

Silvia M. Gianni

Espacio de diferencias, espacio a las diferencias. Un acercamiento a dos novelas de Rosario Aguilar

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 18, 77-98

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Silvia M. Gianni

ESPACIO DE DIFERENCIAS, ESPACIO A LAS DIFERENCIAS. UN ACERCAMIENTO A DOS NOVELAS DE ROSARIO AGUILAR

Resumen: Una instrumentación teórico-crítica adecuada, que valore las diferentes esferas culturales y que favorezca un nuevo acercamiento al multiforme panorama discursivo que compone las literaturas centroamericanas, permite aproximarnos a espacios de enunciación literaria que problematizan temáticas y conceptos normalmente encubiertos o deformados por lecturas totalitarias. Con estos presupuestos se están leyendo las nuevas textualidades de la región así como a autores u obras de las décadas pasadas. Es este el caso de las novelas de la nicaragüense Rosario Aguilar, *Rosa Sarmiento* (1968) y *Las doce y veintinueve* (1975), a las que la crítica no ha otorgado el merecido reconocimiento a pesar de la carga subversiva y de la originalidad con las que ha logrado romper algunos postulados canónicos de la literatura nacional, cuestionando aspectos tradicionales intocables como la maternidad, la familia y el matrimonio y creando nuevos territorios donde las voces silenciadas consiguen expresarse. El objetivo de esta exploración es superar la clasificación reductora que limita a la definición de “narrativa de género” las novelas de Aguilar, apuntando a destacar los elementos fragmentarios con los que la autora descentra el discurso autoritario, desvela zonas de oscuridad, y delinea espacios de diferencias donde las identidades se van configurando. En este sentido la narrativa de Aguilar es precursora de las nuevas tendencias narrativas de la región.

Palabras claves: novela centroamericana, Nicaragua, maternidad, identidad, diferencias.

Title: Space of Differences, Space for Differences. Approaching Two Novels by Rosario Aguilar

An appropriate theoretical and critical methodology should emphasize the different cultural spheres and encourage a new approach to the diverse debates surrounding the Central American literary landscape. This would allow an encounter with spaces of literary production that problematizes themes and concepts usually disguised or deformed by monolithic readings. New literary works of the region, as well as authors and works of the past decades, are read on the bases of these rigid approaches, including the novels of Nicaraguan writer Rosario Aguilar, *Rosa Sarmiento* (1968) and *Las doce y veintinueve* (1975). Literary criticism has not granted the deserved attention to the subversive value and originality throughout which Aguilar breaks some of the canonical postulates of the national literature, questioning traditionally untouchable themes such as maternity, family and marriage, and creating new landscapes where silenced voices gain space for their self expression. The aim of this study is to transcend the reductive classification that restricts Aguilar's novels to the genre of “gender narrative”, aiming to detach the fragmented elements that she uses to decentralize the rigid discourse, to unveil the dark aspects, and to highlight spaces of differences where the identities acquire particular shapes. In this perspective, Aguilar's narrative is a precursor of the new narrative tendencies of the region.

Key words: Central American novel, Nicaragua, maternity, identity, differences.

En los últimos años está empezando a manifestarse un nuevo interés hacia las literaturas centroamericanas debido a una producción textual que ha evidenciado su alta calidad artística. Por esta razón se está asistiendo a un creciente, aunque todavía limitado, interés crítico que apunta a rescatar de la indiferencia y del olvido a una literatura desde siempre marginalizada, incluso en el ya marginal esenario cultural latinoamericano. En efecto, en las últimas dos décadas el brote en la producción literaria de la región ha dado origen a nombres de innegable valor artístico; de estos, solo unos pocos han logrado salir de las fronteras nacionales o regionales, ya que la mayoría está subyugada a las normas impuestas por las grandes editoriales, cuyas leyes del mercado establecen qué autor vale la pena divulgar y cuál ningunear¹. Así, resultan muy escasas las obras que logran superar las fronteras internas; de ahí que solo un interés específico o una mirada muy atenta puedan descubrir y estimar las producciones discursivas de un territorio rico en creaciones artísticas que, por factores exógenos más que endógenos, en gran medida permanecen desconocidas.

Un nuevo enfoque hacia el espacio ístmico evidencia que estamos en presencia de un fuerte fermento de la textualidad caracterizado por una gran calidad estética que distingue una narrativa que, lejos de encerrarse en alguna macro-clasificación, subraya su especificidad en cuanto parte de un mosaico discursivo en construcción, un mapa en devenir donde han confluído y están confluyendo tensiones, visiones y revisiones que permiten abordar e indagar en la gran pluralidad del cuadro cultural de la región. Se trata, por cierto, de un proceso bastante reciente, puesto que nos referimos a un artificio literario que ha tomado distancia de la narrativa de sello realista o testimonial que había peculiarizado la labor literaria desde finales de los años 70. hasta comienzos de los 90.

Un acercamiento más meticuloso a la novela centroamericana destaca la existencia de una creación de rigor estético en constante movimiento, así como la persistencia de publicaciones de limitada divulgación que vieron la luz en los años pasados y que hoy pueden considerarse pioneras del mosaico literario al que aludimos, donde nuevas subjetividades, entendidas como nuevos espacios de enunciación literaria y de sus plurales desemboques, constituyen el pilar fundamental para la problematización de temáticas normalmente olvidadas o deformadas por lecturas totalizadoras. En este sentido, el tema de la identidad y sus múltiples procesos de construcción se convierte en uno de los ejes temáticos centrales que la producción ficcional de los últimos años ha logrado abordar a través de distintas modalidades de exploración. Abandonado el camino de la denuncia o de la reivindicación ideológica, se llega a un prisma de posibilidades que coopera con la configuración del perfil identitario a través del reconocimiento de la existencia

¹ Víctor Barrera Enderle (2002), al referirse a la literatura latinoamericana, habla del fenómeno de la “alfaguarización” para ejemplificar el funcionamiento de las dinámicas que interesan en el campo literario del sub-continente americano y reseña los mecanismos para los cuales las editoriales transnacionales deciden qué obra publicar y divulgar fuera de las fronteras nacionales y cual, en cambio, será dirigida solo al mercado interno y, por tanto, condenada a una publicación que alcanza como máximo los 2.000 ejemplares. Para el caso centroamericano, la “balcanización” editorial significa una segmentización en la divulgación dependiendo del país de origen de la obra: un texto que se publica en Costa Rica, por ejemplo, con la misma Alfaguara, no alcanza los otros mercados de la región o, como máximo, llega solo al país limítrofe.

–y de la expresión– de una heterogeneidad humana² que quedaba invisibilizada dentro de las clasificaciones canónicas y que ahora logra encontrar, literariamente, su representación como parte integrante del conjunto identitario nacional y regional. Al presentar la pluralidad de sujetos que configuran la identidad nacional y regional se revela, a la vez, la relación que existe entre esas diferencias y se descubren desigualdades, marginaciones e injusticias hasta hoy encubiertas. Es el caso de la incorporación de la voz de las mujeres, las minorías étnicas y, en general, los sujetos desde siempre excluidos. Esas múltiples presencias componen la riqueza de un fenómeno cuya importancia radica, precisamente, en su heterogénea composición (Chacón 2009).

El reconocimiento de esa complejidad significa tener conciencia de la necesidad de dotarse de una nueva y más compleja instrumentación crítica con la cual explorar los varios terrenos ilustrados por la textualidad regional, superando los límites que han impedido el reconocimiento de las pluralidades y diferencias. El nuevo enfoque crítico³, por tanto, debe lograr insertarse en los espacios generados por la situación de incertidumbre y ruptura que se manifiesta a través de las diversas formas con las que se ejerce un “biopoder” (Foucault 1977)⁴ que condena a la exclusión a categorías socioculturales cada día más extensas, según la composición étnica, la edad o el género al que pertenecen⁵. El texto, por tanto, se presenta como un entramado que, como diría Calvino, encierra un mundo que se revela múltiple, espinoso y en estratos apretadamente superpuestos, como una alcachofa, y que por esto abre la puerta a dimensiones de lectura cada vez nuevas y diferentes (Calvino 1996: 216).

Con estas premisas es posible releer o, mejor dicho, leer dos novelas de la nicaragüense Rosario Aguilar, *Rosa Sarmiento* y *Las doce y veintinueve*, obras a las que la crítica no ha brindado el merecido reconocimiento. Escritas en épocas en que todavía la novela nicaragüense seguía las pautas del costumbrismo y el regionalismo, la publicación de *Rosa Sarmiento* (1968) primero, y *Las doce y veintinueve* (1975) después, representa una anticipación de las nuevas tendencias narrativas, puesto que rompe con la tradición

² Aquí hacemos referencia al concepto de heterogeneidad cultural según los postulados de Antonio Cornejo Polar (1982, 1994) y a la categoría de “totalidad contradictoria” que, además de favorecer el reconocimiento de la diversidad, permite entrar en las articulaciones que esas diversidades generan debido a los complejos procesos históricos que las han caracterizado.

³ En la labor de re-lectura de la literaturas centroamericanas, cabe mencionar la labor llevada a cabo por el grupo de investigación que desde mediados de los 2000 ha trabajado, a través de talleres, congresos y de la constitución de un seminario permanente de estudio, para la publicación de *Hacia una Historia de las literaturas centroamericanas*, publicación que, hasta hoy, cuenta con la edición de tres de los seis tomos previstos (Mackenbach 2008; Grinberg Pla y Roque-Baldovinos 2009; Cortez, Ortiz Wallner y Ríos Quesada 2012).

