar el aspecto con el que la conoció, es entonces cuando los juegos sexuales vuelven a desarrollarse y, tras haber sido sometida sexualmente por los güijes, la propia casa cobra vida para poseer a la protagonista. Gaia decide ir a darse una ducha y las llaves de la bañera son las primeras en metamorfosear y convertirse en manos que rozan su cintura, pero ella prefiere ignorarlo. Sin embargo, de la pared aparecen más extrañas manos que comienzan a tocar sus senos «[t]anteos rudos y apretados que no admitían otra voluntad» (1999, 180). A continuación el grifo de la bañera se convierte en un pene y ella «[o]bediente ante la presión de las manos, se

inclinó aún más y se ofreció al ojo oscuro que aumentaba su grosor» y «halló gozosa su humillante servidumbre» (1999, 181). En esta escena se vuelve a encontrar un vocabulario que refleja, una vez más, la brutalidad a la que es sometida Gaia, quien de nuevo vuelve a ser violada, pese a que encuentre gozosa la situación.

Es importante señalar el hecho de que en la novela se plantea que estas relaciones sexuales hacen libre a Gaia. Casi al término de la obra se descubre que todo había sido una especie de complot para salvaguardar la vida de la protagonista. Eri le explica que se había llevado a cabo un informe en el que se expresaba que Gaia era una alumna universitaria problemática, algo que la llevaría a pertenecer a las listas de disidentes, lo que conllevaría que fuese expulsada de su facultad. Durante toda esta escena aparenta ser un hombre normal de carne y hueso e insiste en que todo fue un engaño preparado, incluso la predicción de la santera, de tal forma que se nos hace dudar de todos esos elementos fantásticos que Gaia ha presenciado y vivido. Sin embargo, vuelven a la casa una vez más y los elementos sobrenaturales reaparecen con fuerza, tal y como he señalado arriba. El objetivo de Eri, según expresa a Gaia, siempre había sido protegerla y hacerle ver que a veces es mejor dejarse llevar por la corriente en un juego de apariencias en el que no muestras tu verdadero Yo, tus opiniones políticas y sociales en este caso, pero a través del cual puedes seguir llevando una vida aceptable y no caer en el «suicidio social» (1999, 163-169).

Eri asegura que Gaia dejó de rebelarse y ponerse en peligro después de que comenzasen esos juegos eróticos. Según su teoría: «[a] los tiranos les encanta controlar los orgasmos de sus súbditos; pero no por puritanismo, sino porque no soportan que nada escape a su control. Por eso la cama es el único sitio donde los preceptos de las dictaduras son burlados a ultranza» (1999, 166-167). De esta forma el sexo habría sido para Gaia un modo de liberación y de rebelión. Sin embargo, cabe preguntarse ¿la libertad puede alcanzarse a través del pleno sometimiento? Daína Chaviano nos propone aquí un modelo de mujer sumisa a través de una protagonista despojada de toda libertad y sometida a prácticas sexuales brutales y denigrantes. Eri lo que realmente le plantea a Gaia es una absoluta pasividad, primero ante el entorno que le rodea, de tal forma que debe mirar hacia otro lado y seguir manteniendo ese engaño en el que vive; y segundo ante su propia sexualidad, perdiendo por completo el control sobre su propio cuerpo y su individualidad, además del respeto hacia su persona.

Por otro lado, mientras que en la obra anterior, *Gata encerrada*, se representaba a la mujer y al cuerpo de esta como algo venerable, aquí pasa a un plano muy inferior en

tanto que es el hombre quien es digno de ser idolatrado. En *Casa de juegos* las mujeres pasan a ser fervorosas adoradoras de la figura masculina y su sexo. El cuerpo de las mujeres ha dejado de ser símbolo de magia y de reverencia para convertirse en objeto sexual, ya que Gaia, a diferencia de Melisa, no posee ningún control sobre su propio cuerpo y su sexualidad. A esto hay que añadirle que, mientras que Melisa busca el modo de expresar su opinión y rebelarse, símbolo de su personalidad e independencia, Gaia acepta el sometimiento, el silencio y la quietud, se distancia de la realidad en la que vive y no desarrolla una opinión personal. En definitiva, la protagonista, Gaia, no es sujeto, no posee una personalidad clara ni se muestra activa ante aquello que le ocurre. Únicamente es un símbolo, símbolo de una tierra poseída por una dictadura con la que se somete al pueblo, y símbolo, también, de la sexualidad exacerbada que parece poseer Cuba.

CONCLUSIONES

En la introducción a este trabajo planteaba ya que mi objetivo principal era analizar los modelos de feminidad propuestos por Daína Chaviano en las dos primeras novelas que componen una serie de cuatro con el título de «La Habana oculta». Lo realmente interesante del estudio de estas dos obras: *Gata encerrada* y *Casa de juegos* es que esos modelos de mujer que aparecen en ambas novelas vienen presentados mediante dos deidades femeninas. Tras el exhaustivo análisis de las obras es obvio que estas divinidades no solo pertenecen a ámbitos mitológicos distintos y que nada tienen que ver entre sí, sino que mediante estas, Daína Chaviano plantea dos tipos de modelos que se contraponen en lo esencial, a pesar de que compartan aspectos comunes.