⁴ Foucault habla de “biopoder” refiriéndose en concreto a la sumisión del cuerpo a una disciplina que lleva a optimizar sus capacidades e incrementar su utilidad; el cuerpo, entonces, es entendido como base del discurso pero también como punto de unión entre las prácticas cotidianas y la organización del poder y, por tanto, como centro de lucha. Foucault aplica este concepto al cuerpo, pero la noción se puede extender a diversas categorías socio-culturales.

⁵ Durante las últimas décadas se han difundido ampliamente las tesis que contemplan la caída de los meta-relatos (Lyotard), la esquizofrenia de los significados (Jameson) y la presencia del principio de incertidumbre en el estudio de las humanidades (Derrida).

según la cual solo las expresiones literarias que enfatizaban lo “propio” y lo “peculiar” podían considerarse como representativas de la literatura nacional, pues a la literatura, hasta tiempos muy recientes, se le otorgaba el papel de describir y divulgar los rasgos típicos de la nacionalidad⁶.

Aguilar, en cambio, toma distancia de esas corrientes y propone una escritura que abre espacio a un sujeto hasta aquel momento marginado en la historia cultural de Nicaragua: la mujer. Con su voz escritural hace visible lo invisible, resemantizando y resignificando un terreno periférico de la sociedad al que confiere pleno derecho de incorporación. Ya a finales de los años 60., la autora leonesa⁷ realiza un cambio radical en el fondo y en la forma e invita a leer con una nueva mirada temas “sagrados” como la maternidad, la familia y el matrimonio, destruyendo la idea del arquetipo femenino que actúa en pasividad. En efecto, las mujeres que pueblan las novelas de Aguilar emprenden el camino de la autonomía y de la búsqueda de su identidad como mujeres, conscientes del dolor y de la dificultad que implica ese proceso de transformación social. A través de las indagaciones íntimas, se logra hacer una radiografía de la sociedad nicaragüense, de sus injusticias y convenciones desde la mujer; de esta manera se opera una ruptura con la mirada tradicional y se propone una escritura que reclama un posicionamiento en el centro del discurso, inaugurando un camino que sucesivamente podrá contar con autoras centroamericanas de gran relieve internacional, entre las cuales cabe mencionar a la nicaragüense Gioconda Belli.

Además, junto con el reconocimiento de su identidad, los personajes femeninos de las novelas de Aguilar toman conciencia de las iniquidades económicas, sociales y políticas de su país, sin que esto constituya un motivo para dar vida a una literatura de compromiso político, como estaba comenzando a afirmarse en aquellas décadas⁸. De hecho, como subraya Barbas-Rhoden:

Aguilar's texts focus on issues of identity, sexuality, and maternity, connecting seemingly personal dilemmas to historical moments of rupture and change. [...] She also gives representation to different socioeconomic classes. Constant in the stories are questions about identity and place, as well as the frustrations and suffering that result from social injustice, especially that linked to gender or economic position. (2003: 83)

⁶ Desde la aparición del grupo granadino de “Vanguardia” a finales de los años 20. del siglo XX hasta la última década, en Nicaragua se consideraba adscribible a la literatura nacional solo aquella producción que miraba a profundizar los rasgos identitarios que debían reforzar el concepto de comunidad nacional. Por esto, muchos textos se han fundado sobre una interpretación de la historia y sobre algunos mitos fundativos de la nacionalidad nicaragüense. Además, siendo Rubén Darío el poeta nacional, la poesía ha desempeñado el papel de reguladora del canon y de la tradición.

⁷ Rosario Fiallos Oyangueres nació en León, Nicaragua, pronto se trasladó a Managua para luego ir a Guatemala donde su padre Mariano Fiallos Gil, eminente intelectual y sucesivamente rector de la Universidad Nacional de León, desempeñaba un cargo diplomático. Estudió en Estados Unidos, país que dejó para regresar a Nicaragua. Al casarse adoptó el apellido de su esposo.

⁸ En 1969 Lizandro Chávez Alfaro publica, en México, *Trágame tierra*, novela que denuncia la realidad sociopolítica de Nicaragua durante la primera mitad del siglo XX y el levantamiento de Sandino; en 1976 Sergio Ramírez publica *¿Te dio miedo la sangre?* donde se narra una serie de historias paralelas cuyo telón de fondo es la historia de violencias y dictaduras que sacude a Nicaragua.

La mirada de la novelista se enfoca en la vida doméstica, emocional y relacional de sus protagonistas, y con esta abre una brecha, en la narrativa nicaragüense, a la corriente psicológica (Palacios 1988: 17) y a una estética del sufrimiento (Palma 2007: 5) que tiene origen en el enfrentamiento entre el deseo femenino y los obstáculos que dificultan su cumplimiento. Un sufrimiento que arraiga en la realidad del mundo que las rodea y que les impide ser lo que ellas desean ser. Aguilar considera que el estatus subordinado de la mujer no es intrínsecamente natural, sino un producto cultural y político (Araya 2003: 156). Por ello, los personajes femeninos pretenden cambiar su situación vital en la relación de pareja, en la familia, en la condición de madre soltera; esto provoca una profunda turbación en la sociedad que rechaza toda forma de insubordinación al orden establecido.

Quizás sea por esta carga subversiva que no se le haya reservado un papel de primera plana en el escenario cultural nicaragüense. A este aspecto hay que añadir el hecho que su producción narrativa se desarrolla en una época donde la poesía se consideraba la única y verdadera expresión artística de la representación literaria nacional, puesto que el canon poético y las huellas darianas caracterizaban –y han caracterizado hasta tiempos cercanos– la historiografía literaria oficial. De la producción narrativa de Aguilar la crítica ha privilegiado otras novelas, a partir de sus primeras publicaciones *Primavera Sonámbula* (1964) y *Quince barrotos de izquierda a derecha* (1965), a las siguientes *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970), *La niña y los pájaros sin pies* (1992), *Soledad, tú eres el enlace* (1996), *La promesante* (2002), y la reciente *Miraflores* (2012). Se trata de obras de profunda penetración psicológica donde se destaca, con rasgos diferentes, el papel de la mujer en la sociedad patriarcal.

También ha sido objeto de estudio la novela *El guerrillero* (1976) –en la que se narran las vicisitudes de una maestra rural que por amor protege a un combatiente que lucha contra la dictadura y por esto se encuentra involucrada en las dinámicas de brutalidad y violencia de una sociedad enferma– así como la colección *Siete relatos sobre el amor y la guerra* (1986), conjunto de cuentos a lo largo del cual siete mujeres experimentan el trauma del exilio, de la violación y de la tortura, pero también viven experiencias como el dar a luz o se involucran en prácticas sociales de gran relieve como la campaña de alfabetización. En estos últimos dos casos, el trasfondo evidencia la historia de un país con enormes laceraciones políticas y económicas, la guerra de liberación contra Somoza y los años del gobierno revolucionario sandinista. Por esta razón, a mi modo de ver, la crítica literaria le ha dado mejor acogida, ya que podían insertarse en el estudio cultural sobre la realidad socio-política de uno de los países más turbulentos de la región ístmica⁹.

⁹ Durante largos años la crítica literaria (y, antes, las editoriales) han dirigido su mirada hacia la región centroamericana más por su situación de inestabilidad y conflictos armados o por sus desastres naturales que por su producción artística. Fuera de los ejemplos literarios universales como Darío y Asturias, han logrado sobresalir de las fronteras internas solo pocos escritores que, si bien de gran talento literario, podían también satisfacer el axioma “Centroamérica=Conflicto”. En el caso de Nicaragua, por ejemplo, no es casual que hayan traspasado los límites nacionales o regionales solo Sergio Ramírez –personaje de sumo relieve narrativo pero con una larga trayectoria política que lo llevó a ocupar el cargo de vicepresidente durante el gobierno revolucionario sandinista de los 80.– y Gioconda Belli, fina intelectual abiertamente comprometida con la causa revolucionaria.

Sin embargo, considero necesario emprender, con una nueva observación crítica, una lectura de *Rosa Sarmiento* y *Las doce y veintinueve*¹⁰ puesto que se trata de dos obras innovadoras desde el punto de vista temático y estilístico en el panorama novelístico de los años 60. y 70. y que constituyen un aporte imprescindible para indagar sobre el campo literario nicaragüense. Se trata de dos novelas que se insertan en el débil surco esbozado por otras producciones textuales de la región donde se han ido experimentando diferentes estrategias de resistencia a los preceptos culturales¹¹. En las dos narraciones, las protagonistas violan las convenciones sociales y ponen en tela de juicio el concepto de patriarcado y su noción de poder al decidir cambiar su situación de subordinación como mujeres y madres de familia. Esa determinación a transgredir las normas genera un profundo conflicto interior debido al enfrentamiento que se desata entre ser una mujer “ancestral”¹² (Rivas 2000) o ser una mujer que toma conciencia de su estatus y que por esto decide rechazar los límites impuestos por los patrones culturales. Así la familia, el cuerpo, la sexualidad y la maternidad se convierten en territorios en constante disputa, ya que en ellos se intersectan las fuerzas del tradicionalismo cultural (Richards 2001: 234). Para que sus personajes femeninos puedan llevar a cabo este proceso de transformación es necesario que destruyan los pilares de un andamiaje monolítico. Solo segmentando y fraccionando es posible dismantelar el conjunto totalizador que atrapa a las protagonistas y ofrecer una oportunidad para que se afirme un nuevo orden. Entre totalidad y fragmentos, se revisita el pasado y se imagina el futuro, y se crean las condiciones para revisar la historia y avanzar paulatinamente hacia una nueva práctica colectiva (Masiello 2008: 104).

Rosa Sarmiento y *Las doce y veintinueve* giran alrededor de dos elementos –profundamente distantes entre sí– que han marcado la historia socio-cultural del país: en el primer caso, el relato se centra en la vida de la madre de Rubén Darío, figura fundacional de la literatura, cultura e identidad nacional; en el segundo caso, el terremoto que asoló Managua en 1972 es el “detonador” de la narración. Un hecho dramático que ha surcado la vida de la población nicaragüense durante muchos años, estableciendo en su cotidianidad un “antes” y un “después” del cataclismo, ya que ha transfigurado completamente la fisonomía urbana de la capital y, con ella, también de sus habitantes. Aún hoy, aquel

¹⁰ En el estudio se hace referencia a la edición de Arte (Editarte) de 1999 que reúne tres novelas de Aguilar: *Primavera sonámbula*, *Las doce y veintinueve* y *Rosa Sarmiento*. Todas las citas que aparecen en el texto se refieren a esta edición.

¹¹ Anterior a la obra de Aguilar es la novela de la costarricense Yolanda Oreamuno *La ruta de su evasión* (1949), donde se denuncian las imposiciones de la sociedad machista y se pone de relieve la necesidad de dar a las mujeres un espacio significativo en la sociedad. Teresa y Aurora, las dos protagonistas de la novela, a pesar de los sufrimientos que les causan los respectivos esposos, no renuncian a buscar su espacio de libertad personal. Contemporáneas a las primeras novelas de Aguilar son las novelas de la nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría que en 1966, junto con Darwin Flakol, escribe *Cenizas de Izalco* donde propone el tema de la mujer a partir de observaciones y críticas de su forma de vivir dentro de las reglas de la oligarquía tradicional, y la salvadoreña Yolanda C. Martínez, autora de *Corazón ladino* (1967), novela cuya protagonista, Leonor, busca su identidad indagando sobre la relación que existe entre nación y género.

¹² Luz Marina Rivas distingue las mujeres en “transgresoras” y “ancestrales”. Estas últimas son mujeres que responden a los estereotipos creados por ciertos mitos de la cultura, sin lograr captar las transformaciones del tiempo.

evento se mantiene vivo en la memoria de los capitalinos que tropiezan diariamente con los vestigios que testimonian la gravedad de la devastación. Managua nunca ha gozado de una reconstrucción adecuada y los escombros dejados por aquella noche entre el 22 y el 23 de diciembre ocupan todavía amplias zonas urbanas, a veces caracterizando barrios aislados de la ciudad, a veces “acomodándose” al lado de las nuevas construcciones.

Con las dos narraciones, la autora leonesa pone en marcha un proceso –característico de la narrativa más reciente– donde las pequeñas historias personales se entretajan con la gran Historia del país, y pone en relieve los rostros ocultos de las muchas verdades calladas por la historiografía oficial. Así comienzan a afirmarse nuevas voces que desarticulan la lectura de la historia marcada por la univocidad. Se trata de composiciones breves que oscilan entre la presentación exterior e interior de los eventos y de los personajes, adoptando la perspectiva de una mujer consciente de que su condición de subordinación es el producto del sistema de relaciones sociales sexo-políticas en las que se basa el patriarcado. Aguilar percibe claramente las fuertes relaciones de poder que definen las experiencias de sus personajes femeninos en la sociedad y por esto sabe que solo el desmoronamiento de los ejes centrales sobre los que descansa este poder puede transformar la realidad.

Cuando nos referimos a una literatura escrita por mujeres es casi inmediata la tentación de encasillar ese tipo de textualidad con adjetivos que proponen una clasificación: feminista, de género, femenina¹³, etc., lo que limita a una sola lectura el aporte que estas producciones han dado para la construcción del cuadro heterogéneo de la narrativa centroamericana¹⁴. Por este motivo, es preferible hablar de obras escritas por mujeres, definición con la cual se privilegia la idea de abordar la realidad a partir de enfoques, sensibilidades y códigos distintos que no se apartan, sino que colaboran a reconstruir el conjunto socio-cultural de la realidad de referencia. Así, la escritura que se deriva parte de una perspectiva que denota nuevos elementos de interpretación de la cultura y la historia –en este caso nicaragüense– experimentados por medio de prácticas de integración en las dinámicas sociales, aunque conscientes de colocarse en sus márgenes. Esto produce, a nivel textual, un cambio expresivo radical y una tensión semántica que nace de una aproximación a la realidad a partir de una observación distinta, donde la vigencia de ciertas continuidades cobra importancia en razón de rupturas o discontinuidades.

En este sentido, Aguilar rescata el espacio conquistado por la mujer como producto de un largo camino en el que se ha negado a permanecer encerrada en la periferia de la sociedad y del texto; en este proceso, cobra un nuevo valor también el concepto de lu-

¹³ Nicasio Urbina sugiere no recurrir al adjetivo “femenino” ya que remite a una demarcación que implica un juicio de valor radicado, desde finales del siglo XIX, y con el cual se alude a una producción dirigida a un público femenino. Hoy se podría decir que esta denominación tiene una relación explícita con la literatura *light* (cfr. Urbina 2002).

¹⁴ Elaine Showalter (1999) considera que la historia del pensamiento feminista contiene, cuanto menos, tres corrientes de estudios: una que parte del feminismo como práctica política y, con esa argumentación, desencadena un discurso ideológico. Otra, fundada en el discurso crítico-feminista que tiene como finalidad la sistematización de estas reflexiones teóricas. Y la tercera, que analiza la producción discursiva de las mujeres en diferentes registros, por tanto, se encuentra más cercana al funcionamiento de los Estudios Culturales.

gar que, en cuanto zona habitada, se convierte en un espacio social, o sea, en el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder, producto de las operaciones que lo orientan, temporalizan, sitúan y lo hacen funcionar. De este modo, el espacio se convierte en un lugar identificado y que identifica, cargado de significados culturales y de sentidos intersubjetivos por parte de quien lo practica, lo habita o lo atraviesa (Certeau 1990: 175-176). Las protagonistas de las narraciones de Aguilar no solo ocupan un espacio, sino que lo viven como una dimensión donde su identidad se va transfigurando, configurando o fragmentando. Por esto, transgreden sus fronteras, sin limitarse a moverse en su interior y al superarlas imponen el reconocimiento de la multiplicidad de figuras que componen una realidad compleja y articulada que el discurso monológico no consigue investigar.

En esa óptica es posible afirmar que las producciones discursivas de la novelista nicaragüense son precursoras de los nuevos rasgos de la narrativa centroamericana actual ya que, en tiempos remotos, supieron abordar temáticas y técnicas con las cuales han desmantelado el discurso hegemónico y han incorporado nuevas voces, nuevas tensiones o nuevas ambiciones, atreviéndose a tratar temas y figuras intocables hasta la actualidad. En la representación de la dimensión subjetiva y en la indagación del espacio privado, Aguilar pone de manifiesto las dificultades que caracterizan a sus protagonistas en la definición de su identidad, vinculando estrechamente el espacio privado al espacio público. Sin embargo, en esta presentación, la novelista no describe la realidad, ni da recetas para afrontarla. Simplemente, derrumba la cortina de silencio tras la cual se habían escondido ciertas temáticas e invita al lector a descubrir, en el proceso de lectura, las problemáticas planteadas.

ROSA SARMIENTO

Con la publicación de *Rosa Sarmiento*¹⁵ por primera vez en Nicaragua se examina el tema de la opresión femenina a partir de las aspiraciones íntimas de las mujeres y, con ellas, el contraste con las expectativas sociales que niegan los conceptos de libertad, dignidad y necesidad de afirmación personal en cuanto sujeto en sí y no solo como madre y esposa. La narración ahonda en las vicisitudes que han marcado la vida de un personaje considerado “incómodo” en la historia cultural de Nicaragua: la madre de Rubén Darío, icono sobre el cual se ha forjado la tradición literaria nicaragüense y figura paradigmática para la construcción de la identidad nacional.

La originalidad de la novela reside en la mirada no hacia el vate, sino hacia una mujer que vive los conflictos de una joven casada sin amor con un hombre tirano e irresponsable y que opta por vivir una vida plena, sin resignarse a una existencia de privaciones sentimentales. Una vida que, por sus incertidumbres, no contempla, por lo menos en la fase inicial, la presencia de su niño Rubén. En este sentido, *Rosa Sarmiento* tiene un doble carácter subversivo, ya que Aguilar rescata a Sarmiento del “maltrato” histórico que se le

¹⁵ La primera edición se publicó en la revista *El Pez y la Serpiente* (No. 9, 1968).

ha reservado. En efecto, la falta de una familia o, mejor dicho, de una madre tradicional que le brindase el calor de un hogar según las normas en vigor, desde siempre ha constituido un aspecto relevante en el análisis de la “dramática vida” del vate nicaragüense, y a la vez ha representado una suerte de “mancha” en el símbolo patrio más prestigioso a nivel internacional. Por esta razón, el tema de la ascendencia de Darío se ha considerado incómodo, de ahí que se haya tratado superficialmente.

Aguilar saca del olvido ese aspecto y enfoca su mirada hacia la mujer sin condenar la difícil decisión de abandonar a su hijo, pero tampoco sin exaltar su necesidad de realización como mujer libre de los prejuicios y cadenas sociales. Simplemente, con su relato se propone amplificar los dilemas internos de una joven que rompe las rejas de una casa que se asemeja más a una prisión que a un lugar acogedor, y que prefiere tener un posible futuro de amor que quedarse al lado de un hombre que no la desea a ella, sino solo su cuerpo.

La narración del dilema que aflige a la protagonista evidencia una dicotomía entre el espacio íntimo, interno de Rosa, y el espacio externo en el que imperan costumbres rígidas. La casa donde vive la mujer, representa el microcosmos de una sociedad fosilizada que aplasta sueños y deseos. Es un lugar estático que obliga a la protagonista a vivir una cotidianidad de renunciaciones que ya no puede soportar. La casa, por tanto, simboliza un encierro donde se pretenden sublimar las “cualidades” femeninas, reducidas al mero cumplimiento de las tareas domésticas que acompañan su rol de esposa y madre. Es un lugar, entonces, donde se concentran el tiempo y el espacio: uno impregna, condensa y comprime el otro, haciendo que el tiempo, estático, se materialice en un espacio que se presenta totalmente cerrado y sordo a las crisis que en su interior se engendran (Bajtín 1989: 328). Por esto, para Rosa pasar el umbral, abandonar la casa, significa encarar la crisis y luchar para que a la caída pueda seguir una regeneración (399). La transgresión de sus fronteras implica inevitablemente una profunda dosis de sufrimiento, puesto que coincide con la decisión de repensarse en su intimidad y en relación con un espacio exterior y público, considerado como una prerrogativa masculina.

Un narrador omnisciente participa de las angustias de la joven madre, comprende y avala la diferencia que la distingue de su entorno:

No puede ser como las demás mujeres de su familia que se resignan prematuramente a la renunciación. Ella no puede como otras resignarse al abandono. Las mujeres de su época permanecen en sus casas, silenciosas, con las cabezas sumisas y sin rebelarse jamás. Biológicamente viviendo, pariendo hijos sin saber por qué, ni para qué. (Aguilar 1999: 167)

En el relato no se informa sobre los antecedentes de la vida de Rosa; la novela empieza con la decisión de la protagonista de marcharse de la casa leonesa donde vivía y los tormentos de la joven desde su temprana edad, omitiendo muchos datos del pasado para focalizarse, en cambio, en la contienda interna de una mujer que lucha entre dos opciones radicalmente distintas: de un lado, lo que la sociedad impone, del otro, sus verdaderos deseos. Huérfana cuando pequeña, Rosa era protegida de su tía carnal Bernarda Sarmiento de Ramírez, hermana de su padre Ignacio en cuya casa le tocó vivir.

Fue la propia tía la que concertó casarla con don Manuel García, el dueño de la tienda de telas en la cual trabajaba Rosa, un hombre veinticuatro años mayor que ella, violento, proclive a las mujeres y a la bebida, y que pronto se revelará a Rosa por lo que es. Sarmiento, por tanto, “no ama apasionadamente a don Manuel. Le teme, la intimida: frente a él se siente como desnuda [...] Sabe que don Manuel es [...] casi viejo para ella, y tan lejos de sus sueños” (160-161), sin embargo intenta aceptarlo y de esta unión nacerá el futuro bardo nicaragüense.

La ausencia y el desinterés de Manuel durante el embarazo hacen que Rosa abandone León para ir a parir y transcurrir los primeros tiempos de su maternidad en un lugar más acogedor. Por esto decide dirigirse a Las Segovias, región donde su tía era dueña de un pequeño negocio, pero no logra alcanzar la meta ya que “el dolor se acrecienta... los músculos que se tensan, la carne parece desgarrarse. Sangre tibia, un grito” (149); la avanzada gravidez obliga a que busque posada en Metapa, poblado en la zona central del país que hoy corresponde al departamento de Matagalpa, donde en la humilde casa de Cornelio Mendoza, amigo de familia, dará a luz.

El narrador, que sigue los avatares y pensamientos de la mujer, intervala su exposición con algunos pasos del *Génesis* para comparar el parto de Sarmiento con la creación del mundo, otorgando a la protagonista el papel de creadora en contraposición con el arquetipo de Eva, la mujer pecadora de la tradición judeo-cristiana rechazada y aislada cuando decide explorar su poder femenino:

(En el principio no había nada. El Creador dijo la palabra y se hizo luz. Luego el agua y se sucedieron terribles fenómenos: cataclismo, fuego, estremecimiento. Se dividen las aguas y surge la tierra y luego todo lo demás).

[...] Está agotada... cierra los ojos, tan solo ansía descansar.

(Y en el último día descansó Dios de cuanto había hecho y obrado). (149-150)

Asimismo, el fragmento destaca la fuerza que el parto de Rosa trae en sí, un vigor que, como la creación del mundo, sacude todo lo que está a su alrededor, transformándolo indeleblemente. No hay que olvidar que el parto de Rosa es el parto de la figura paradigmática, literaria y cultural, de Nicaragua.

Una vez nacido el niño Rubén, la joven es invitada a volver a León para reunirse con su núcleo familiar. Al niño le darán el calor humano y las atenciones necesarias en la casa de doña Bernanda y su esposo, el Coronel; serán ellos los que le indicarán qué comportamiento es idóneo para una madre y una esposa. A Rosa no le queda más que obedecer y regresar a León, donde todos están esperando la llegada del bebé, “están reunidos los parientes, pero a Rosa no le hacen caso, es al niño a quien todos quieren ver” (156). De nuevo Aguilar hace hincapié en la soledad, en la falta de comunicación y aislamiento que vive la mujer que pretende ser considerada en cuanto sujeto y no solo en cuanto madre.

Con el retorno a León, Sarmiento intenta acercarse una vez más a don Manuel para dar a su pequeño la tranquilidad de un hogar y la armonía de una familia. Pero la vida marital de Rosa no mejora, el hombre se le acerca solo para saciar sus impulsos sexuales, y en poco tiempo la joven queda embarazada por segunda vez. Dará a luz a una niña, que pronto fallecerá. Su cónyuge, al enterarse de la nueva situación, toma aún mayor dis-

tancia de ella, porque en él “los sentimientos hacia Rosa son puramente biológicos. Cada vez permanece menos tiempo sobre el lecho” (162), del momento que a él solo le interesa aplacar sus instintos, satisfechos los cuales la descuida y la abandona. Es una humillación para la muchacha que se convierte en un verdadero tormento.

La falta de amor y de realización como mujer en Rosa desencadena una serie de inquietudes psicológicas y cambios humorales que se repercuten también en el aspecto físico. Y Rosa “marchita” como las flores cuando no se cuidan, cuando no se riegan. La comparación entre la joven y la naturaleza atraviesa toda la narración: se sabe que de ella “como de las maceteras las bogonias, se derrama, plena, la vida” (160). En efecto, al igual que la naturaleza, la vida de Sarmiento está marcada por ciclos de renovación y desfloreamiento. Cuando encuentra el amor, cuando siente un deseo hacia otro hombre, cuando consigue salir del armazón en el cual su vida emotiva y pasional es anulada, Rosa renace a nivel psíquico y físico. Reverdece, contra prejuicios e imposiciones, porque para ella quedar encerrada significa perder cada minuto que pasa, y la vida, ella sabe, es breve.

La soledad, por tanto, es la enemiga que le produce dolores, frío en el cuerpo y en el alma, dado que en ella sigue vigente el axioma según el cual el amor es vida y la soledad, muerte. Si amar es perdición, como comúnmente se cree, “ella desea perderse” (170), para no desperdiciar su juventud y hermosura, encarando la vida con entusiasmo y pasión. Afloja así la complejidad de un personaje femenino que se niega a obedecer al “trabajo sexual obligatorio” que constituye el deber conyugal y a su función reproductora, y decide escuchar su cuerpo y sus deseos, a pesar de la censura que acompaña estos aspectos. De este modo, Aguilar subvierte el posicionamiento oficial y lee e interpreta este personaje incómodo en la historia cultural de Nicaragua desde un cuerpo, reconociendo en la sexualidad de Rosa un espacio de resistencia donde se reclama el derecho de representación y remite a la tensión que existe entre el deseo de la permanencia y la insistencia en el desorden (Masiello 2000: 187).

La autora caracteriza la “resurrección” de Sarmiento con las atenciones que le brinda un joven leonés así que, cuando decide corresponder el interés que le muestra, pronto en su cuerpo se desata un “incendio [que] tiene ya proporciones infinitas” (Aguilar 1999: 169). Empiezan las censuras, la ciudad le parece demasiado severa, al igual que la casa donde reside y que la encierra y donde “hasta las pequeñas y débiles hojas de las bogonias, en las maceteras que ensombrece los corredores colgadas de los aleros, estiran sus frágiles tallos más y más; buscando desesperadamente la luz del sol. La hojita que no logra alcanzar su luz, su calor: perece. Mustia, pálida, no puede vivir ya más” (171).

La casa, entonces, vuelve a identificarse como un espacio de constricción que apresa las aspiraciones de una joven que ha decidido vivir y no resignarse. Demuestra ser, así, un lugar que da connotaciones a sus habitantes, que densifica significaciones y que plasma a los seres que circulan en su interior. Por esto se hace necesario ultrajar sus fronteras para que el sujeto pueda acoger y dar respuesta a sus deseos. De ahí que Rosa tome su dramática decisión: “La madre piensa, la amante piensa, la hija adoptiva piensa... y trata de encontrar la solución para su gran conflicto” (177).

En los planes de los amantes no ha podido ser incluido el niño. “Sabe que no debe llevarle” (173), que “debe cederlo para que su pecado no sea tan grande; para que no arrastre la vida del niño junto con su culpa” (176). Tras un largo proceso de reflexión,

Rosa decide dejar al pequeño Rubén bajo la sombra protectora de la casa de su tía Bernarda y del Coronel. Aguilar se detiene en la descripción de la laceración interna que causa semejante elección y con habilidad literaria exterioriza la interiorización del conflicto de una mujer que pone al mismo nivel tanto el concepto de maternidad como el de sexualidad y vivir fuera de los roles establecidos. Las fases con que toma conciencia de la existencia de las diversas posibilidades no se plantean por medio de juicios o deducciones, al contrario, la novelista no desvela y no sugiere soluciones, sino que induce al lector a descubrir con ella un mundo que poco a poco se va revelando y que engendra diferencias de sujetos y actitudes.

En este nuevo mundo el espacio del deseo –físico, psicológico, sentimental, identitario– adquiere un papel de gran relieve en la narración, abriendo una brecha a técnicas, escenarios y temáticas que tendrán mayor desarrollo –y acogida– en las décadas siguientes. En la narración de Aguilar, Rosa encara el conflicto que se desata al transitar los diferentes espacios y comienza a reconocer que la conformación de su identidad es el producto de estos conflictos. De esta manera, se empieza a cuestionar la idea de la existencia de un espacio único y se atribuye al movimiento la posibilidad de reconocimiento de la pluralidad identitaria que compone la sociedad. Temas, estos, que constituirán la médula del proceso de renovación literaria en Centroamérica.

LAS DOCE Y VENTINUEVE¹⁶

Como *Rosa Sarmiento*, *Las doce y veintinueve* es una novela breve o un relato largo. Debe su título al momento exacto en que se pararon todos los relojes de Managua tras el violento terremoto que arrasó gran parte de sus construcciones. Era la madrugada del 23 de diciembre de 1972. El relato ahonda en las consideraciones que acompañan los instantes inmediatamente anteriores y sucesivos a la devastación sísmica. De nuevo un narrador omnisciente describe los pensamientos y sentires de Vilma, figura central de la novela, sin que se despreocupe de las reflexiones interiores de los otros personajes que pueblan la narración: ante todo, Manuel, marido de Vilma y hombre tradicional, pero también se da voz a la muchacha costeña¹⁷, cuyo nombre no es dado saber, que había embrujado al esposo de la protagonista para atraparlo en una historia extra-conyugal, así como a una de las empleadas de la pareja y a la gente del barrio. Es más, a través del flujo de pensamientos de Vilma se entreteje una espiral de relaciones humanas que rodean, consciente o inconscientemente, la vida de la protagonista.

¹⁶ Publicada en 1975 en Separata de “Cuadernos Universitarios” (No. 15. León, Editorial Universitaria). Se trata de una edición especial en “Homenaje a la Mujer Nicaragüense en el Año Internacional de la Mujer”.

¹⁷ Con el término “costeño” se hace referencia a los habitantes de la costa Atlántica de Nicaragua y en concreto a la población que pertenece a una zona que ocupa casi la mitad de la extensión territorial nicaragüense. La Costa Atlántica está dividida administrativamente entre la “Región Autónoma del Atlántico Norte” (RAAN) y la “Región Autónoma del Atlántico Sur” (RAAS). Se trata de un espacio donde conviven 3 pueblos indígenas (sumu-mayagna, ramas, miskitus) y tres comunidades étnicas (creoles, garífunas y mestizos).

El terremoto que todo devasta es la metáfora de la convulsión y destrucción de la relación de una pareja de la clase media nicaragüense. Un desastre que pone en relieve la soledad, el aislamiento y la incapacidad de comunicar del matrimonio, a la vez que representa la ruina de un país arrasado no solo por la catástrofe natural, sino también y especialmente por lacras que revelan las injusticias e iniquidades que vive la sociedad¹⁸. Un primer temblor en el corazón de la noche despierta a Vilma: pronto constata que su cama está vacía y su esposo ausente, como ya ha ocurrido en otras ocasiones. En los últimos tiempos él regresa a casa cada vez más tarde, engañándola con “aquella mentira tan convencional del trabajo extra, de los compromisos con algunos clientes” (76).

La ausencia de su esposo da origen a un caudal de reflexiones sobre su vida matrimonial y sobre los cambios que están caracterizando su relación: de Manuel, marido “cariñoso y obligado tan sólo quedaba el obligado. Sin amor” (66). Son pocas las palabras que usa Aguilar para invitar a reflexionar sobre la relación hombre-mujer: la idea de la obligación como aspecto relevante que peculiariza el vínculo de unión de la pareja aclara el porqué Vilma se siente profundamente incómoda en su vida marital. Gracias a su boda, ocho años atrás, la protagonista ha logrado dejar su pueblo polvoriento y llegar a la capital para vivir en una casa bonita de un barrio “elegante” e insertarse en el contexto social anhelado, dando vida a una familia que resume en sí los trazos esenciales del núcleo de la clase media nacional. Sin embargo, con el pasar del tiempo y con los cambios que ocurren en su relación de pareja, el mundo exterior comienza a temblar frente a un mundo interior donde domina la soledad. La exterioridad de su vida ahora es minada por una interioridad que pone en tela de juicio los cánones oficiales que condenan a la mujer a aceptar una situación sentimental insatisfactoria en nombre de su vocación al rol exclusivo de esposa y madre; con el avanzar del tiempo, Vilma ya no se contenta con solo tener a un hombre que no la quiere, ni se conforma con el estatus adquirido en la sociedad, por esto medita y se hace preguntas, con la esperanza de encontrar una respuesta:

Su matrimonio fracasaba, se hundía sin rimedio aparente. Meses y meses en que todo había variado, se había obscurecido. Completamente.

Si todo fracasaba ... ¿Qué hacer? No quería volver a su ciudad que era más bien un pueblo... del que solamente parecía recordar los polvazales del verano. (66)

[...] Presentía algo terrible y funesto que podía ocurrir de pronto. Pensó que antes que nada debía controlarse, no perder la cabeza. (67)

¹⁸ El tropo del terremoto, al igual que las erupciones volcánicas o los huracanes que todo arrasan, no es nuevo en la tradición literaria regional. La imagen de la devastación como única posibilidad para volver a construir, ya que pone al desnudo las miserias sociales, humanas y económicas que afligen las sociedades ístmicas, ha sido fuente de inspiración para numerosas producciones textuales, entre las cuales se destaca *Mulata de Tal* de Miguel Ángel Asturias que concluye con un terremoto que borra todo del mapa y permite esperar una resurrección. La erupción del volcán salvadoreño Izalco –y el casi contemporáneo levantamiento campesino-indígena de 1932– ha inspirado, entre otros, a autores como Roque Dalton, Claribel Alegría y Salazar Arrué. En Nicaragua, Sergio Ramírez, Gioconda Belli, Lizandro Chávez Alfaro, solo por citar los nombres más conocidos, han dedicado algunas de sus páginas al terremoto y a la posibilidad que de la destrucción pudiese surgir un renacimiento.

[...] Sintió un miedo espantoso, como un presentimiento, como si algo horrible fuera a suceder... (ibidem: 68).

Tomar conciencia de la nueva situación trae consigo la posibilidad de separarse, es decir, de desmoronar todos los sueños, las esperanzas y las “conquistas” –sociales y económicas– que con la boda había alcanzado. Significa a la vez abandonar un camino seguro para abrazar una nueva vida donde nada es cierto y definido, donde no existen garantías, donde estaría totalmente desprotegida. Fuera de los límites establecidos, esa mujer y madre –ahora sola– se encontraría a merced de la intemperie.

Sola en casa con los niños, Vilma advierte los primeros ligeros temblores, piensa que son el fruto de su tensión nerviosa, de su imaginación y de una posible pérdida de control. Decide tomar unas pastillas para calmar sus nervios, para volver a dormirse y dejar de pensar en sus penas. Quería dejar de repasar “lo que le iba a decir y que a última hora no le decía, lo que él le contestaría y que no era lo que en la realidad le contestaba” (70). Estas consideraciones producen una inestabilidad interior que la protagonista espera dominar tomando un medicamento, pues tomar unas pastillas podría ser el remedio para controlar su condición. De una manera instintiva, Vilma actúa según el “protocolo” tradicional: la no aceptación de su condición no puede ser que el producto de una labilidad psicológica que solo un tratamiento farmacéutico puede solucionar. Sin embargo, pronto se da cuenta de que la posibilidad de superación de su conflicto no se alberga en ningún refugio químico.

En un torbellino de especulaciones introspectivas revisa los momentos salientes de su historia matrimonial, recuerda las épocas de felicidad, la transformación de su vida una vez abandonado su pueblo natal, la satisfacción de tener una casa bonita y una familia convencional para afirmar al mundo exterior su escalada social. Al mismo tiempo, revisita los tiempos del dolor, de la depresión, de la soledad interna que hoy pueden mucho más que unos cuantos recuerdos cada vez más ofuscados.

Otra vez Aguilar crea, a través de Vilma, una fuerte contraposición entre el espacio interior y el exterior, que solo se puede allanar con la cancelación de su estado de subordinación. La mente viaja y se desplaza entre el presente y el pasado, creando en la protagonista temblores internos que en poco tiempo se mezclan con la sacudida devastadora del terremoto:

De pronto un espantoso rugido brota del fondo de la tierra... una inmensa explosión destruye el cielo y la tierra... destruye la casa. La empuja a ella violentemente contra el espaldar de la cama, contra el suelo. Todo se oscurece... la casa se ha venido al suelo sin explicación y ella yace allí, arrinconada, empujada con violencia en un pequeño espacio, sin ver absolutamente nada, como si una noche eterna ha caído y la obscuridad es para siempre. (70-71)

La destrucción de las paredes hunde todo, lo afectivo y lo material, y en el desplome ni siquiera se salva su bien más precioso, el *baby*, su niño menor, que queda enterrado: “toda la casa se ha caído al parecer sobre él” (73). La casa, microcosmos de su existencia y metáfora de la sociedad y del país, al desmoronarse lleva consigo todo lo que encuentra,

sin salvar nada. Abandonar conscientemente el pasado significa destruir sus cimientos: volver a empezar, por tanto, quiere decir escarbar, remover la tierra que esconde en su interior el pasado que yace sepultado. Para acercarse al propio pasado enterrado, como sugiere Benjamin, hay que comportarse como un hombre que cava, ya que solo una cuidadosa exploración devuelve lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra (Benjamin 1996: 210-211).

La destrucción desorienta, hace perder cada punto de referencia. Ya no se sabe de qué parte de la casa se oyen los quejidos, “es como tener ojos y no ver, como tener oídos y no oír. Ella allí, toda sucia, herida, semidesnuda. Impotente” (Aguilar 1999: 73). Solo quedan ruinas, el futuro no tiene perfil ni contornos, todo se muestra terriblemente incierto, en su vida personal y en la vida del país: “ocho años borrados de un solo sacudión, y adelante la incertidumbre espantosa de todo lo que puede sobrevenir” (134). La unión monolítica representada por la familia se fragmenta, y borra la imagen del hogar y de su núcleo unido, de un espacio donde confluyen los sujetos y, con ellos, sus identidades y memorias, y se convierte en un terreno sin límites que separa y distancia en la medida en que manifiesta sus desvíos (Saraceni 2008: 31).

La casa –por ser el lugar en el que se configura y se alimenta el malestar de sus ocupantes– sufre el destino de sus habitantes: la catástrofe de la vida de Vilma marcha a la par que la destrucción de su casa y con ella con la pérdida de sus seres queridos. El espacio vuelve a adquirir postura ideológica: en cuanto lugar estático que simboliza la estabilidad, pero también el estancamiento, sufre una convulsión radical que arrasa todo lo que en este espacio transita, demoliendo su fachada unívoca y abriendo camino a las conflictualidades. Su transformación o destrucción supone por ende una transformación ideológica compleja (Pimentel 2000: 169). Se caen las paredes –reales y simbólicas– porque liberarse de toda constricción y llegar a ser independientes conlleva un gran esfuerzo y dolor. Es un camino que impone privaciones y pérdidas que modifican sustancialmente nuestras vidas, que desmembran su unidad y que producen una fragmentación sobre cuyas ruinas hay que volver a construir.

El mundo de Vilma se fracciona pero la desintegración es solo aparente; las ruinas de la casa constituyen la alegoría con la que se hace posible la apertura de múltiples experiencias sobre las cuales pueden sentarse las nuevas bases de la propia existencia y de la sociedad (Benjamin: 2008). En esta situación de subversión, en esta fase de emergencia, Manuel no está. Está ausente, como ya lo estaba desde hace tiempo. Ausente hacia los sentires y los deseos de Vilma, ausente en la posibilidad de intercambiar, compartir o expresar acuerdos y desacuerdos. En fin, ausente, en lo hondo de sus pensamientos; una ausencia que él colma con la presencia artificial en los domingos familiares, en las salidas con los niños y los regalos que les destina en vísperas de la Navidad.

Lejos de su casa, el hombre está buscando cómo regresar después de que el terremoto, sin preaviso, lo ha sacado de la cama de la chica costeña. La voz del narrador ahora se detiene en los pensamientos de Manuel que enfatizan la honda divergencia que separa el mundo masculino del femenino. Dos mundos opuestos, el interior, de Vilma que quiere y necesita investigar, excavar y compartir; y el exterior de Manuel, de la casa y de las cosas, de lo material, un mundo de fachada con el que responde al papel social del marido. Minutos antes del temblor, el hombre medita sobre la incapacidad de sus-

taerse al impulso sexual, a la atracción hacia lo prohibido que le despierta una pasión desconocida o, mejor dicho, ajena a una saludable relación matrimonial. Esposo inicialmente amoroso, viste el rol del cónyuge tradicional que desempeña su función en todos los aspectos formales: si en casa es “tibio” con su mujer, en calidad de amante es incapaz de dominar sus deseos, y a la muchacha costeña “le hace el amor con aquel ardor tan extraño para él mismo, él, que es un hombre lleno de principios y construido a base de disciplinas” (Aguilar 1999: 77).

La disciplina, que es el respeto a las normas, es el elemento que peculiariza el concepto de un buen marido en la cultura hegemónica. Al lado de esta visión, Aguilar subraya otro aspecto del prototipo masculino: el hombre incapaz de resistir a la “invitación” sexual de una mujer, pues la responsabilidad de la infracción de las reglas recae en la mujer tentadora que atrapa a Manuel en una red de la que es muy complicado liberarse. La posición de Manuel, por tanto, oscila entre la imposibilidad de resistir a los ímpetus sexuales que le despierta su nueva chica y la convicción de conservar, tal como es, su matrimonio y familia en cuanto ancla de tranquilidad y colocación social. Por esto, sin renunciar a sus momentos de intimidad extraconyugal, medita sobre los riesgos de ser descubierto y sobre la posibilidad de que Vilma, a la hora de enterarse de su traición, lo pueda dejar. Razona sobre esta eventualidad Manuel, pero en seguida reacciona, pues nunca se lo permitiría,

No la dejaría irse por nada del mundo, porque si eso sucede sería para él una sentencia de muerte. Inmediatamente su mundo derrumbaría. Todo ese mundo construido por él mismo para que en él vivan Vilma y sus hijos, para nadie más que para Vilma y sus hijos.

Desde la penumbra de aquella pieza ajena, situada en un segundo piso de una casa en el barrio de San Sebastián, piensa. (76-77)

La dicotomía entre dentro y fuera, entre lo propio y lo ajeno, lo público y lo privado, convencional y prohibido se refuerza para simbolizar una cultura de dos pesos y dos medidas, que Aguilar atribuye al actuar tradicional del hombre y a la sociedad en su conjunto.

El narrador, paso por paso, nos involucra en la espiral de reflexiones del hombre, en su deseo inmediato de que la chica deje Managua para ir a celebrar las Navidades en casa de su tía; solo con su ausencia puede dedicarse a su familia y a las compras navideñas, símbolo del cumplimiento del deber como padre. Casi espera que se caiga el avión que debería llevarla a la Costa, para liberarse para siempre de “ese sentimiento tan contrario a todos sus planes” (78). Liberarse de ella sin hacer ningún esfuerzo, sin tomar ninguna decisión, pasivamente, esperando que sea ella la que desaparezca.

Un primer temblor, luego otro sucesivo lo sacuden. Su fuerza, superior al estremecimiento que le producen los orgasmos clandestinos y comparable a una explosión nuclear, lo tira al suelo. Logra levantarse e inmediatamente busca salvarse buscando ir a la calle y alejarse de aquel maldito segundo piso. Sale y cuando se voltea para ver lo que ha pasado, la casa se desploma “como si fuera construida con pilares de astillas... se caen paredes y tejados, y por todos lados se escuchan espantosos alaridos” (80). El desplome de la casa es otra vez la metáfora para indicar la destrucción de la precaria relación de los amantes.

En un momento Manuel comprende que esta especie de explosión es un terremoto y que él está lejos de su familia. Quiere precipitarse donde ellos. El estruendo lo despierta bruscamente y lo devuelve a su realidad, a su familia, a lo que ha construido y alcanzado en la sociedad. Los pensamientos del hombre están todos dirigidos hacia lo exterior, lo público, lo abierto. Lo privado, lo interior de este momento, o sea su relación clandestina, tiene que borrarse, desaparecer, ya que la emergencia apaga los instintos y con ellos el vínculo con la costeña. Su idea de responsabilidad como padre, marido y jefe de familia ahora se impone con fuerza, contra viento y marea. Tiene que atravesar la ciudad para llegar a su casa y constatar si Vilma y los niños viven, sin interesarse por la muchacha, “cuyo olor lleva aún pegado a su cuerpo... revuelto con el suyo propio... Puede parecer el mundo entero, hundirse, que él ni siquiera volverá a ver para atrás, mientras no sepa lo que sucede allá” (80-81).

Atrás, a pocos metros, pero distante de sus preocupaciones, queda la chica costeña enterrada viva entre un mar de ruinas. No puede respirar, el polvo la sepulta, sangra. Piensa que Manuel, si vivo, pronto la irá a salvar. Se hace la ilusión de que eso ocurrirá, pero al cabo de pocos segundos se le hace evidente que eso no sucederá, que él no irá por ella, no la salvará: “Manuel, cochón, recochón... te fuiste y me dejaste aquí” (93). Ahora es la chica la que repasa su breve vida, las pesadillas del pasado, el recuerdo de cómo dejó morir a su hermanito en un hoyo de agua sin darle ayuda, después de haberle empujado de una piedra resbalosa. La vivencia se repite: el niño hundiéndose sin que ella le diera auxilio y ahora ella queda sepultada sin que el hombre, ni nadie, llegue a sacarla: “Me muero poco a poco y mis gritos y lamentos caen en el espantoso silencio del mundo sin luz y sin sombras. Grito, y mi grito cae como en lo profundo de un abismo sin fin” (96). Un doble sentido de culpa, un doble remordimiento fue el compañero de toda su vida, el que sintió por el fallecimiento de su hermanito y el que provó hacia su madre, culpable, para su compañero, de la muerte del hijito a causa de la cual recibió golpes y palizas casi mortales. Y la niña mirando, callada, sin confesar su secreto.

Con el personaje de la chica costeña Aguilar introduce la voz de otra parte del pueblo, los marginales de los marginales, los ninguneados¹⁹, es decir, los que la sociedad excluye dos veces, ya que son pobres y costeños, y por tanto víctimas también de la discriminación racial puesto que la ideología de la identidad nacional se ha forjado sobre la base de un mestizaje compuesto solo por la fusión entre españoles y ciertas poblaciones indígenas²⁰. Los recuerdos del pasado evidencian una infancia infeliz en un contexto

¹⁹ No es casual que a la chica costeña no se le confiera otro nombre que el que indica su procedencia etno-territorial.

²⁰ En la construcción del proceso cultural nicaragüense, una columna fundamental fue el grupo de “Vanguardia” que trabajó intensamente para perfilar la imagen cultural de la unidad –supuesta– nacional generada por la fusión armónica de dos almas internas distintas: la raíz hispánica y la población indígena, cuya mezcla dio origen al mestizaje. Rubén Darío fue considerado la encarnación del mestizo y, entonces, el emblema del resultado exitoso del mestizaje. Sin embargo, la nueva cara de la identidad nacional escondía las otras variantes étnicas presentes en el territorio nicaragüense, puesto que por indígena hacía referencia exclusivamente a las poblaciones que habitaban la región del Pacífico, zona donde se había implementado un mayor desarrollo. Quedaban por tanto expulsadas del conjunto nacional las numerosas expresiones culturales que no vivían en ese territorio.

violento, una madre que parió a una gran cantidad de niños y que no supo ni pudo ejercer su rol materno, y ella, de solo cuatro años, haciéndose cargo del hermanito. Las vicisitudes de la muchacha son la consecuencia del entorno en que ha crecido y que la ha llevado a reproducir, sin quererlo, los mismos esquemas de violencia y sufrimiento que la han plasmado. Huir de su pueblo no ha borrado el pecado ni sanado las heridas. Managua está sentada en una profunda caverna oscura, se lo había dicho su tía Sara, la mujer donde fue a parar después de la muerte de la madre, y que le enseñó los trucos para retener a los hombres. La chica costeña continúa pensando y repasando su historia, mientras el polvo le va llenando los pulmones, asfixiándola. Para ella no hay salida, no hay salvación, su vida, como ella misma recuerda, nunca ha sido feliz.

Con el derrumbe de las casas, se desvanecen los espacios internos y la focalización pasa a los escenarios externos de una urbe que en pocos instantes se ha convertido en una ciudad fantasmal. El trayecto entre el barrio San Sebastián, donde Manuel se había quedado para pasar un rato con la chica, hasta el barrio Santo Domingo, donde está su casa de residencia, es un larguísimo viaje de obstáculos, donde desaparecen los puntos fijos, “Las calles borradas. No puede distinguir ninguna dirección. Perdido en su propia ciudad y sin encontrar referencias que le guíen” (81).

La pérdida de las referencias urbanas tiene un alto valor simbólico e indica la desorientación de un hombre que, sin poder desempeñar su rol de esposo y padre, ya no sabe quién es. A la vez marca el caos que domina ahora en la capital y la imposibilidad de continuar a pensar – y actuar – como antes. Los barrios ya no tienen límites delineados y con ellos la ciudad se presenta como un territorio donde ya nada puede ser como antes. El barrio Santo Domingo, residencia de la familia de Vilma, es un perímetro urbano de gran valor económico, es el lugar del “deseo” donde anhela vivir la clase media baja para dar el salto y sentirse parte de la clase media alta, ya que es un perímetro que otorga un estatus social superior al núcleo familiar que allí radica. Ahora nada tiene contornos definidos y nada se puede reconocer: “la esquina tal o el edificio cual, han desaparecido, o giran, o desmoronados en el suelo, tienen totalmente otro perfil” (82).

Managua se revela por lo que es, una ciudad de restos y ruinas, poblada por una gran variedad de sujetos que hasta hoy no se ha querido ver. Con sus estratificaciones urbanas es un lugar de segregación para algunos, un territorio de bienestar para otros; al caerse las divisiones arquitectónicas surgen todas las distinciones sociales y los sujetos que vivían ocultados o separados del resto de la población se encuentran ahora deambulando en una urbe fantasmal, sin respetar el orden establecido, creando un caos y una subversión de las normas que deja una huella indeleble en la sociedad nicaragüense. Al salir de las paredes que “encarcelaban” a la humanidad capitalina, emerge un macrocosmos de heterogeneidades y divisiones sociales que el terremoto pone a la luz del sol²¹; el ca-

²¹ El terremoto dejó sin techo a un gran número de familias; la ayuda internacional para la reconstrucción constituyó un fondo para las cajas del dictador Somoza, que lo usó para usos personales y para favorecer solo a las capas altas de la población. Al evidenciarse esta situación, junto con las otras injusticias que se vivían en el país, se incrementaron las operaciones de lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que logró triunfar en 1979, derribando al tirano.

taclismo, por tanto, sacude a una sociedad enferma en su conjunto, donde los ricos buscan cómo salvarse, huyendo horrorizados, y los pobres “tratando de salvar, siquiera por esta vez, algo para nosotros” (115).

La diferenciación de clase se impone en toda su evidencia, quien puede busca dónde refugiarse, los otros, los desamparados que no han sucumbido como por la ley de la supervivencia, tratan de poner a seguro sus pocas cosas o agradecen a Dios por no haber sufrido pérdidas: “¡Ay! Dios, gracias porque al chinchorro de nosotros no le pasó nada. Ni que le hubiera pasado. Como no pesa, no nos mata aunque se caiga; no sé ni cómo aguantó, con lo podridas que están las tablas y las rajadas que hacen de postes” (112). Para algunos de “los de abajo” el desastre que ha postrado Managua representa, al mismo tiempo, una hipotética ocasión de rescate. Los que tienen bienes huyen, los otros, ya que no tienen dónde ampararse, aprovechan la situación para saquear las mansiones abandonadas, en un intento de mejorar su vida: “No, ni soñar en irnos de Managua ahora, ésta es la gran oportunidad. O nos hacemos ricos ahora, o nunca” (112). La infracción de las reglas parece ser la única oportunidad de rescate, puesto que el Estado nunca ha pensado en la gran mayoría de sus ciudadanos.

Managua con su vida artificial ya no puede esconder lo que hasta ahora ha tratado de negar. Los muros artificiales con los que se ha tapado todo lo que no se quería ver ya no son sino escombros desde los cuales emergen, con renovada prepotencia, las contradicciones encubiertas de una ciudad que pretendía alejarse, en el espacio y en el tiempo, del resto del país, exhibiendo su fachada externa – inauténtica y temblante – que fuese el único punto de referencia para su población, como si fuera una “isla absorbente, rodeada de Nicaragua por todos lados” (138).

La imagen de la capital es la metáfora del espacio interior de Vilma después de la caída de las rejas que habían segregado sus deseos. La devastación de su casa es el sinónimo de la destrucción de su hogar, de una vida familiar artificial, exactamente como la de Managua, una vida fundada en apariencias donde se escondían las diferencias, los sufrimientos y las aspiraciones. Vilma, como la ciudad, ahora ha destapado los desequilibrios internos, y ahora debe emprender un doloroso proceso de reconstrucción. Todo lo que ha quedado dentro de la casa yace sin vida. También *baby*, el niño pequeño de Vilma y Manuel, ha dejado de respirar bajo el peso de la casa. Cuesta enormes esfuerzos desenterrarlo pero al final logran sacarlo, envolverlo en una sabanita para que se le pueda dar sepultura: “Tienen que enterrarlo. Enterrarlo otra vez. Con sus manos, y sus brazos y sus pies, rasgados del esfuerzo sobrehumano que han hecho tratando precisamente de desenterrarlo” (103).

Al lado de lo que fue la casa los vecinos gritan. Un joven llega para pedir ayuda, es el inexperto esposo que no sabe qué hacer con su mujer a quien le han sobrevenido los dolores del parto. Ellos, tras pasados de dolor, no pueden socorrerlos:

¿Cómo es posible que en medio de aquel caos, un niño esté por nacer? Que una nueva vida surja cuando todo está acabando. Cuando a todo le llega su fin. Cuando la ciudad entera yace aplastada sobre el suelo y sus habitantes sumidos en los confines del terror. ... ¡Cómo es posible! Un nuevo hombre surgiendo de aquel caos. Una criatura nueva. No, no puede ser y es. (104)

Aguilar vuelve a proponer, como ya en *Rosa Sarmiento*, las técnicas narrativas empleadas para afirmar la ciclicidad como elemento pilar de la vida misma: solo muriendo se renace, porque a cada muerte corresponde un nacimiento, a cada noche le sigue un día, al frío el calor, a la oscuridad la luz. El estado de desequilibrio, de caos total, induce a buscar posibilidades nuevas para encontrar soluciones y esto se puede alcanzar solo mediante una nueva estructura cognoscitiva. Todo, de una manera u otra, vuelve a renacer, a moverse. Solo los relojes de la ciudad quedan parados para señalar el punto de no regreso, “El de la Catedral, el del Banco Central... Todos los relojes de los edificios, iluminados por la rojiza luz de los incendios, detenidos, marcando... LAS DOCE Y VEINTINUEVE... No marcan más el tiempo porque ya no existe para nadie...” (108). Nada, desde ahora, puede ser como antes de las doce y veintinueve. Tampoco para Vilma.

En conclusión, en esta novela, como ya en *Rosa Sarmiento*, Aguilar combina el elemento íntimo y la conciencia de su papel de mujer con la narración de episodios que tienen un estrecho vínculo con el contexto social e histórico de su país, dando relieve a la dificultad que encuentra el sujeto para definir su identidad. De esta manera, la dimensión subjetiva y la indagación en el espacio privado tienen una significación pública. La escritura, por tanto, se convierte en el instrumento que permite investigar sobre los conflictos interiores que cooperan para configurar una subjetividad que se manifiesta no como representación de un espacio privado e íntimo, sino como confluencia de impulsos que desde la esfera personal se irradian hacia el ámbito público con el que la subjetividad tiene que negociar.

En esta búsqueda, se ponen en discusión valores como la familia, la maternidad, la sociedad patriarcal, la identidad en su conjunto; al fragmentar el cuadro monolítico, se crean espacios de diferencias donde se pueden empezar a repensar nuevas configuraciones subjetivas y nuevas funciones sociales, entre ellas el papel de la mujer en la sociedad nicaragüense. Estas operaciones no se articulan por medio de una voz que se erige en representación de otras, asumiendo un rol colectivo como ha ocurrido con las narrativas de denuncia; Aguilar, por el contrario, concentra su esfuerzo solo en la narración de los males íntimos que las convenciones sociales callan, en la dificultad de encontrar una salida y en el estremecimiento que cada decisión implica, recreando en el texto una situación de incertidumbre y ruptura.

Con una actitud de “extrañamiento” con la que explora los espacios privados de las protagonistas, la novelista llama al lector a transitar por territorios conceptuales inexplorados que, a lo largo de las obras, dan origen a proceso de conocimiento que solicita una reflexión sobre la realidad y sus entornos. Por esta razón, por las técnicas empleadas, y por la configuración e individuación de nuevos espacios de diferencias, se puede afirmar que estas dos novelas de Rosario Aguilar son precursoras de las nuevas tendencias narrativas que caracterizan el panorama literario de la región centroamericana, ya que emprenden un proceso de fragmentación de los mensajes unívocos.

En efecto, las producciones discursivas de las últimas dos décadas evidencian la puesta en marcha de un proceso de fracturación con el que se desconstruyen las pequeñas historias personales y los grandes relatos nacionales, para favorecer el camino de la reconstrucción individual y colectiva. La nueva narrativa regional cuestiona los valores fundacionales

de la sociedad, como el Estado, la nación, la identidad, la familia, y el papel de la mujer y su sexualidad, fragmentos sobre los cuales se van desmantelando los antiguos preceptos para poder trazar nuevas configuraciones subjetivas. De este modo, se decreta un espacio narrativo para la afirmación de identidades personales con la cuales repensar el papel de las distintas figuras que pueblan la sociedad en su conjunto. En las obras de Aguilar analizadas se esbozan estas nuevas configuraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Rosario (1999 [1964]) *Primavera Sonámbula. Las doce y veintinueve*. Rosa Sarmiento. Managua, Editarte.
- ALEGRÍA, Claribel; FLAKOLL, Darwin J. (1966) *Cenizas de Izalco*. Barcelona, Seix Barral.
- ARAYA SOLANO, Seidy (2003) *Seis narradoras de Centroamérica*. Heredia, Editorial Universidad Nacional.
- BAJTÍN, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BARBAS-RHODEN, Laura (2003) *Writing Women in Central America. Gender and the Fictionalization of History*. Athen, Ohio University Press.
- BARRERA ENDERLE, Víctor (2002) “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘alfaguarización’ de la literatura hispanoamericana”. *Sincronía*. 22. [En línea:] <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm> [10.09.2013].
- BENJAMIN, Walter (1996) “Crónica de Berlín”. En : *Escritos autobiográficos*. Madrid, Alianza.
- (2008) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México, Universidad Autónoma Ciudad de México.
- CALVINO, Italo (1995 [1981]) *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1982) *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- (1994) *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.
- CORTEZ, Beatriz; ORTIZ WALLNER, Alexandra y RÍOS QUESADA, Verónica, eds. (2012) *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*. T. III. (Per)Versiones de la modernidad. *Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala, F&G Editores.
- CHACÓN, Albino (2009) “Horizontes y límites de una historia de las literaturas. (A propósito de la publicación de Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica)”. *Istmo*. 19. [En línea:] http://istmo.denison.edu/n19/proyectos/chacon_albino_form.pdf [10.09.2013].
- CERTEAU, Michel de (1990 [1979]) *L'invenzione del quotidiano*. Roma, Edizioni Lavoro.
- DERRIDA, Jacques (1971 [1967]) *De la gramatología*. México, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1970 [1969]) *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI Editores.
- (1977) *Microfísica del potere*. Torino, Einaudi.
- GRINBERG PLA, Valeria; ROQUE-BALDOVINOS, Ricardo, eds. (2009) *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*. T. II. *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo*, Guatemala, F&G Editores.

- JAMESON, Fredric (1991) *Postmodernism, or the Cultural Logics of Late Capitalism*. Duke, Duke University Press.
- LYOTARD, Jean-Francois (1993) *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- MACKENBACH, Werner, ed. (2008) *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones. T. I. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala, F&G Editores.
- MARTÍNEZ, Yolanda C. (1967) *Corazón ladino*. San Salvador, Ministerio de Educación.
- MASIELLO, Francine (2000) "Cuerpos y citas". En: Raquel Olea (ed.) *Escrituras de la diferencia sexual*. Santiago de Chile, Ediciones LOM: 183-193.
- (2008) "Los sentidos y las ruinas". *Iberoamericana*. 8(30): 103-112.
- OREAMUNO, Yolanda (1949) *La ruta de su evasión*. Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública.
- PALACIOS VIVAS, Nydia (1998) *Voces femeninas en la narrativa de Rosario Aguilar*. Managua, Editorial Ciencias Sociales.
- (2000) *Estudios de literatura hispanoamericana y nicaragüense*. Managua, Fondo Editorial CIRA.
- PALMA, Milagros (2007) "La manifestación del deseo: locura y género en la novela *Primavera sonámbula* (1964) de Rosario Aguilar". En: Milagros Ezquerro, Julián Roger (eds.) *Le texte et ses liens II*. Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine. [En línea:] <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/palma.pdf> [10.09.2013].
- PIMENTEL, Luz Aurora (2000) *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI-UNAM.
- RICHARDS, Nelly (2001) "La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile". Daniel Mato (comp.) *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO): 227-239. [En línea:] www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/richard.pdf [10.09.2013].
- RIVAS, Luz Marina (2000) *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia, Universidad de Carabobo.
- SARACENI, Gina (2008) *Escribir hacia atrás. Herencia. Lengua. Memoria*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- SHOWALTER, Elaine (1999) "La crítica feminista en el desierto". En: Marina Fe (coord.) *Otramente: literatura y escritura feministas*. México D.F., Fondo de Cultura-UNAM: 75-111.
- URBINA, Nicasio (2002) "Conciencia y afirmación: el desarrollo de la literatura escrita por mujeres en América Central". Fragmento de la conferencia pronunciada en el Primer Congreso de Escritoras Centroamericanas. La Prensa Literaria (Managua). 18 de mayo. [En línea:] <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2002/mayo/18/literaria/ensayos/>.