Se encuentran pues, por un lado una deidad occidental en torno a la cual existe la hipótesis de que sus antecedentes se remontan a la época histórica del neolítico. Esta ha sido recuperada por el movimiento religioso *wicca* que propone el culto a la naturaleza y a la vida representada por el cuerpo femenino que, a su vez, está simbolizado por la figura de la Gran Diosa Madre. Estos preceptos se basan en dicha hipótesis según la cual esta divinidad significaba para las personas del neolítico la fertilidad y la maternidad. El culto a esta diosa era el culto a la Madre Tierra de la que nacía todo ser vivo.

Por otro lado, se halla Oshún, una orisha de procedencia africana que en Cuba representa la mezcla de razas, al mismo tiempo que es símbolo de sensualidad, erotismo y control masculinizante de la sexualidad. Esta divinidad sigue vigente en la isla de Cuba gracias al proceso de sincretismo que se dio entre el catolicismo y la religión yoruba traída a la isla por las personas africanas llevadas allí como esclavas. De este proceso nació la santería, a través de la cual se mantienen ciertas características de dicha religión, como son los y las orishas, deidades que conforman el panteón yoruba, y que se han asimilado a distintas santas y santos.

De estas divinidades femeninas se conforman los personajes de Melisa y Gaia. En ambos casos, las protagonistas aparecen relacionadas con la naturaleza; sin embargo, esta relación muestra claras diferencias con respecto a una y a otra. En el caso de Melisa, Daína Chaviano nos presenta una vinculación de su cuerpo con la naturaleza en tanto que es una mujer y, como tal, a través de los preceptos del culto a la Gran Diosa Madre, ciertas funciones biológicas de su cuerpo relacionadas con la reproducción, es

decir, con el poder de toda mujer de dar la vida, aparecen subyugadas a la luna, símbolo esta de la Diosa Ancestral y venerada como tal en el neolítico, según las teorías que defienden la existencia de dicha divinidad. Por el contrario, Gaia no se muestra vinculada a la naturaleza sino que es convertida en ella mediante la identificación del personaje con Cuba.

Con respecto a la sexualidad a Melisa se la presenta como un ente con dominio sobre sí mismo capacitado para tomar decisiones. Es un personaje activo sexualmente en tanto que ella decide sobre cómo vivir y disfrutar sus relaciones sexuales y su propio cuerpo. El caso de Gaia es totalmente distinto hasta el punto de que la representación de Oshún aparece degenerada para poder explicar esa falta de control absoluto de Gaia sobre su sexualidad y su cuerpo. Oshún deja de ser una deidad con control masculinizante con respecto a Erinle. La orisha es simplificada y Chaviano nos la presenta como un ser dominado por sus instintos sexuales y por la figura masculina principal de la novela. De esta forma, Gaia, regida por esta orisha, demuestra ser un agente pasivo con respecto a su sexualidad y dominado por la misma. Este personaje femenino aparece, de igual forma que su correspondiente deidad, simplificado, mostrando únicamente de sí misma su parte sexual. Gaia no es presentada como una persona o individuo pleno; al contrario, se muestra reducida a objeto sexual de la divinidad femenina que la rige y de los hombres, sean o no orishas.

Por otra parte, en *Gata encerrada* se postula la veneración del cuerpo femenino y los poderes mágicos que este posee, frente a *Casa de juegos*, en la que es el hombre el ídolo de adoración, convirtiéndose la mujer en fervorosa devota de este y más concretamente de su sexo. Mientras que a través de Melisa la menstruación tiene un carácter místico y mágico, mediante Gaia, es el semen el que juega el papel de líquido divino cuya función se corresponde a la del bautizo, es decir, a la purificación. Este aspecto de las obras se relaciona con el tipo de sexualidad que desarrolla cada protagonista.

Finalmente, ha de tenerse en cuenta el tipo de relación que cada una de ellas mantiene con su entorno social, pues no debe ignorarse que el fondo de ambas novelas es una crítica social hacia el sistema dictatorial castrista y su política represiva. Crítica que, tal y como Chaviano postula en *Gata encerrada*, puede extenderse al sistema patriarcal, pues en ambos casos las armas utilizadas y los objetivos que se buscan son los mismos. Patriarcado y dictadura son poderes absolutos que rigen e imponen sus leyes y preceptos a la sociedad, estableciendo una serie de tabúes y normas con los que

la oprimen con el fin de poder manipularla en su propio beneficio. Y, tal y como la autora expresa, esta represión y este dominio se ejercen de forma más intensa hacia las mujeres.

A este respecto, las protagonistas muestran una vez más diferencias claras y profundas. Melisa vuelve a mostrarse como un personaje consolidado y con profundidad, pues es un sujeto activo con opinión propia que busca la forma de expresarla y de rebelarse contra los sistemas, castrista y patriarcal, que considera negativos. De este modo, halla salida a su voz a través de la literatura, en la que se expresa de forma velada, y encuentra en el dominio de su propio cuerpo y su sexualidad formas de rebelión. Ella, poseedora del poder de la vida, tiene la voluntad y la oportunidad de decidir si desea o no ejercer ese poder. De igual forma que su deseo sexual y la práctica de su sexualidad también aparecen en la obra como partes de su propio dominio, ya que es capaz de decidir cuándo, cómo y con quién llevar a cabo las prácticas sexuales.

Del lado contrario, una vez más, se encuentra Gaia, quien a través de las prácticas sexuales brutales a las que es sometida pierde su voz y su criterio. Este personaje acepta ser subyugada, no solo sexualmente, sino también socialmente, ya que acepta su entorno sin pronunciarse ni buscar la forma de hacerlo.

Así pues, a través de la recuperación de estas dos divinidades, Daína Chaviano nos presenta dos modelos de feminidad que se contraponen de principio a fin: Melisa es sujeto, es activa y posee el control de sí misma en la medida de lo posible; Gaia es objeto, es pasiva y está subyugada al dominio de los hombres, tanto desde un punto de vista sexual como político.

BIBLIOGRAFÍA

- Argyriadis, Kali. 2005. «Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería». *Desacatos* 17: 85-106
- Bamberger, Joan. 1979. «El mito del matriarcado: ¿Por qué gobiernan los hombres en las sociedades primitivas? » En *Antropología y feminismo*. Comp. Olivia Harris y Kate Young. Barcelona: Anagrama. 63-81
- Barrenechea, Ana María. 1972. «Ensayo de una tipología de la Literatura fantástica». *Revista Iberoamericana* 80 (XXXVIII): 391-403
- Binetti, Maria J. 2012. «En el nombre de la madre: hacia un paradigma pospatriarcal». *Revista de Filosofía* 37 (1), 137-153
- Chailloux Laffita, Graciela. 1995. «Las relaciones cubano-norteamericanas: ¿conflicto o diferendo?» *Estudios de historia social y economía de América* 8: 199-214
- Chaviano, Daína. 2001. *Gata encerrada*. Barcelona: Planeta
- . 1999. *Casa de juegos*. Barcelona: Planeta
- Ciattini, Alessandra. 2010. «Sincretismo y sincretización. Dos ejemplos cubanos». *Caminhos* 2 (8): 113-131
- Dunn Mascetti, Manuela. (1990) 1998. *Diosas. La canción de Eva*. Barcelona: Robinbook, SL.
- Fernández Gerrero, Olaya. 2010. «Cuerpo, espacio y libertad en el ecofeminismo». *Nómadas* 27: n. p.
- García de la Puerta, Marta. 2001. «Hacia una delimitación de lo fantástico». En *Sobre la literatura fantástica: homenaxe ó profesor Anton Risco*. Coord. María Jesús Fariña Busto y M. Dolores Troncoso Durán. Universidad de Vigo, 57-76
- Martín-Cano Abreu. 2009. «Evolución de la sociedad arcaica. Factores que contribuyeron a la pérdida del poder femenino». *Antropología experimental* 1, n.p.
- Ortner, Sherry B. 1979. «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? » En *Antropología y feminismo*. Comp. Olivia Harris y Kate Young. Barcelona: Anagrama. 109-131
- Puleo, Alicia H. 2011. *Ecofeminismo. Para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra
- Ramírez Calzadilla, Jorge. 1997. «Religión, cultura y sociedad en Cuba». *Papers* 52: 139-153

- Risco, Antonio. 1987. *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus
- Romeu, Vivian. 2006. «Estructura y discurso de género en tres deidades del panteón afrocubano». *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. 197, 105-116
- Rosbach de Olmos, Lioba. 2007. «De Cuba al Caribe y al mundo: La santería afrocubana como religión entre patrimonio nacional(ista) y transnacionalización». *Memorias* 7 (4): 129-160
- Roy, Joaquín. 2011. «Cuba: el papel de EE.UU., América Latina y la U.E.» *Pensamiento iberoamericano* 8: 243-269
- Soldevilla Durante, Ignacio. 2001. «La literatura fantástica: estado de la cuestión». En *Sobre la literatura fantástica: homenaxe ó profesor Anton Risco*. Coord. María Jesús Fariña Busto y M. Dolores Troncoso Durán. Universidad de Vigo, 29-50
- Starhawk. 2012. *La danza en espiral. Un renacimiento de la antigua religión de la Gran Diosa*. Barcelona: Ediciones Obelisco
- Todorov, Tzvetan, (1970) 1974. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo