



This is the **published version** of the bachelor thesis:
Lafita Fernández, Valeria. Utopía, con nombre de mujer. 2009.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/51723>
under the terms of the license

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

FACULTAD DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada**

TESINA

Utopía, con nombre de mujer

Presentada por

Valeria Lafita Fernández

Dirigida por

Isabel Clúa

Barcelona, 2009

Sumario

Introducción	3
Hipótesis	4
Metodología	5
Presentación	6
Desarrollo	14
La autobiografía. La construcción de una identidad	15
Habitada por la tradición	28
Utopía, con nombre de mujer	40
Mujer y erotismo	59
Las otras mujeres de Gioconda	71
Conclusión	89
Bibliografía	94

Introducción

El tránsito de la manifestación espiritual de mi amor de mujer a un lenguaje donde el cuerpo ocupaba el centro metafórico, me pareció no sólo natural, sino más acorde con el género que cambió la comodidad eterna por el olor y sabor de una lustrosa manzana.

Gioconda Belli

Discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua, 2003

HIPÓTESIS

El propósito de esta tesina es trabajar con el tema de la transgresión en tres textos de Gioconda Belli: *El país Bajo mi piel* (2001), *Waslala* (1996) y *La mujer habitada* (1988). Es necesario, entonces, delimitar este concepto.

Teniendo presente las ideas de Hélène Cixous (1995 14, 15) en *La risa de la medusa*, el logocentrismo organiza el pensamiento en un sistema de oposiciones duales, jerarquizadas que somete la organización conceptual al hombre y desplaza a la mujer. "O la mujer es pasiva; o no existe" (*Id.* 14). Estas dicotomías se ven reflejadas en una que resulta fundamental y que Cixous considera como base de todo el pensamiento que ha privilegiado al hombre: actividad / pasividad. En este sentido el binomio quedaría así delimitado: hombre (activo, cultura, esencia) / mujer (pasividad, naturaleza, existencia).

En estos tres textos de Gioconda Belli, la transgresión pasa por la desestructuración de este tipo de pensamiento dicotómico. Cixous (*Id* 61) dice que la escritura femenina no puede ser más que subversiva, una escritura insurrecta. Y, de hecho, la de Belli lo es. La transgresión en sus textos se produce en varios niveles. Primero, en la recuperación y revalorización del cuerpo femenino y, asociado a él, la posibilidad del goce y el erotismo. Segundo, en la desestructuración del espacio doméstico como lugar de reclusión, de sujeción y de sometimiento. Tercero, en la ruptura con el orden legalmente establecido tanto en lo político como en lo social. Cuarto, en la visión que ofrece de la mujer ya que al igual que Cixous (*Id* 44, 45) lo

femenino no es visto como una cualidad que va asociada a lo anatómico; las mujeres de Gioconda tienen características tanto masculinas como femeninas, porque no anula las diferencias “las anima, las persigue, las aumenta.” (*Id* 45). Por último, en hacer pública a través de la palabra la propia voz de la mujer, su amor, su cuerpo, su sensualidad, sus ideas.

Las protagonistas de las novelas de Gioconda son desestabilizadoras, quebrantan el orden moral, social y político en el que han nacido y proyectan una nueva mujer. Son mujeres subversivas, pero no sólo porque quieran romper con el estereotipo que se les ha impuesto o entren en las esferas que tradicionalmente se les ha asignado a los hombres, sino porque la resistencia, la rebeldía, la transgresión, la ruptura tiene lugar en los mismos espacios periféricos que se han visto obligadas a ocupar y porque hay una revalorización de los atributos femeninos. En este sentido, el hogar no es el espacio de sujeción sino un lugar con múltiples posibilidades: el de la conspiración, lo familiar, la clandestinidad, la complicidad; pero sobre todo un espacio de encuentro de la propia identidad y de lo otro. Además, en los textos de Gioconda Belli, no se niegan las características femeninas, ni quedan atrapadas dentro de oposiciones que las cargan de negatividad. Se revaloriza el apego a la naturaleza, la sensibilidad, la sensualidad, el propio cuerpo, características todas que conviven con otras consideradas masculinas ya que ninguna está supeditada a la anatomía. Las protagonistas de los tres textos se apropián de la diferencia y se enriquecen de ella, creando mujeres activas, cómplices, luchadoras, capaces de transformar el mundo que las rodea, de entregarse a una causa aunque ésta las lleve a la muerte, de asumir responsabilidades y tomar decisiones.

METODOLOGÍA

Para desarrollar las ideas antes expuestas, paso a detallar la forma en que he llevado a cabo el trabajo. Primero he elaborado una pequeña presentación para establecer los puntos en común y las diferencias que tienen lugar en las

tres novelas, encauzando así las líneas de lectura que se desarrollarán en los distintos apartados. Segundo, en el apartado «La autobiografía» me centraré en el libro el *País bajo mi piel* con el fin de trabajar el tema de la construcción de la identidad femenina. Tercero, analizaré el libro *La mujer habitada* en lo concerniente al desdoblamiento del sujeto femenino y el peso de la cultura tradicional en la conformación de la identidad. Cuarto, trabajaré con *Waslala*, desarrollando el tema de la utopía y el viaje como búsqueda de la propia identidad y el origen. Quinto, analizaré el tema de la mujer y el erotismo en los tres textos. Finalmente, centraré la atención en los distintos personajes femeninos que interactúan con la protagonista y que ofrecen una visión múltiple y enriquecedora de la mujer.

En cuanto al análisis de los textos, es importante aclarar, que si bien los primeros apartados parecieran estar centrados en una novela en especial, a lo largo de todo el trabajo se irán estableciendo similitudes con el fin de brindar una visión más global de la escritura de Belli.

En cuanto al material de consulta, he trabajado con bibliografía variada; sin embargo como marco teórico he tenido en cuenta, fundamentalmente, a tres teóricos. En primer lugar, a Judith Butler (2002, 2006), en especial, en lo concerniente a la idea de la identidad sexual como construcción, como un producto de prácticas discursiva del género. En segundo lugar, a Hélène Cixous (2001), centrándome principalmente en aquellas ideas que tienen que ver con aspectos como la capacidad de la mujer de incorporar lo otro, la importancia de recuperar el cuerpo y de la escritura como subversión. Finalmente, a Michel Foucault (2002) en lo relativo a la idea de la sujeción de los cuerpos en el espacio.

PRESENTACIÓN

En su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua, en Nicaragua, en agosto de 2003, Gioconda Belli hace referencia a las palabras que el poeta

Coronel Urtecho utiliza en la presentación de su libro *Sobre la Grama*, en 1974: "la mujer que se revela, se rebela".

En los tres textos narrativos escogidos para el trabajo: *El país Bajo mi piel*, *Waslala* y *La mujer habitada* se verán reflejadas esas palabras de Urtecho porque sintetizan dos elementos clave que se mantienen como constante: La Revolución y el amor; éste último unido a la idea del erotismo y del goce del cuerpo femenino.

El primero de los libros mencionados es una autobiografía, donde la narradora reconstruye el aprendizaje que la lleva a descubrir su propio cuerpo, su sensualidad y a convertirse en un sujeto activo en el terreno amoroso. Un sujeto femenino transgresor que pone en evidencia su ruptura a través de la palabra. Pero este resquebrajamiento del orden moral y social, su clandestinidad dentro del juego amoroso, la lleva a otro tipo de subversión: la política.

En el discurso de ingreso, ya mencionado en las primeras líneas, afirma que la Revolución constituyó para ella un hecho erótico porque el cuerpo del país y los amores humanos y ciudadanos se convirtieron en uno solo. El erotismo hecho discurso, verbalizado y puesto en evidencia a través de la palabra se transforma, entonces, en un verdadero acto de subversión que cuestiona esas normas que son anteriores al sujeto y que de alguna manera lo determinan. Esta rebelión se traslada a los personajes femeninos de las dos novelas mencionadas: Lavinia (e Itzá) y Melisandra. Ambas encarnan sujetos femeninos activos, rebeldes, capaces de asumir la responsabilidad de su vida y de su cuerpo, de participar en la relación amorosa activamente, no como objeto del deseo masculino sino como sujetos, y de ser líderes o cumplir un rol emancipador a partir de su propio autoconocimiento. Adquiere, en este sentido, un papel primordial la figura de Itzá, una aborigen cuya esencia penetra en Lavinia, transmitiéndole la legitimidad de la lucha popular. Este personaje, una aborigen muerta en combate, simboliza la resistencia del cuerpo femenino, no sólo porque participa activamente en la lucha,

rechazando el rol pasivo que tenía asignado como mujer, sino también por su negación de la maternidad para no dar esclavos a los españoles y el uso de armas que pueden dañar su estética pero que le sirven para enfrentarse al enemigo (su pareja le dice que el fuego que sale de las armas enemigas dejará marcas en sus pechos). Su cuerpo hecho para reproducir y crear vida, niega su propia naturaleza y el rol preestablecido, para convertirse en el lugar de resistencia y rebeldía.

La mujer, consciente de su materialidad, se constituye en un sujeto transgresor, no por negar esa condición sino por apropiarse de ella y construir una nueva identidad, que parte del cuerpo mismo, pero que rompe con los estereotipos de la cultura patriarcal. Tanto Lavinia como Gioconda personaje son conscientes de que están transgrediendo un conjuntos de reglas preestablecidas y, por eso, en las dos historias hay constantes cuestionamientos sobre el papel asignado a la mujer tanto en el orden imperante como en la lucha clandestina. Sin embargo, el caso de Melisandra es diferente, se encuentra en una fase más desarrollada en la construcción de su identidad. Hay que tener presente que el texto plantea una historia futurista y, como tal, el personaje femenino tiene superada esa etapa de planteamientos. Melisandra no se propone una transgresión a un conjunto de normas preestablecidas porque no aparece la idea del pecado y de la culpa tal como en el mundo de Gioconda y Lavinia. Esa fase está superada. La relación de Melisandra con el cuerpo y la sensualidad es natural, sin culpas ni planteamientos. Su transgresión pasa por otra parte, por la apropiación de una acción tradicionalmente masculina: el viaje como una forma de autoconocimiento y búsqueda de la propia identidad. Su ruptura parte por la utilización de la travesía como una forma de llegar a un más allá utópico que irónicamente está salvaguardado por otra mujer, su madre.

Según Gioconda Belli (2003), las mujeres han desarrollado una especie de emocionalidad orgánica a través de la relación con el cuerpo, permitiéndoles una vivencia totalizante entre Logos y Eros. En este sentido, el cuerpo femenino está presente en estos tres textos: en la lucha revolucionaria, en la

clandestinidad, en una sexualidad activa, en el goce, en el dolor, el parto, los embarazos, las decepciones, hasta en el temor y en la propia escritura que nace de ese mismo cuerpo. "El verbo se hizo carne en mí" (*Ibid*), comenta Gioconda en su discurso inaugural, porque el cuerpo femenino no puede escapar de su condición de materialidad, sólo que en vez de negarlo o mostrarlo como objeto del deseo masculino e impulsor de grandes hazañas, es asumido en su totalidad y expresado oralmente, hecho público en el caso de Gioconda escritora. Vemos, así, que los personajes femeninos de los distintos textos: Melisandra, Lavinia y Gioconda, sujeto de su propia narración, tienen completo dominio de esta corporeidad. En el caso de Lavinia y Melisandra, resulta algo innato; su relación con el cuerpo es natural y espontánea. A medida que avanza la narración, se van sumando a este dominio corporal el autoconocimiento, ese encuentro con la esencia misma de su ser, la lucha, el liderazgo y el compromiso político. En cambio, en Gioconda personaje, se produce como consecuencia de un largo aprendizaje porque hacia el inicio de la autobiografía se ve un sujeto femenino tradicional, determinado por su clase y su género que cumple con todas las expectativas de su tiempo. El tiempo, y, sobre todo, el amor serán los detonantes que llevarán a Gioconda a descubrirse y descubrir el mundo que la rodea y tomar un rol activo en la vida política.

Cuando se habla de ruptura, es necesario mencionar la idea de lo periférico, lo que está alejado, en este caso, del poder. En los tres textos, estamos ante personajes femeninos que actúan al margen del mismo. Gioconda narradora en relación a Somoza, Melisandra a los hermanos Espada y Lavinia al Gran General. Las tres construyen su identidad a partir de la transgresión, una transgresión que excede lo meramente íntimo y personal. Ese hacer desde la periferia es lo que les permite encontrarse, superarse y subvertir los valores aceptados como válidos. Melisandra se convierte en líder en la reorganización de Cineria ante la muerte de los hermanos Espada; Gioconda narradora se compromete en la reconstrucción del país a través de distintos trabajos, especialmente, el de comunicación; Lavinia muere y eso la iguala y la hermana con los hombres y con la lucha anónima y ancestral de su pueblo. Si

se tiene en cuenta la idea de lo periférico, lo marginal, se puede destacar otro personaje femenino importante aunque secundario dentro de la trama: Engracia. Ella trabaja desde el desperdicio, los desechos que las propias sociedades desarrolladas llevan a Fraguas y es desde este lugar que resiste y enfrenta al poder. Convierte lo marginal en un arma de combate y, finalmente, logra destruirlo, dar vida a partir de la muerte. Una vida que se genera desde su propia sexualidad ya que la granada que hace explotar en el despacho de los hermanos Espada la tiene escondida en su sexo. Es decir, que la mujer se apodera de este espacio marginal dentro de la cultura patriarcal, para lograr desde esta clandestinidad la búsqueda de la utopía que les permite posicionarse en relación al tiempo y al espacio que les ha tocado vivir: Waslala, la Revolución, la transformación de la realidad son esenciales para desestabilizar el orden y reconstruirlo, creando además, una nueva mujer.

Siguiendo la idea expresada por Judith Butler (2002 181) en *Cuerpos que importan*, el uso del lenguaje se inicia en virtud de haber sido llamado por primera vez con un nombre; la ocupación del nombre es lo que sitúa a uno, sin elección posible, dentro del discurso. El sujeto, entonces, es producido a través de la acumulación de tales llamados, que lo constituyen y de los cuales debe partir si quiere oponerse.

Gioconda, Melisandra, Lavinia transgreden y subvienten todas las marcas que las nombran y definen como un determinado tipo de sujeto, del cual se espera un tipo de comportamiento específico, pautado social y culturalmente. Por este motivo, es importantísimo el rol que juega la figura de la madre (o de la abuela en Melisandra). Son las madres las encargadas de transmitir las normas sociales, de señalarles las transgresiones, de conectarlas con esa «realidad» aceptada como única y válida. Las madres encarnan la voz de la tradición y del estereotipo de mujer construido a partir de la mirada patriarcal, que acepta el deber y no lo cuestiona. Lavinia, Melisandra y Gioconda están en permanente tensión y cuestionamiento de estos estereotipos. A veces no hay

reconciliación posible entre ambos, otras sólo después de la muerte o en un encuentro fortuito y único.

En contraposición, tenemos la figura paterna que aparece totalmente desdibujada. Melisandra no encuentra a su padre en Waslala; Gioconda tiene un buen entendimiento con él, pero siempre es la figura de la madre la que aparece en los momentos conflictivos y Lavinia, si bien está distanciada del padre y de la madre, la figura maternal está constantemente presente en su vida, indicándole un camino, señalándole sus transgresiones. Es un mundo de mujeres, donde el deber ser se transmite generacionalmente y el rol de la madre es fundamental en la conformación del sujeto. De hecho en Waslala sólo sobrevive una mujer, que justamente es la madre de Melisandra que le deja en herencia el mito para que lo haga circular en el colectivo social como promesa de cambio. Los personajes masculinos sólo adquieren intensidad en un universo muy determinado, el de la guerrilla y la clandestinidad. Por eso, los nombres que más destacan son Marcos, Sebastián, Modesto, Raphael, Felipe. Este mundo paralelo al orden imperante permite la aparición de sujetos masculinos con gran personalidad que pese a no perder ciertas características de la cultura patriarcal son capaces de cuestionarse y replantearse su rol y el de la mujer.

La búsqueda de la utopía (Waslala, la Revolución), el amor hacia el paisaje, cuya geografía está descrita con características femeninas, el país y, sobre todo, la aparición del amor se convierten en un enclave dentro de estos tres textos porque son estos los motores que impulsan a las mujeres a la acción, a sobrepasar el espacio de lo doméstico y replantearse un nuevo rol, dejar de ser objeto para convertirse en sujeto activo de su propia vida y su destino. Lavinia misma critica la condición de espera de la mujer como una tradición que se remonta a Penélope y toma la decisión de participar en la lucha clandestina independientemente de la resistencia inicial de su Felipe a perderla en su rol de amada tradicional, pasiva y a la espera del regreso de su amor guerrero. Melisandra abandona la granja del abuelo, deja atrás la espera y el soñar pasivamente con el encuentro de Waslala, emprende un viaje,

característico del mundo masculino, se convierte en líder de la reorganización de Cineria y decide, gracias al consejo materno, el destino de Raphael; mientras que Gioconda trae la rebelión al espacio doméstico, a su vida pequeño burguesa, y de allí salta al exilio. La mujer deja de ser objeto, para convertirse en sujeto de la lucha y en el caso de Gioconda, en la poeta que le canta a su país, convirtiéndolo en amante y objeto de su poesía.

Hay en este cuerpo femenino que se sabe «dador de vida», ya sea para negarla o para otorgarla, la necesidad de buscar un sentido a la muerte de los compañeros en combate. Por eso, cobra especial importancia la incorporación en los textos de la cosmología maya. La visión cíclica de la vida, la idea de que la muerte no existe sino que la materia se transforma en otra sustancia para regresar al mundo se repite a lo largo las historias. En *La Mujer Habitada* aparecen dos personajes aborígenes Itzá y Yarince. Ellos simbolizan la lucha ancestral del pueblo maya frente a la opresión. Sus muertes nos son en vano, porque su esencia revive en las futuras generaciones para impulsarlos al combate. Yarince se convierte en colibrí, como también lo hará Felipe y como lo hacían los mayas que morían luchando o sacrificados para los dioses. Itzá penetra en la savia del naranjo para luego entrar en el cuerpo de Lavinia e infundirle valor. Pero estas referencias no se limitan a estos dos personajes; en las tres narraciones se hace mención a la cultura autóctona y a la resistencia popular de larga tradición en el país: las muertes floridas, la reencarnación, los fantasmas de Wiwilí. El pasado sirve para legitimar el presente y darle un sentido cíclico a la historia. La verdadera resistencia está en la continuidad a través de las generaciones, el alma guerrera del pasado no muere, revive en nuevos cuerpos y épocas, y como dice Gioconda en el *País bajo mi piel*, a cada generación le corresponde el relevo. Ninguna muerte es inútil, como tal, sino que cobra sentido al continuarse en las generaciones futuras.

Los personajes femeninos que protagonizan esta historia transforman su propia realidad como mujeres, pero sobre todo comprenden que la lucha de la mujer forma parte de una lucha aún mayor, la del pueblo, la de la sociedad.

No basta con cambiar la propia esencia, no basta con modificar su propio mundo y enfrentarse individualmente al cambio. Se trata de encauzar la lucha femenina dentro de una mayor: la del pueblo. Lavinia se incorpora al combate clandestino, no para cambiar su propia realidad sino como parte de la lucha de su país por liberarse de la tiranía y de las desigualdades sociales. Melisandra toma la decisión de convertirse en líder en la reorganización de Cineria tras la muerte de los hermanos Espada, sustituyendo el liderazgo que Engracia ha dejado vacío. Gioconda personaje termina en la clandestinidad y une su lucha a la de Nicaragua porque su transformación como mujer va unida al cambio en su país.

Melisandra, Gioconda, Lavinia-Itzá representan un cambio de paradigma en cuanto al modelo de mujer tradicional, rompen con los estereotipos, cuestionan el modelo vigente y, sobre todo, se apropián de la propia materialidad para encontrar una nueva forma de relacionarse con el cuerpo, la sexualidad y el erotismo.

Desarrollo

La autobiografía. La construcción de una identidad

In the act of remembering, the autobiographical subject actively creates the meaning of the past.

Sidome Smith & Julia Watson (eds.)
Interfaces, 2002

En *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*, el término «memorias» nos remite a un proceso de construcción en el que se selecciona y resignifica el pasado. El sujeto autobiográfico recupera sólo fragmentos a los que le da cohesión y unidad a través de la escritura. Según Sidome Smith & Julia Watson (*Id.* 10) los actos autobiográficos de la narración, situados en un tiempo histórico y en un lugar cultural, despliegan discursos de identidad.

En este texto, el sujeto se construye a partir de aquellos episodios que lo vinculan con el proceso revolucionario, primero desde la clandestinidad y luego desde el poder. Porque es en este período y a través de este recuerdo cómo se va asumiendo su identidad de género.

En la Introducción Gioconda enfatiza un episodio: su madre embarazada comienza con los dolores del parto cuando está viendo un partido de béisbol en el Estadio Somoza. Este recuerdo vinculado a la idea de multitud es determinante en la configuración de su identidad. En un primer momento, hay una neta diferencia entre un «yo» burgués y «los otros» (los guerrilleros). El determinismo de clase y su condición de mujer definida a partir de ciertos valores burgueses de la época producen una escisión entre el «yo» y el «ellos». Sin embargo, a partir del parto y su reinserción laboral, es decir, a partir de su incorporación en la vida «pública», fuera del ambiente de domesticidad al que estaba destinada, esos «otros» van a ir incorporándose a su «yo» para convertirse en un sujeto plural «nosotros». El «yo» se reafirma en esa relación hacia y por los otros. Porque es en esta idea de pertenencia a un grupo que ella logra romper con su clase y con el rol predeterminado que

como mujer tenía asignado. Son las masas las que permiten que ella se identifique y se construya como mujer desde su individualidad. Se suma al «nosotros» a la vez que se reafirma como sujeto construyendo y definiendo una nueva identidad de género y política. Por eso, se puede observar cómo a lo largo del texto ese «yo» irá oscilando entre un «nosotros», un sujeto plural que hace referencia a los sandinistas y la lucha del pueblo por su libertad y un «yo» que se encuentra a sí mismo en medio de esa conglomeración, el «yo» de un sujeto femenino que está en construcción y que necesita de ese sujeto plural para determinarse y sentirse una más desde su posición de género. Encontramos ejemplos como:

- Pero los sandinistas no eran una alternativa para nosotros. (51)
- Lo cambiaríamos todo, estaba segura. La felicidad sería pronto colectiva. (103)
- Las cosas malas le pasaban a los otros. (107)
- Yo había aprendido a compartmentarme magistralmente. (139)
- Paradójicamente el exilio geográfico significó el fin del exilio de mí misma. (176)

En las primeras líneas de la introducción también afirma lo siguiente: "Dos cosas que yo no decidí decidieron mi vida: el país donde nací y el sexo con que vine al mundo." (11). Estos dos elementos determinantes la enmarcan dentro de un tipo específico de sujeto y como tal a unas prácticas discursivas que le indican el lugar que está destinada a ocupar: ser mujer y además, burguesa. Sin embargo, ella irá rompiendo con este determinismo hasta construir su propia individualidad, haciendo propia la causa que en un primer momento parecía de los «otros». El amor a su país así como el amor humano son dos caras de la misma realidad: un sujeto femenino que busca quebrantar un orden, para descubrirse y descubrir la sensualidad, el erotismo y la posibilidad de autorrealización colectiva. Sin embargo, en un punto se bifurcan. Cuando el «yo» femenino logra definirse completamente, el proyecto político sufre un revés. El «yo» madura y se autoafirma más allá del fracaso revolucionario. Porque ha encontrado su propia identidad en sí misma.

Hacia el final ella señala: "Aquí he descubierto que cualquier proyecto de sociedad debe basarse en el respeto absoluto a la libertad individual, sólo sobre este derecho inalienable pueden levantarse los cimientos de las pequeñas y grandes felicidades de los pueblos" (410). El «yo» puede confluir en un «nosotros», pero no puede dejar de ser un sujeto, que desde su propia individualidad lucha por un proyecto conjunto.

Retomando la línea de pensamiento de Según Sindome Smith & Julia Watson (*Id. 10*), el cuerpo es el sitio del conocimiento autobiográfico porque la memoria misma está corporizada. Y la «vida narrada» (utilizan este término y no autobiografía para designar la múltiples formas en que una persona puede contar su vida) es el sitio del conocimiento corporizado porque los narradores son sujetos corporizados. En *El país bajo mi piel*, el cuerpo ocupa un lugar central. El sujeto femenino no puede escapar de esa emocionalidad orgánica ya mencionada en la introducción. El cuerpo aparece aludido constantemente en esta reconstrucción del pasado, porque la materialidad está pegada a su condición de sujeto femenino: el parto, el dolor, el goce, la sexualidad, lo sensual, la fortaleza. Definirse como mujer es tomar conciencia del propio cuerpo y del lugar que ocupa en relación con los otros. Podemos encontrar a lo largo del texto muchas menciones al cuerpo:

- Estaría siempre sola en mi propio **cuerpo**. (29)
- Yo en cambio me sentía angustiada, parte del múltiple **cuerpo** femenino... (48)
- Mi **cuerpo** pronto se tornó en mi atacante. (48)
- Con cada disparo el **cuerpo** se me descosía. (17)

El cuerpo femenino, visto desde la mirada masculina, ha escapado siempre a su condición de materialidad. Dentro de la moral cristiana, la mujer ha sido asociada con la figura de la Virgen, angelical y casta, alejada por lo tanto de las necesidades corporales. Por otro lado, dentro de la literatura la mujer ha ocupado el lugar del objeto deseado, idealizado y descorporeizado. A. Salgado (1999 6), en su artículo "Erotismo, cuerpo y revolución en Línea de fuego, de Gioconda Belli" comenta que una de las trampas más eficaces que el

patriarcado ha tendido para controlar a la mujer manteniéndola en una posición subordinada, ha sido idear la construcción de la imagen polarizada, el binomio virgen/prostituta. Dentro de dicho mito cultural la mujer ha de ser pura e inocente como la Virgen/ Niña, un objeto descorporeizado que paradójicamente vive en función de cumplir la misión corporal para la que fue creada: parir hijos para servir a Dios y a la Nación. Apartarse de él es caer fuera del sistema social y convertirse en un ser marginal, convertirse en la Eva seductora y perfida que arrastra al hombre al pecado y que es única y exclusivamente cuerpo. Pero sea como sea, en ninguno de los dos casos la mujer funciona como sujeto independiente, sino como objeto construido para satisfacer proyectos masculinos.

Es a través de ese ideario que aparece un tema fundamental para la mujer: la culpa. La ruptura con todo un juego discursivo de poder, lleva a sentirse culpable, característica esencial en el mundo femenino. Hay un «deber ser» reconocido cultural y socialmente a través de prácticas discursivas. Romper con el binomio virgen/prostituta implica eliminar la culpa y cuestionar esos valores impuestos por la tradición. Gioconda va lapidando uno por uno los mandatos que históricamente se le han asignado a su género, y debe luchar contra el sentimiento de culpa. “La culpa, siglos de mujeres adulteras apedreadas, la educación cristiana, me impedían ver otra responsabilidad que no fuera la mía. Me paralizó el temor de no ser una madre adecuada para Camilo, mi inconsciente aceptó los prejuicios contra mi propio género.” (339). Sólo logra superar este debate interno producto de años de imposición y resurgir como sujeto cuando decide vivir sola, conocerse y recuperar su identidad para con el tiempo encontrar en Carlos, un amor maduro que le permitiera ser ella misma, sin menoscabo de su propia individualidad. “No sabía quién era realmente yo sin la referencia de alguien que me nombrara y me hiciera existir con su amor.” (337)

Gioconda alude constantemente a su materialidad, tiene conciencia de su propio cuerpo y de sus necesidades. El cuerpo no sólo es el espacio del placer y la exploración sensual, sino el lugar de la comunicación amorosa y social.

Las vivencias van dejando sus huellas, huellas que son leídas por los otros e interpretadas. Es el lugar de la comunicación y de la constitución misma del sujeto. Ella, como sujeto activo, reconstruye su propia vida desde la óptica de su género, realizando cortes, seleccionando, recuperando de su memoria las piezas para otorgarles una nueva significación a partir de su toma de conciencia y la asunción de una identidad que está asociada al cuerpo. Cuando decide dejar a Modesto dice: "Si no lograba sacarlo de mi cuerpo, mi identidad ardería sin remedio" (375), es decir, que no sólo la identidad es producto de una construcción sino que además radica en lo corporal más que en una espiritualidad no mencionada. Pero, además, el cuerpo femenino interesa porque siempre ha sido asociado con la pasividad, con la docilidad y la sumisión. Ella misma comenta en un momento del relato en relación a la figura de Modesto: "No era el poder sino la sumisión al poder del macho dominante lo que enardecía mi mente y mis hormonas, traicionando mi raciocinio." (344). Gioconda es consciente de esa realidad, por eso, asume un rol activo en diálogo constante con los discursos que normativizan un *statu quo*.

En *El país bajo mi piel*, Gioconda comenta:

Desde que yo era pequeña me habló del cuerpo humano con reverencia. Decía cuerpo humano con la misma entonación que otras señoras, amigas de ella, decían Jesucristo, o sea, como refiriéndose a algo sagrado. (44)

A fuerza de repetirse de generación en generación y estar cristalizada en el acerbo cultural colectivo, la sacralidad del cuerpo femenino, construida a partir de una mirada masculina, será transmitida a través de la voz de la madre. La madre, se convierte en *El País bajo mi piel*, en la transmisora de un saber construido y aceptado como única verdad. La figura materna asume como propio y, sin ningún tipo de cuestionamiento, el discurso patriarcal y se convierte en transmisora de un «deber ser» arraigado en la tradición.

En *Mecanismos psíquicos del poder*, Judith Butler (1997) expresa que el yo es vulnerable ante unas condiciones que no ha establecido como consecuencia de categorías, nombres, términos y clasificaciones que implican una alienación primaria e inaugural en la socialidad. En este sentido, la madre es la portadora de esas categorías que no cuestiona y asume como propias del género. Un claro ejemplo de esta situación es el casamiento fallido de Gioconda con Sergio, producto de ese intento de reconciliación de la narradora con su madre intentando aceptar una legitimidad que carece de sentido para la protagonista. En *La mujer habitada*, también la madre se convierte en un personaje inquisidor con respecto a la hija. La madre de Lavinia intenta acercarse a su hija cuando ésta regresa a los bailes de la alta sociedad, creyendo ver en ese gesto un acto reivindicativo de su clase y su papel. A su vez, Itzá también tiene disputas con su madre que le señala constantemente que su lugar no es el combate sino el espacio doméstico. Sin embargo, esta voz maternal trasmisora de la tradición se desdibuja en el caso de *Waslala*, una novela futurista. También la madre de Melisandra es transgresora al abandonar su condición de madre para ir en busca de la utopía. Es verdad que le transmitirá a su hija una continuidad, pero ésta será la del mito. El papel tradicional estará representado por su abuela que, al igual que Penélope, espera el regreso de su esposo de su viaje hacia Waslala. Aunque esta abuela también ha cambiado parte del papel tradicional de la mujer al haber asumido las riendas de la hacienda para que su marido se dedicase a la literatura.

En *El País bajo mi piel*, Gioconda acatará en un primer momento los mandatos impuestos a su género a través de su temprano casamiento (no hay que olvidar que además estudió en una escuela de monjas). Sin embargo, luego subvertirá el orden establecido a través de una ruptura con el poder político imperante y con las normas sociales de la época. Ella descubre su propia sensualidad cuando le es infiel a su marido con El Poeta, transgrediendo el orden moral impuesto a la mujer a través del matrimonio. Descubre la sensualidad y con ella la posibilidad del goce. Pero además vislumbra otras formas de vida que escapan a su realidad burguesa: "Eran hippies llenos de

vitalidad, de curiosidad. Habitaban un espacio al que el Poeta me introdujo y donde me sentí como *Alicia en el País de las maravillas.*" (55). Sin embargo, este descubrimiento va unido al inicio de su compromiso político y a la toma de conciencia de la realidad de su país.

La transgresión de Gioconda personaje rebasa lo meramente personal, porque la Revolución implica no sólo un cambio en las condiciones del país, sino en la manera que la mujer se hace partícipe de la lucha. Pero sobre todo, su principal subversión radica no en romper una estructura conceptual sino en manifestarla, hacerla pública. El peligro no radica, entonces, en transgredir la norma, sino en la apropiación del discurso para ponerlo en evidencia. Por eso, la publicación de sus primeros poemas se convierte en un escándalo. Es la apropiación del lenguaje y la posibilidad de resignificar su propio cuerpo y el cuerpo de la Nación lo que la convierte en una verdadera subversiva. Según Judith Butler (2002 18), el «sexo» siempre se produce como una reiteración de normas hegemónicas. Entonces, la ruptura estaría dada por cortar con esa repetición. Al convertirse en sujeto activo, asume la posición que tradicionalmente había ocupado el hombre y se apropiá de la palabra. Hay que recordar que esta apropiación la va acompañar tanto en lo personal como el lo político. Desde la clandestinidad se encargará del periódico, la comunicación, las relaciones públicas; desde el poder asumirá el control sobre los medios de comunicación y las campañas publicitarias. Y ya alejada de la política sobrevivirá a través de su escritura.

Lo que molesta realmente al poder no es su clandestinidad, porque eso es lo «oculto», lo que no se puede ver, sino en manifestar y en hacer visible su ruptura. En este sentido es importante destacar el episodio en el que quieren detener a Humberto Ortega. Lo liberan cuando él grita su nombre, porque al hacerlo se hace pública y evidente su detención. Lo que atenta realmente contra el orden no es el ataque clandestino sino el enfrentamiento público. En este caso, Humberto puede escapar de una detención clandestina porque la convierte en verbo.

Teniendo presente la siguiente cita de Sonia Reverter en "La (in)vestidura de los cuerpos": "El cuerpo no es sólo ese sitio de formación de poderes de control y dominación, sino que también puede ser significado como sitio de resistencia y subversión" (2004 134), se podría decir que el cuerpo es en Gioconda ese lugar de resistencia y subversión que le permite quebrantar un orden moral. Si el cuerpo de la mujer es ese lugar pasivo, cerrado, al servicio de un dictado impuesto por la tradición, Gioconda lo desmitifica. Su cuerpo se convierte en el eje de su vida, a través de él pasará el amor, la sensualidad (en un acto de mutua entrega donde son activos los dos miembros de la pareja), la maternidad y el espíritu revolucionario. Y esta corporeidad se manifiesta a través de la palabra: "Mi poesía continúa siendo la expresión del cuerpo que toma forma cuando mi alma retorna a sus raíces" (239), "No consideraba mi poesía un mérito [...] Se me daba de manera natural, como si la emitiera un órgano de mi cuerpo" (238).

Elena Grau-Lleveria (1999 51) comenta en el artículo "La poesía erótica de Gioconda Belli: tradición y alteración", que la poesía, forma de conocimiento y expresión, le proporciona a Belli la manera perfecta para crear no sólo una imagen de ser mujer completa, sino la posibilidad de confrontar las proyecciones sociales que se hacen sobre el cuerpo de la mujer. Además, aparece otra idea del cuerpo en el texto que está vinculada a la geografía de su país "Añoraba la vegetación tropical, mis volcanes, los lagos de mi Nicaragua" (403), "Me poseía la geografía de mi país como un cuerpo amado recuperado a sangre y cuerpo" (134). Su escritura y su rebelión están ligadas a su tierra que no es otra cosa que un cuerpo, el cuerpo de la Nación. Es la escritura la que le da forma a la Patria. Por eso, su producción literaria escasea cuando vive exiliada en Costa Rica, salvo por sus escritos aislados producto de «su patria interior». Sin embargo, si se observa la segunda cita, se podrá ver que se utiliza el término masculino «país» y el verbo «poseía», es decir, que se entabla un juego erótico entre la poeta revolucionaria y su país amado.

Según Butler (1999 49) en "Sujetos de sexo/género/deseo", el género es una complejidad cuya totalidad se pospone permanentemente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. Así, una coalición abierta afirmará identidades que alternativamente se instituyen y se abandonan de acuerdo con los objetivos del momento, será un conjunto abierto que permita múltiples convergencias y divergencias sin obediencia a un *telos* normativo de definición cerrada. A lo largo de este texto se puede observar la identidad de la escritora está abierta en un continuo hacerse. Cuando va a visitar la tumba de su madre con Sofía habla del hecho de ser mujer como una «profesión». Se podría decir entonces, que mujer no se nace, sino que se va construyendo en el hacerse, asumiendo roles, aprendiéndolos. Y es en este proceso que el sujeto entra en diálogo constante con los «deberes» y obligaciones impuestas a su género que son aceptadas como únicas verdades: "Ella había escogido el deber. Yo los sueños" (148), "Sabía que mi madre argumentaría que mi deber era estar al lado de mi esposo." (34), "Me resistí por deber, temerosa de dar el mordisco que me dejaría desnuda" (58). Nuevamente, aparece la voz de la madre en la transmisión de un «deber ser» impuesto culturalmente. Son las mujeres, unas a otras, de generación en generación que van manteniendo la tradición impuesta por el mundo patriarcal. Sin embargo, Gioconda rompe con este esquema y decide luchar por el país y por su condición de mujer para no dejarles la responsabilidad de la lucha a sus hijas.

Es interesante observar relación de Gioconda con los distintos hombres que han formado parte de su vida. Su primer marido representa lo convencional y está dentro de lo que su clase considera correcto. Sergio, a pesar de su compromiso político, es paternalista y un lugar de refugio. Modesto representa el peligro. El sujeto femenino se despersonaliza, ocupando un rol meramente secundario. Y finalmente, Carlos, su segundo esposo que encarna el ideal de relación sana donde la pareja consiste en dos personas independientes, conscientes de su propia identidad. Los amantes entran dentro de otra realidad: la clandestinidad. El Poeta, Marcos y durante un

tiempo Modesto encarnan esa otra vida paralela pero indispensable para descubrirse a si misma y construir su «yo».

El sujeto femenino construye su propia identidad desde la marginalidad. Los personajes revolucionarios no usan sus nombres, sino seudónimos. Es decir, que son renombrados y, en ese acto de otorgar un nuevo nombre (en el caso de Gioconda, Melisa), se le confiere al sujeto una nueva identidad, que tampoco es estable, sino que se construye en la vida cotidiana. Esta posibilidad de moverse fuera de los límites de la legalidad, le permite quebrantar no sólo el orden político sino también el personal. Ser parte de esos «otros» que amenazan los cimientos del poder (no hay que olvidar que en su visado para Norteamérica ella figura entre los indeseables por su pertenencia a un país Revolucionario) le permite erosionar los discursos que hasta ese momento la habían determinado y que no había podido cuestionar. El descubrimiento del placer, del goce corporal lo logra al estar fuera del orden imperante. Transgredir lo político la lleva a transgredir en lo sexual. La transgresión está asociada a esta idea de la periferia. No puede ser transgresora en lo político si no lo es también en el amor. Dos vidas paralelas: una que acompaña las convenciones y otra que las desestabiliza. Sólo cuando la Revolución triunfe deberá definirse. Mientras tanto podrá ir haciéndose en un límite de indeterminación. El poder requiere orden y ese orden debe restaurarse. Por eso Modesto, una vez triunfada la Revolución le dice que deberá elegir. Y Gioconda lo hace.

Y relacionado con esta idea del poder y el orden, está el tema del control del cuerpo y la distribución de los espacios. Según Foucault (2002 126) en *Vigilar y Castigar*, si bien el cuerpo ha sido a lo largo de la historia y en distintas sociedades un objeto sometido a los intereses de un poder que le impone determinadas obligaciones, coacciones o prohibiciones, es a partir del siglo XVIII cuando adquiere más relevancia porque surge el concepto de disciplina. Las disciplinas son «fórmulas generales de dominación» que establecen con el cuerpo una relación de «docilidad-utilidad». Un cuerpo dócil será aquel que puede ser utilizado, transformado y perfeccionado. Pero no se trata de

controlar el cuerpo en líneas generales, sino sus partes. Se trata de ejercer una coerción constante en tres aspectos fundamentales: movimiento, tiempo y espacio.

En lo concerniente a este texto, interesa ver cómo se organiza el espacio. Según Foucault “la disciplina organiza un espacio analítico” (*Id.* 131), que permite tener localizado a cada individuo, controlar las ausencias y presencias, permitir las comunicaciones útiles, poder vigilar la conducta y, sobre todo, crear un espacio de utilidad. Los elementos así dispuestos son intercambiables ya que cada uno se define en cuanto al lugar que ocupa en una serie y por la distancia que lo separa de los otros. Por eso, un concepto básico es el de rango “el lugar que se ocupa en una clasificación” (*Id.* 134). La disciplina, entonces, individualiza los cuerpos gracias a un principio de localización que permite distribuir los cuerpos y hacerlos circular en un sistema de relaciones.

En este sentido, es interesante ver como esta sujeción de los cuerpos en el espacio se vislumbra en esta novela, donde la división inicial entre el espacio público y privado se transforma y quebranta. Si se piensa en el principio de localización antes expuesto, el lugar propio que la tradición ha impuesto a la mujer dentro de este sistema de relaciones, está circumscripto al hogar, al espacio privado de la domesticidad. Es un lugar cerrado, un espacio de clausura, donde la mujer ocupa un «rango», que está determinado por la relación con los otros, representados esos otros en sus hijas y su esposo. Si el hombre forma parte de la cadena de producción, sujeto a otro espacio cerrado pero ajeno al ámbito doméstico; el cuerpo de la mujer está atado a la reproducción y conservación del universo familiar.

El primer esposo de Gioconda, por ejemplo, no quiere que ella trabaje, es decir, que «produzca», le dice que su lugar es el hogar, como lo es también para las otras mujeres pertenecientes a la misma clase social. En el exterior, radicaría el peligro. La domesticidad, según Foucault, es “una relación de dominación constante, global, masiva, no analítica, ilimitada, y establecida

bajo la forma de la voluntad del amo" (2002 126). Sin embargo, Gioconda personaje, logra escapar a esta sujeción aunque eso implique entrar dentro de otra cadena de relaciones vinculadas a lo laboral. Los problemas económicos la impulsan, le permiten salir del espacio doméstico. Y será en el exterior donde Gioconda transgredirá las normas y se rebelará, manteniendo durante mucho tiempo dos vidas paralelas: la del hogar, unida a la idea de lo legítimo y la del exterior, vinculado a la transgresión, una transgresión que escapa lo meramente familiar y marital para abarcar lo político y su propia esencia como mujer.

Siguiendo con la idea anterior, esta dicotomía entre el espacio doméstico y el público, se disuelve porque pronto la subversión estará en el seno mismo de lo doméstico. La casa de Gioconda se convertirá en un espacio de resistencia y de lucha, primero en Managua y luego en Costa Rica. La mujer violenta ese espacio de sujeción que la determina en su rol, trayendo la clandestinidad y el germen de la resistencia contra el orden establecido al propio hogar, lugar de la familia y base de la sociedad. Gioconda no niega lo que une a la mujer con el hogar, sino que quebranta los mecanismos de sujeción que la habían confinada a un espacio de reclusión para que reprodujera un sistema determinado de valores. Ese exterior, representado por la lucha clandestina, entra en el hogar quebrantando el orden e instaurando una nueva relación de la mujer con su cuerpo, con su esposo y con sus hijas. La verdadera subversión de Gioconda radicaría en la eliminación de las dicotomías que la cultura patriarcal ha impuesto a la mujer: la de Eva / Virgen analizada en líneas anteriores y la de lo público / privado. Gioconda es madre, amante, revolucionaria, profesional, ama de casa. Es un poco de todo y todo a la vez. Pero sobre todo, es un cuerpo que se resiste a ser sujeto, a ser domesticado dentro de unos parámetros establecidos culturalmente.

Retomando el tema de la memoria y el proceso de selección del pasado, hay un punto al que continuamente vuelve a lo largo del texto: los muertos en la lucha. Su preocupación por esas vidas silenciadas, sobre el sentido de esas muertes pareciera marcar el pulso de la narración. En el proceso de escritura

no sólo se reconstruye como sujeto, seleccionando los elementos que mejor la sitúan desde una identidad ya constituida, sino que además crea una «memoria colectiva».

Mónica García Irles (2003) comenta en “Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli” que existe una relación ideológica y cultural profunda entre el sandinismo y las culturas prehispánicas, las cuales son vistas desde una perspectiva de carácter utópico:

Esta relación tiene fundamentalmente dos objetivos: justificar históricamente la lucha contra el somocismo y establecer un modelo social, político y cultural basado en un pasado precolombino idealizado. (11)

Mónica García Irles no hacía referencia a *El país bajo mi piel*, sin embargo, su comentario es interesante puesto que hay una constante preocupación en Gioconda sobre el sentido de la muerte, en especial, de los muertos por un ideal revolucionario. Y esta idea del sentido la encuentra a través de un retorno a la concepción aborigen que se analizará más profundamente en el caso de *La mujer habitada*. En un momento del texto Gioconda dice:

Para entonces, eran tantas las muertes que no lograba asimilarlas como ciertas, las mitificaba. Eran muertes floridas, ofrendas a un sol voraz que demandaba sangre para volver a brillar sobre las oscuridades de nuestro país. Como en los mitos nahuatl en que los guerreros se transforman en colibríes, imaginaba a mis amigos poblando mi jardín. (242)

Esta idea nahuatl le permite no ver inútiles las muertes. El cuerpo inerte se transforma y vuelve a resurgir tomando otras formas. Así mismo es la lucha, unos empiezan un camino que luego otros deberán continuar. La vida según esta visión es cíclica. Sus hijas continuarán lo que ella había comenzado. Porque los ideales no mueren sino que toman cuerpo en otras generaciones. Por eso, es este proceso de reconstrucción y selección del pasado, necesita recuperar la imagen de todos los muertos, para que no mueran realmente a

través del olvido “esta es una carrera de relevos en un camino abierto” (411). La palabra «memoria», entonces, nos sirve no sólo para indicar un proceso de selección, sino también para activar el recuerdo. La idea nahuatl del renacer asumiendo otra forma le sirve a Gioconda para creer en la idea de continuidad y considerar la vida como una carrera de obstáculos y luchas, de relevos.

Habitada por la tradición

Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira.

Eduardo Galeano
“Memorias del Fuego”
La Mujer Habitada

En los tres textos es importante la presencia de la tradición popular, en especial lo que concierne a la cultura aborigen. El tiempo tal como lo concebían las culturas precolombinas es fundamental para Gioconda Belli, no sólo para entender y darle un sentido a la muerte, sino para trabajar con un personaje femenino importante en *La mujer habitada*: Itzá. La concepción del tiempo que tenía la sociedad nahuatl era muy diferente a la del mundo occidental. Los mayas creían que en la creación del mundo existía un momento original y sagrado a partir del cual se creaba el cosmos. Pero una vez que tenía lugar ese tiempo perfecto, se instauraba el devenir que provocaba el deterioro y al desgaste cósmico.

La cultura nahuatl no concebía el tiempo en forma lineal, sino más bien circular. Se creía que después de la destrucción del mundo, todo volvía a comenzar y se podía recuperar esa plenitud original. En el mito cosmogónico nahuatl, cada nueva era estaba representada por un nuevo sol que a su vez nacía y moría dando origen a otro período. Es decir que cada nuevo sol o edad

es destruido cada cierto tiempo, teniendo luego lugar una nueva creación cósmica que restaura el mundo aniquilado. Según Enrique Florescano (2003 130), en *Memoria Mexicana*, la cronología con la que se medía la duración de las eras de ese tiempo cíclico no tenía como objetivo ofrecer una idea temporal de los hechos humanos, ni un marco para dar sentido a las acciones de los hombres. Se buscaba señalar el carácter cíclico de la creación y destrucción del cosmos. Además, Florescano comenta que al partir de un tiempo primordial perfecto, se establece una relación entre pasado, presente y futuro que es ajena a la concepción histórica occidental, moderna y contemporánea:

Según esta concepción no hay diferencia entre pasado, presente y futuro, pues esas categorías temporales, tan claras y diferentes para nosotros, forman un solo bloque, una secuencia interrumpida del acto creador: el pasado no tiene el carácter de lo acontecido porque está siempre presente como acto fundador, y por otra parte carece de la carga de lo ya ocurrido actuando. (130)

Por su parte, Mónica García Irles (2003 30) comenta que esta idea del tiempo cíclico se reflejaba en un calendario ritual donde quedaba constancia de la renovación de la naturaleza y la constante repetición temporal. Por otra parte, los mayas consideraban al universo como un conjunto de energías divinas en constante movimiento, regidas por una ley cíclica, razón por la cual se caracterizaron por ser un pueblo con grandes cálculos cronológicos y astronómicos. Los dioses, mediante un proceso de ordenamiento, destrucción y reordenamiento crearon al mundo que es escenario y manifestación constante de los seres divinos.

La ausencia de una temporalidad lineal, la idea de continuidad y repetición, de que luego de cada muerte hay un nuevo renacer, le sirve a Gioconda para tratar un tema importantísimo: la muerte de los compañeros en combate y la continuidad de la lucha a través de las generaciones. En los tres textos, se intenta dar un sentido a la pérdida de vidas humanas durante el período que dura la búsqueda de la utopía (Waslala) o el fin de la dictadura (Somoza, el

Gran General). En *Waslala*, Engracia junto con Morris y sus muchachos, al contaminarse con el cesio 137, deciden darle un sentido heroico al fin de sus vidas liberando a Cineria de los hermanos Espada. Sus apariciones fantasmales son confundidas con los Wiwilí. Este término, que en el texto aparece rodeado de un aura de magia, en la realidad hace referencia al poblado donde fueron asesinados más de trescientos campesinos sandinistas en el año 1934 por orden de Anastasio Somoza, primer líder de una dinastía de dictadores que acabó en el año 1979, tras el triunfo del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional). En *El país bajo mi piel*, ya se había mencionado que Gioconda narradora comenta, cuando está en el exilio en Costa Rica y mueren muchos de sus compañeros luchando en la clandestinidad, que eran «muertes floridas» y que los guerreros se convertían en «colibríes». En el momento en que el Sandinismo pierde el poder, tras las elecciones de 1989, la narradora siente que sus compañeros perdidos en el combate realmente comienzan a morir, que sus muertes han sido en vano, pero más tarde llega a la conclusión de que “Ésta es una carrera de revelos en un camino abierto” (411) y a cada generación le toca su momento para luchar y buscar un cambio. Sin embargo, es en *La mujer habitada* donde la tradición aborigen y el tema del tiempo se realzan más porque se produce un desdoblamiento en la identidad del sujeto femenino relacionada con esa idea de renovación y continuidad.

Desde el título mismo vemos que hay un problema en la construcción de la identidad del sujeto femenino, en este caso la protagonista. «Mujer habitada» señala la presencia de un «otro», en este caso otra mujer (o el alma de ésta) habitando un cuerpo que no le es propio. Por eso, se puede señalar que estamos desde el principio ante un personaje desdoblado: Lavinia/Itzá que simbolizan el presente y pasado no sólo de la lucha popular, sino también de la resistencia femenina.

Desde el momento mismo de su nacimiento, Itzá se convierte en un sujeto transgresor. No podrá elegir su nombre como es tradición entre integrantes de su tribu. Será nombrada como adulta desde el mismo momento de su nacimiento como consecuencia de la irrupción del conquistador español en la

vida de su pueblo. Además, su nombre, de alguna manera, la determinará: Itzá significa gota de rocío y, de hecho, su vida y su muerte estará asociada a este elemento: el agua, ya que perece bajo el signo de Quiote-Tlátoc, señor de las aguas.

La materialidad del cuerpo se torna esencial en Itzá. Al nacer, su ombligo es enterrado bajo las cenizas del hogar, como símbolo del rol que le ha tocado vivir dentro de la sociedad, las tareas domésticas. Su lugar está determinado de antemano por las normas que rigen su pueblo y que se simbolizan a través del ritual del ombligo que se repite generacionalmente. Además, su cuerpo es capaz de dar vida, de reproducir; sin embargo, ella niega esa posibilidad, eliminando una característica propia de su género. Itzá decide no tener hijos para no dar esclavos a los españoles y combatir, una actividad reservada a los hombres, pero que ella ha aprendido desde pequeña a pesar de la negativa materna. Es decir, que el cuerpo hecho para reproducir termina convirtiéndose en un cuerpo que se pone al servicio de la muerte. Por otro lado, su cuerpo está expuesto a los otros, la semidesnudez, implica un riesgo. Yarince le habla del efecto dañino que puede ocasionar para su cuerpo, especialmente los pechos (asociados a la maternidad), el enfrentamiento contra los españoles a consecuencia de la utilización de la pólvora. Es esta negación de la maternidad y esta exposición al fuego de las armas las que convierten el cuerpo de Itzá en el lugar de la resistencia, de la lucha y de la transgresión.

Cuando muere Itzá, es la materia la que desaparece y la que Yarince puede abrazar desesperado. Su alma, su esencia vivirá entre el humus y la humedad durante varios siglos hasta que pueda reencarnarse en otra materia: un naranjo, un árbol traído por los españoles que se convertirá en símbolo del mestizaje. El árbol situado en la casa de la tía Inés, la tía de Lavinia, y que jamás había dado frutos durante su vida logrará multiplicarse por primera vez cuando su sobrina decida vivir en su casa. Este florecimiento se produce gracias a que el árbol recibe «sangre de mujer», es decir, la savia de Itzá. La posibilidad de Itzá de reproducirse, negada durante su vida anterior, se

convierte a través del árbol en otra transgresión. Porque el naranjo, es el nexo de unión entre Itzá y Lavinia, sus frutos permitirán que lo que se transmita y reproduzca en el cuerpo de Lavinia sea la resistencia femenina y el compromiso en la lucha contra la tiranía. Al introducirse en el cuerpo de Lavinia, Itzá logra establecer un paralelo entre pasado y presente, hace presente tanto su lucha como mujer como la de su pueblo contra la opresión. Porque si algo queda claro en el texto, es que ambos personajes son transgresores con su tiempo y, pese a tener un objetivo común que los une con su pueblo, deben luchar además por su condición de sujeto. No pueden separar en la lucha ninguna de las dos opciones: la individual y la colectiva. Porque sobre todo buscan no despersonalizarse y tener su propia identidad, autoafirmándose en su posición de género, cuestionando todos los mecanismos que impiden su autorrealización como sujeto.

Itzá penetra en el cuerpo de Lavinia y le infunde coraje, pero sobre todo, le hará comprender otro papel como mujer. Logrará que la rebeldía individual y primera frente a su destino como mujer (vivir sola, cortar con la familia, independizarse, irrumpir en el mundo de los hombres, no saber cocinar y, sobre todo, no querer ser expuesta como objeto para buscar marido en las reuniones del Social Club) forme parte de un plan mucho más amplio. Logrará que la lucha por liberación femenina se incluya dentro de un proyecto aún mayor: la revolución y la lucha contra la tiranía.

Lavinia, una mujer instruida, burguesa, que ha estudiado fuera del país como otras tantas jóvenes de la burguesía y cuyo destino es casarse con un hombre de su mismo mundo, cumpliendo el papel de fiel esposa como su amiga Sara, rompe con todo su colectivo social para luchar por una sociedad más justa, porque comprende que los cambios que ella busca para sí misma como mujer no pueden ir separados de un proyecto de país y sociedad. Es decir, que la rebelión individual, como sujeto, va a formar parte de un conjunto y la mera preocupación sobre su «yo», se convertirá en una necesidad de integrarse dentro de un «nosotros» que dará sentido a sus dos transgresiones: a la de su género y a la de su clase. Lavinia necesita encontrar su propio lugar dentro de

la lucha clandestina. Se da cuenta de que debe construir su propia identidad como mujer sin actuar en función de un hombre o supeditándose a él, intentar dejar de ser un sujeto pasivo como esa tradición de mujeres que se remonta hasta Penélope para asumir las riendas de su propio destino. Por eso, a lo largo del texto vemos como Lavinia cuestiona constantemente su lugar dentro del movimiento, porque ante todo sabe que el discurso patriarcal está también inserto incluso entre sus compañeros de lucha. En varias ocasiones, Lavinia rechaza la idea de convertirse en «la ribera de tu río», en ser la amada de ese guerrero, Felipe, que busca en la mujer paz y sosiego. Rechaza el paternalismo y la protección masculina, encarnados en Felipe, que le impiden autorrealizarse y le niegan la posibilidad de asumir riesgos y compromisos aún mayores. Cuando Felipe muere, y ella ocupa su lugar en el ataque que se realizará en la casa del General Vela que ella misma había diseñado, comenta: "las mujeres entrarían a la historia por necesidad" (360).

La lucha de género no puede ir aislada ni puede supeditarse a la lucha revolucionaria. La problemática como mujer perseguirá a Lavinia a lo largo del texto porque su incorporación al movimiento no soluciona el problema, debe encontrar su sitio en esa nueva vida, pero desde su condición de mujer y enfrentando los mecanismos profundos del patriarcado que sobreviven aún en personajes masculinos progresistas y luchadores.

Retomando la idea de lo corporal desarrollada líneas arriba, cabe señalar una idea de Judith Butler (2002) en *Cuerpos que importan*:

[...] un retorno a la noción de materia, no como sitio o superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia. (28)

En este sentido, se puede hablar del cuerpo de Lavinia como una frontera, como una materia que queda expuesta a la mirada de los otros. No se trata aquí de la desnudez o semidesnudez que caracterizaba a la mujer aborigen y

de la que se había hecho referencia anteriormente, sino a la idea de que este sujeto femenino debe exponerse a los otros, en este caso su clase social. Se trata de una exposición al grupo necesario para que la consideren como parte del mismo.

Lavinia rechazaba en un primer momento la participación en las actividades sociales de la burguesía, pero en el momento que se incorpora en el movimiento, debe aparecer en todos los lugares públicos que según su clase y su género tiene predeterminados: el baile en el Social Club, las peluquerías de moda, las salidas con amigos. Sin embargo, ese mostrarse, ese cumplir con el rol pre establecido le sirve para ocultar su vida clandestina, su implicación política, y para poder juntar información que le sirva para destruir ese orden imperante. Es decir que esa exposición es a la vez un ocultamiento, la mirada de los otros le sirve a la vez para ser invisible. Su cuerpo se mueve en la legalidad, mientras que es su esencia, el alma misma recibida de Itzá, la que la lleva a transgredir las normas.

En relación a la idea antes expuesta, se puede señalar una escena importante a destacar dentro del texto: la del hospital, cuando Lavinia lleva allí a Lucrecia para salvarla de la hemorragia producida por un mal aborto. En la sala de espera, la imagen se fragmenta y se centra en sus pies. Esa imagen parcial del cuerpo sirve marcar una división entre dos mundos: el propio, es decir, la clase social a la que pertenece por nacimiento, y el de los otros, los más desfavorecidos, para quienes quiere luchar y con quienes quiere sentirse como una más. La diferencia en el cuidado de los pies y el calzado ("Sus pies finos, blancos asomando por la sandalia de tacón, la sandalia marrón suave, cuero italiano, las uñas rojas. Eran lindos sus pies. Aristocráticos" [175, 176]) marca la diferencia de clases, llevando a Lavinia a cuestionarse el tema de su propia identidad, la posibilidad de comunicación con los otros y de traspasar las fronteras para convertir lo otro en un nosotros. Sin embargo, esa unión definitiva, ese sentirse una más sólo lo logrará al final, con su muerte heroica ya que su entrega no dará lugar a dudas. Cuando cuerpo y alma se unan, cuando Lavinia finalmente haya superado la barrera de la pasividad, haya

asumido un papel de compromiso y se encuentre en el espacio que quiere estar, cumpliendo un rol elegido aunque transgresor en relación a su origen, se produce la ruptura mayor: toma la decisión de actuar sin consultar ni a Sebastián ni Flor. Y ese actor heroico y audaz: descubrir al General Vela escondido en la sala de las armas, la llevará a su muerte.

Según el artículo publicado en Editorial Vanguardia (2005), de Managua, titulado "Mujer habitada", este sujeto femenino desdoblado Lavinia/Itzá intenta mostrar un ideal emancipador de la mujer pero sin cambiar las experiencias concretas que forman parte del género como el hecho de ser madre, hija, amante. Además, la fecundidad femenina es uno de los tópicos más importantes de la obra poética de Gioconda Belli y también de su propia autobiografía en *El país bajo mi piel*. Justamente, el artículo, señala que son estas características de género las que interfieren en Lavinia a la hora de cumplir con su misión, en la acción final en la casa del General Vela, cuando descubre que está en el cuarto secreto de las armas. Si bien en un primer momento, ella decide actuar por sí misma, luego duda. Su titubeo tiene que ver con la presencia del hijo del General que sueña con volar. Antes de terminar la construcción de la casa, ella le había dicho al niño que ser piloto de aviones de guerra no era bueno, porque volaban para matar. Por eso, en el momento decisivo, recuerda sus palabras y duda entre ser leal a las mismas, su espíritu protector hacia el niño o su misión.

Es verdad, según el artículo, que en el texto no se cambian las experiencias concretas del género: ser madre, hija, amante, esposa... ya que forman parte de la realidad como mujer y no es intención de Gioconda negarlas, lo que cambia es la forma en que son vividas y tratadas estas situaciones. Es cierto que Lavinia no piensa en hijos, pero esa decisión no está basada en una negación de la maternidad por romper con un rol preestablecido, sino porque su actividad clandestina le impide pensar en un futuro individual al tener siempre presente la posibilidad de la muerte. Itzá tampoco tiene hijos, pero en su caso, el problema es que no quiere que ellos se conviertan en esclavos en manos de los conquistadores españoles. La relación hija-madre no resulta

distante en el caso de Lavinia por no creer en ese tipo de lazos, sino porque la voz de la madre es la encargarla de transmitirle la tradición patriarcal, de señalarle sus transgresiones e intentar que vuelva por el camino que según su clase y su género le corresponde. Sin embargo, la afectividad maternal le vendrá a Lavinia a través de su tía Inés que pese a ser soltera y no tener hijos, se comporta con su sobrina como la madre que ella siempre hubiera deseado, incluso es tía Inés quien le da la posibilidad de la independencia y le transmite otra forma de ser. Es decir que en el texto no están cuestionados los distintos roles que puede tener una mujer a lo largo de su vida, sino que son tratados desde otro punto de vista, intentando diseñarlos desde una perspectiva de mujer, rompiendo con los estereotipos de la cultura patriarcal y dando paso a una nueva forma de ser mujer.

El artículo también señala que la fisura que existe en el personaje Lavinia entre el concepto revolucionario y la práctica cotidiana se convierte en una problemática constante en el libro. Sin embargo, lo que se puede ver realmente en el texto no es una duda concreta en cuanto a su nuevo papel, ni tampoco en cuanto a sus nuevos ideales. Lo que Lavinia se cuestiona constantemente es su papel como mujer dentro de esa lucha, ella intenta no perder su identidad como sujeto ni permitir que la despersonalicen. La lucha revolucionaria va acompañada por la del género, porque debe romper con el discurso patriarcal tan fuertemente arraigado. Lavinia es un sujeto que constantemente está construyendo su identidad, buscando un camino. No duda sobre sus decisiones ni sobre su compromiso. Sus cuestionamientos tendrán que ver con ser aceptada a nivel de clase y con el hecho de encontrar un espacio propio desde su posición como mujer. Pero sobre todo, se puede encontrar una explicación al dilema de lo social y lo individual en las propias palabras de Gioconda en *El país bajo mi piel*: “cualquier proyecto de sociedad debe basarse en el respeto absoluto a la libertad individual” (410), y en su caso esa individualidad viene marcada por su género.

El destino final de Lavinia estará determinado por la esencia de Itzá: Lavinia tampoco podrá pensar en hijos, morirá sin descendencia y en el combate. Es entonces, cuando aparece la idea del tiempo cíclico mencionada líneas arriba.

La muerte de Lavinia, no es definitiva, formará parte de otro renacer. Itzá comenta:

Lavinia es ahora tierra y humus. Su espíritu danza en el viento de las tardes. Su cuerpo abona campos fecundos [...] Ni ella ni yo hemos muerto sin designio ni herencia. Volvimos a la tierra desde donde de nuevo viviremos (409).

Si el tiempo no es lineal, si no hay un punto determinado para la muerte, porque ésta a su vez implica un nuevo renacer, entonces, la muerte y el olvido tal como lo conocemos no existen. La vida y la muerte forman parte de un ciclo vital que se va repitiendo y que le da sentido a la lucha. Itzá se va renovando a través de los siglos, su lucha, su resistencia como pueblo y como mujer se prolongará en otros cuerpos y otros tiempos. Los compañeros muertos en la lucha sandinista, en *El país bajo mi piel*, se convertirán en colibríes como los guerreros mayas y permanecerán vivos en la constante renovación de la naturaleza. Engracia y sus muchachos en *Waslala* permanecerán en la memoria colectiva, renovando la tragedia de Wiwilí y la lucha popular.

En *Deshacer el género*, Judith Butler (2006) afirma:

El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia. El cuerpo también puede ser la agencia y el instrumento de todo esto, o el lugar donde "el hacer" y "el ser hecho" se tornan equívocos. (40)

El cuerpo, frontera entre el yo y los otros, queda expuesto a la mirada pública y es el lugar donde tienen lugar tanto la violencia como la resistencia a la misma. Sin embargo, el cuerpo propio también puede ser algo ajeno, una materialidad que no nos corresponde y que desde el mismo momento de su nacimiento está destinada al colectivo social, como ocurre con un personaje femenino que está relacionado con la tradición y sólo aparecen en un breve

episodio: Mimixcoa, la amiga de Itzá, destinada desde su nacimiento para ser sacrificada a los dioses en el cenote.

La palabra cenote deriva de la voz maya *dz'onot*, *tzonot* o *Ts'onot*. Es un sustantivo masculino que señala los pozos de agua dulce que fueron creados por la erosión de la piedra caliza. Para el mundo maya, los cenotes eran fuentes de vida que proporcionaban el líquido vital, eran, además, el centro de unión con los dioses, la puerta de entrada al mundo de los muertos, el *Xibalbá*. En los cenotes se sacrificaban niños para pedir a los dioses por lluvia y campos fértiles. Además, creían que era ventanas al otro mundo y una llave de vida hacia más allá.

Mimixcoa es elegida desde pequeña como ofrenda para los dioses y este hecho hace que pierde su esencia como sujeto ya que carece de una identidad propia. Su «yo» no le pertenece y, por lo tanto, la posibilidad de construir una identidad propia como en el caso de Itzá es un imposible. Ni su cuerpo ni su alma le son propios, ya que forman parte del colectivo social para que éste logre su supervivencia. El ritual forma parte del imaginario cultural ya que gracias al mismo tiene lugar la renovación de la naturaleza y la fertilidad.

Para Itzá, cuya identidad es un constante hacerse desde la transgresión, Mimixcoa tiene muy claro «su lugar en el mundo», sabe que su yo es un ente vacío, que no le pertenece. Además, Mimixcoa acepta las normas sociales y culturales impuestas a su género y no intenta transgredirlas ni tampoco evitar su muerte que la considera parte del estigma social. A diferencia de Itzá, que se rebela contra un modelo impuesto a su género y que su madre se encarga de señalar, Mimixcoa acepta esa no pertenencia, ese saber parte «de los otros», excluyéndose como sujeto.

Mimixcoa / Itzá formarían parte de una dualidad, dos caras de una misma realidad que conviven pero se contraponen. Itzá representa la transgresión: no quiere amasar el maíz ni manejar el huso, tampoco desea ser un sujeto pasivo, encerrado dentro del hogar, prefiere aprender a utilizar el arco y la

flecha, salir a combatir, enfrentándose al invasor. Itzá toma las riendas de su propio destino aunque finalmente éste la lleve también a perecer en el agua. Pero a diferencia de su amiga, morirá luchando como los guerreros y eso le dará la posibilidad de entrar en la sangre de otro cuerpo siglos más tarde, cobrando nueva vida. En cambio, Mimixcoa acepta el papel que le ha tocado vivir, no lo cuestiona. Es justamente esta actitud de consentimiento, esta pasividad, es decir, las características femeninas impuestas generacionalmente (su carácter grave y dulce) las que la llevan a convertirse en ofrenda de los dioses, a poseer una identidad que no es propia sino que se constituye para y por los otros, a negarse como sujeto. Por otra parte, pese que su cuerpo no se reproducirá a nivel individual ya que muere a una edad muy temprana, servirá para dar continuidad al grupo a través de la ofrenda al dios de la lluvia. Es decir, que la negación como sujeto, abre paso al grupo. La mujer que nace para atender a los otros y para reproducir, da un paso más en el personaje Mimixcoa ya que ésta se despersonaliza, pierde su individualidad para formar parte de un grupo anónimo que morirá con ella en el ritual, entregando su yo al colectivo social. No basta, con ocupar el espacio doméstico, de existir para los otros, Mimixcoa debe entregar toda su esencia para que el grupo no se fisure, su desintegración como sujeto, lleva a la consolidación del grupo.

Judith Butler (2006) considera que:

El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública; constituido como fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mío. Desde el principio es dado al mundo de los otros, lleva su impronta, es formado en el crisol de la vida social; sólo posteriormente el cuerpo es, como innegable incertidumbre, aquello que reclamo como mío. (40,41)

Teniendo presente esta cita de Butler, podríamos considerar, que Mimixcoa no da ese salto. Su cuerpo le es ajeno hasta el mismo momento de su muerte. En ningún momento lo reclamará como propio, ni comunicará su voluntad de otro destino. Es un cuerpo ajeno, parte de su comunidad, que sólo provisoriamente puede ocupar hasta ser violentado con la muerte prematura en las aguas. Sin

embargo, también hay otra dimensión de la esfera pública en el caso de este personaje. Al igual que cuando se hacía mención del cuerpo de Lavinia, señalando que era un cuerpo que se ofrecía a la mirada pública para ocultar su verdadera identidad, el cuerpo de Mimixcoa es esencialmente público y su identidad está vacía o, podría decirse, ocupada por una esencia predeterminada y que no puede modificar ni hacer propia. Sin embargo, esa exposición de Mimixcoa a los otros, no le sirve de ocultamiento como a Lavinia sino como confirmación de su rol. Lo público le arranca su condición de sujeto y la expone a la violencia corporal. Su cuerpo es arrojado al agua donde muere ahogada. El grupo logra así cumplir con un ciclo, dar continuidad a la existencia y permitir que la naturaleza retome su curso.

La utopía, con nombre de mujer

Utopía: Palabra creada por Tomás Moro, del prefijo griego “ou”: no y “topos”: lugar. Literalmente: “lugar que no es”.

Waslala
Gioconda Belli

En este apartado, se tendrá cuenta ciertos aspectos del texto *Utopía* de Tomás Moro (2003) para trabajar con *Waslala* ya que en la novela de Gioconda Belli se construye un ideal que entra en diálogo con el ideario de *Utopía*, texto en el que se describe una sociedad altamente organizada y equitativa, diferente a otras de su tiempo, y distante del modelo económico, político y social de la época.

El Rey Utopo conquistó el istmo de Abraxa e hizo cortar el espacio de quince millas de tierra que lo unía al continente. Abraxa quedó convertida en una isla y se la llamó Utopía en honor al rey. Nace así, la idea de utopía asociada a la imagen de la isla, una isla que es consecuencia de la acción del hombre y no

producto de la naturaleza. En este sentido, la idea de utopía estará vinculada a dos conceptos fundamentales: el de aislamiento y el de autarquía.

El aislamiento se acentúa como consecuencia de una geografía agreste que dificulta el acceso a la isla de todo aquel que no sea autóctono: los bancos de arenas y los vados hacen que sea casi inaccesible la entrada de extraños, ninguna nave puede acercarse al lugar ni anclar sino tiene una sensibilidad especial para dejarse guiar por «las señales en la playa». Es decir, que el acceso a Utopía está restringido a unos pocos elegidos que puedan sobrepasar esas barreras naturales. La utopía se convierte así en un modelo cuya principal característica es la imposibilidad de concreción, un ideal que se quiere alcanzar pero que siempre escapa a toda aprensión, pasando a ser un proyecto atractivo, motivador y al mismo tiempo casi inalcanzable. En el caso de la novela aquí analizada, José, el abuelo de Melisandra, pese a todos sus intentos, no puede regresar más a Waslala porque una ranura en el espacio / tiempo impide que se la localice con facilidad. Por lo tanto, Waslala existirá para el colectivo social a través del relato del anciano, perdurará como promesa y posibilidad, pero sin ningún tipo de certeza. De allí la necesidad de Melisandra de encontrarla para constatar las palabras de su abuelo y hallar sentido a la pérdida de su madre.

A diferencia de Waslala, Utopía está formada por distintas ciudades; sin embargo Tomás Moro se centrará en la principal, Amarouto. Tanto Amarouto como Waslala están caracterizadas por poseer una alta organización social que se diferencia del resto del mundo por la ausencia de avaricia y maldad. En ambas, la preocupación por el bienestar común es esencial. Por ejemplo, el río que las atraviesa es canalizado para beneficio de sus habitantes. Sin embargo, si hay algo que es determinante es la preocupación por la imagen que la ciudad transmite hacia la mirada ajena. En Amarouto construyen edificios semejantes que los habitantes cuidan muy bien, especialmente las fachadas. Se puede acceder a su interior sin muchas complicaciones ya que las cerraduras son sencillas y se pueden abrir con facilidad. En Waslala, las construcciones siguen líneas geométricas y se puede también acceder a las

casas sin dificultad, incluso hay edificios construidos para compartir como la casa comunal, la biblioteca, una cabaña amplia para los visitantes, la escuela, los espacios dedicados a enseñar el arte. En las dos ciudades, la convivencia con la naturaleza es armónica, cuidan sus jardines, los llenan de plantas y flores.

En cuanto a la forma de gobernarse, es verdad que ambas ciudades difieren porque mientras en Utopía se eligen Magistrados en Waslala hay un intento de eliminar el principio de autoridad que sólo se logra cuando el conjunto de sus habitantes comienza a trabajar al unísono para transformar la ciudad y proyectarla como sueño hacia el mundo exterior. Sin embargo, en Amarouto ya aparece un elemento que tendrá mayor importancia en Waslala. Dentro del grupo familiar que es numeroso, ya que varias generaciones conviven en el mismo espacio, la voz de la autoridad recae en el más anciano. En Waslala, la voz de los ancianos es la única reconocida como válida ante cualquier dificultad. De esta manera, Gioconda rescata y revaloriza, como hemos visto en las otras novelas, la tradición, en este caso, el papel que la gente mayor tenía en las culturas aborígenes como portadoras del saber, la memoria colectiva y la experiencia, característica que, por otro lado, se contrapone a la visión del conquistador y que se refleja en un episodio de *La mujer habitada*. Yarince, para asustar a los españoles, decide junto con su gente, sacrificar a los más ancianos y cubrirse con sus pieles. Los conquistadores no comprenden el mensaje porque tienen otra concepción del mundo y ven en ese comportamiento una atrocidad a la que combaten con más determinación y que, además, utilizan como justificativo para someter a todo un pueblo.

Tanto en Waslala como en Amarouto es importante el bien común y que el trabajo beneficie al conjunto de la población, evitando gente desamparada. En este sentido, ambas ciudades cuentan con espacios comunes como hospitales, hospedajes, salas para el estudio que son compartidos por todos y evitan la gente ociosa. En Amarouto, por ejemplo, cada persona tiene delimitada su jornada laboral y un oficio asignado, además de participar en la agricultura (tarea obligada para todos). En Waslala, si bien los bienes son

comunitarios, cada persona tiene una responsabilidad y se guían por un sistema de premios para mejorar la productividad. En Amarouto los habitantes intercambian sus productos en caso de necesitarlo y en Waslala recurren a veces a intercambios con poblaciones campesinas vecinas. Pero lo que prima sobre todo es el concepto autarquía. Según el Diccionario de la Real Academia Española, podemos encontrar dos acepciones: Dominio de sí mismo y Política de Estado que intenta abastecerse con sus propios recursos. Ambas acepciones se pueden ver reflejadas en estas dos ciudades. Por un lado, en ambas se intenta ser autosuficiente, crear un engranaje que les permita sobrevivir y mantenerse independientemente del funcionamiento del resto del mundo, es decir, que el dominio de sí mismo permite una conducta apropiada hacia uno mismo y con los otros, colaborando así con el sostenimiento del colectivo social y, por lo tanto, con el abastecimiento y creación de los propios recursos. Por el otro, se busca una vía democrática e igualitaria de gobernar, elegir representantes y organizarse.

Y dentro de esta organización social hay un elemento importante en ambas ciudades: el lugar que ocupa el conocimiento en relación con la palabra y la literatura. En Amarouto dedican sus horas libres a los estudios literarios mientras que en Waslala se construye una biblioteca donde se crean espacios para leer a los poetas y filósofos. En Waslala, Gioconda recupera un elemento de las culturas aborígenes: la oralidad. La palabra, transmitida de generación en generación a través de los relatos de los acianos y compartida por la comunidad, sirve para mantener viva la historia y la memoria colectiva. Por eso, resulta indispensable conservarla. Sin embargo, en este texto se incorpora otro elemento esencial: la escritura que permite sentar las bases para otras generaciones y culturas porque sobrevive más allá de la desaparición de los habitantes. Tanto en Waslala como en Amarouto se deja constancia escrita de su historia en los Anales para que sirva como modelo y base para las futuras generaciones. De hecho, en *Waslala*, la madre de Melisandra le entrega los Anales como testimonio y constancia fehaciente de la existencia del lugar para que sirva como promesa y posibilidad de cambio en Fraguas. Y, en este sentido, resulta fundamental la literatura como

elemento impulsor de la utopía, como herramienta para crear, soñar y mantener vivo el espíritu de la comunidad. De hecho, *Waslala* es producto de un grupo de poetas que ha decidido idear una sociedad diferente a la realidad que los rodea, marcada por la injusticia, la guerra y las dictaduras. La utopía interesa como proyección de sueños, como transformación, más allá de la experiencia real y concreta.

Finalmente, cabe destacar que en ambas ciudades, prima la armonía y la paz. El exterior es sinónimo de guerra y desorganización. Por eso, rechazan la guerra, como elemento discordante, destructor y desestabilizador. Es verdad que en *Amarouto* hombres y mujeres se ejercitan en la disciplina militar, pero lo hacen pensando en la defensa y no en el ataque, además, consideran infame la gloria que se obtiene de la misma. En *Waslala*, sin embargo, no es necesario. El aislamiento, producto de una ranura tanto en el espacio como en tiempo, impide el acceso de elementos discordantes.

Gil Iriarte (2001), en el artículo "Waslala: reescritura femenina de la utopía", afirma:

En los más de cuatrocientos años transcurridos, utopía ha sido el paraíso soñado, prometido y recobrado; la comunidad humana perfecta donde ensayar la validez práctica de un sinfín de teorías políticas; la trampa de una esperanza irrealizable; utopía ha sido la Ítaca a la que siempre se desea volver, tras haber sido tan sólo intuida en sueños.

Teniendo en cuenta el texto de Tomás Moro y las similitudes con *Waslala*, especialmente en los capítulos dedicados al encuentro del lugar, se pueden señalar una serie de características que son comunes a los relatos utópicos.

Ante todo se trata de una concepción de la sociedad y el mundo teórica y difícil de llevar a la práctica (hasta cierto punto irrealizable) que tiene una visión optimista y esperanzadora del ser humano. En el fondo, subyace un fuerte deseo de realización y, en tal sentido, se describe el funcionamiento

de las instituciones y costumbres, dando especial importancia a la organización social: comunidad de bienes, la autarquía, la igualdad de todos y la unanimidad como forma de organización. La creación del ideal, de la utopía sirve como crítica a la realidad social porque refleja las preocupaciones y cambios socio-culturales que están acaeciendo en el momento histórico en el que se desarrollan. Estas concepciones están ubicadas en un espacio aislado, principalmente, una isla y sólo la razón es la única guía para encontrar el lugar.

Waslala al igual que Utopía refleja un ideal, una sociedad perfecta, donde prima el bien común. Y justamente, por ser un sueño, una posibilidad a la que pueden aspirar los seres humanos se mantiene vivo en el acerbo colectivo: es una sociedad altamente desarrollada, donde no hay guerras, ni hambre, ni gobiernos tiranos y la gente vive en armonía con la naturaleza a diferencia de Cineria y los otros pueblos de Fraguas donde lo normal es la guerra (salvo junto al río que es zona neutra), el desamparo, la tiranía. Waslala se convierte, entonces, para los habitantes de Fraguas en un punto de referencia por el cual vivir y soñar frente a una realidad que los condena al miedo, al silencio, a la pobreza y a convertirse en «el basurero del mundo».

Sin embargo, muy pocos tienen acceso a ella. Como se dijo líneas arriba, Waslala, no es una isla como en el caso de Utopía, sino un espacio inaccesible dentro de la selva, porque una fractura en el espacio / tiempo hace que no se no se la pueda localizar con facilidad, incluso el propio abuelo de Melisandra, que fue uno de los poetas creadores del lugar, no ha logrado volver a encontrarla. Justamente es esta característica de aislamiento la que impide que accedan al lugar el común de las personas, sólo unas cuantas tendrán ese privilegio, tal y como ocurre en *Utopía*. Pero a diferencia del texto de Tomás Moro, en *Waslala* ese papel lo cumple una mujer y esto aleja a esta novela de los relatos utópicos tradicionales donde son los personajes masculinos quienes, guiados por la razón, encuentran el lugar y lo describen. Sin embargo, Melisandra no se guía por la razón para acceder a Waslala, sino por la intuición y sensibilidad, dos características otorgadas a la mujer.

En *Waslala*, al igual que en el relato de Tomás Moro, también se puede encontrar una descripción detallada de la ciudad cuyas viviendas han sido construidas de forma geométrica, respetando la naturaleza. La madre de Melisandra le comenta:

Nos propusimos crear la ilusión de un lugar cuya belleza, armonía y perfección quedaran grabadas de forma indeleble en aquellos que [...] lograran encontrar el paso por el Corredor de los Vientos [...] Para empezar, trabajamos los jardines y el paisaje de manera que las impresiones visuales fueran absolutamente memorables. (325,326)

Lo importante de la utopía no es sólo pensarla y crearla, como un grupo de poetas ha hecho con *Waslala*, sino hacerla visible para los otros, por esto esa necesidad de preparar la ciudad para la mirada ajena. Son los otros quienes se deben apropiar de la leyenda y darle vida a través del relato. *Waslala* necesita de esos otros para continuar como leyenda y prolongarse en el tiempo, pero a la vez no puede integrarlos porque lo difícil del mito es llevarlo a la práctica. Los otros pueden adueñarse de la historia y transmitirla pero sólo unos pocos pueden intentar darle vida y ser partícipes. Es decir, que la mirada ajena se torna esencial, implica la apropiación de un ideal para hacerlo circular en el colectivo social. Crear y recrear la leyenda para que ésta se propague y pueda sobrevivir, incluso, pese a la imposibilidad de concreción. Los otros adsorben esa ilusión y la propagan como una forma de estimular el devenir y los cambios.

La utopía como imposibilidad se refleja también en *Waslala* que se va despoblando porque las parejas no pueden reproducirse y son pocos los visitantes que pueden acceder a esa fractura espacio-temporal. A diferencia de Utopía, no existe un núcleo familiar que vaya multiplicándose y esa razón es fundamental a la hora de darle continuidad a la experiencia. Melisandra le dice a su madre que lo que se ha eliminado es «la más elemental noción de propiedad». El mito se reproduce en el ideario social pero no en la

experiencia concreta y la única posibilidad de sobrevivir está dada por la eliminación del parentesco y la construcción de una sociedad a partir de lazos que no tienen que ver con el sentido de la pertenencia, sino con el de la solidaridad y el sentimiento. De ahí, que Melisandra considere que los pobladores ideales para Waslala sean los habitantes de Timbú.

Waslala y Utopía son dos sociedades diferentes para su época que implican por un lado una ruptura con el mundo conocido, pero a la vez, la posibilidad de construir una sociedad nueva, donde las injusticias sean eliminadas y la organización social se torna ejemplar. Ambos ideales sirven como motor, como proyección de los sueños y punto de referencia.

Waslala, al igual que Utopía, es el lugar que no es, un espacio caracterizado por su ausencia y por la necesidad de existir para el colectivo social como promesa. Lo importante no es su existencia, sino su esencia, su permanencia como objeto del deseo y motor de los cambios. Waslala y Utopía son sociedades vistas y descritas a través de terceros. Se había mencionado arriba que Waslala era una ciudad planificada para los otros, para deslumbrar a ocasionales visitantes que observasen esa realidad desde una mirada nueva y ajena. Tanto en Utopía como en Waslala la creación del mito necesita de un testigo, necesitan de la mirada del otro para poder existir y tener vigencia como posibilidad. En el caso de Utopía, es Rafael Hithlodeo, pero en Waslala ese papel está representado por una mujer, Melisandra. Ella logrará, gracias a su sensibilidad y anhelo, sobreponer la fractura espacio / tiempo y convertirse primero en espectadora y luego en partícipe a la hora de darle continuidad a la utopía.

Waslala está caracterizada por la imposibilidad «de ser, de existir» en un tiempo y un espacio concreto. Sólo existe como posibilidad, como proyección y sobre todo como modelo a seguir. Sin embargo, la puesta en práctica no deja de ser una quimera que no puede resistir la realidad y se queda en simple teoría. De hecho, Melisandra elige vivir en Cineria y convertirse en líder al tomar las riendas en la reconstrucción de la ciudad. No obstante, lleva

consigo los Anales de Waslala, como testimonio de que esa otra realidad es posible y, por lo tanto, sirve para que Cineria pueda intentar transformar su presente.

Waslala no puede continuar porque sus habitantes no pueden reproducirse, los lazos familiares y de pertenencia a través de la sangre están eliminados. Por eso Melisandra piensa en una posibilidad, en que Waslala sea poblada y continúe como utopía a partir de lazos no sanguíneos. Algunos habitantes de Timbú, que no tienen historia familiar ya que son huérfanos, podrían repoblar la ciudad, aportando hijos no biológicos, huérfanos también de las guerras estériles que han asolado el país. Es decir, que la continuidad estaría dada por la eliminación del parentesco y con ella, de la primera noción de propiedad y pertenencia. El consumo, la apropiación de objetos, el sentido de la propiedad tal como es propio en el mundo capitalista es la causa de los males que en Waslala se intenta eliminar. De hecho, es este sentido de apropiación el que produce desechos y ha llevado a los países del Tercer Mundo, en este caso específico Fraguas, a convertirse en despojo de lo que el Primer Mundo deja. La chatarra producto del consumo excesivo y los restos radioactivos serán características fundamentales del mundo en que tiene lugar esta novela, de un mundo que buscará emerger y que sólo lo logrará a partir del reciclaje.

La chatarra, el despojo del consumo desmedido, se convierte en un arma de combate y subversión. Engracia encauzará la resistencia contra los Espada a partir de la reventa de material de segunda mano, de chatarra. Incluso ciudades como Las Luces están constituidas a partir del desperdicio:

En las casas que bordeaban el camino hasta la posada, viejas bañeras servían de abrevaderos de caballos, claraboyas opacas y cóncavas o viejas pantallas de computadoras cumplían la función de ventanas, anchas puertas de vidrio irrompible servían de techo en las salas de las casas más grandes. (98)

El despojo se convierte en un arma de combate y de construcción. El depósito de Engracia es un foco de resistencia y de preocupación para los Espada, un contrapoder. En este sentido, el incidente más importante es el de la contaminación radioactiva producida por el cesio 137 que llevará a la muerte a Engracia y sus ayudantes. Este elemento encontrado entre la chatarra, que sólo Morris (un representante del mundo desarrollado) puede reconocer y con el cual se contaminan los personajes porque desconocen sus propiedades y lo utilizan para adornar su cuerpo, servirá como detonante y desencadenador del cambio. El cesio 137 les permitirá revertir la tragedia de sus muertes prematuras al convertir la muerte en un acto de valentía y en un arma de destrucción del poderío de los hermanos Espada. El cesio 137 esparcido por el cuerpo les hará proyectar una imagen mítica hacia los otros, hacia los habitantes de Cineria que verán en esos personajes revivir el espíritu de la tradición. Sus pobladores creen ver en esos personajes atípicos los fantasmas de Wiwilí. La resistencia de ayer y hoy se repite mostrando un continuo que se mantiene presente en la memoria colectiva.

Esta idea de la muerte heroica, surgida de la tragedia misma provocada por el azar y el desconocimiento, es pensada por una mujer, Engracia. Las mujeres juegan, entonces, un papel importante en esta novela, tienen un rol activo; son generadoras de vida pero no por el simple hecho de poder procrear, de cumplir con una facultad biológica propia del género, sino porque son capaces de generar, de crear una nueva vida, de dar continuidad a la utopía y sobre todo reconstruir una nueva sociedad a partir de la muerte misma. Las mujeres son esenciales y juegan un rol activo en todos los campos: desde la hacienda familiar hasta la resistencia misma contra la opresión. Al ser sujetos que han construido, durante años de cultura patriarcal, su identidad a partir de un rol periférico son capaces de luchar y reconstruir desde ese lugar marginal. La resistencia tiene nombre de mujer así como la continuidad de la utopía. En este sentido, es importante ver en *Waslala* el papel que juegan los personajes femeninos en relación a la utopía, la resistencia y la reconstrucción de la ciudad.

La razón, una característica que tradicionalmente es otorgada al hombre, no sirve para encontrar Waslala. Será la sensibilidad, característica otorgada a la mujer, y ciertas señales en la naturaleza, también femenina, las que posibilitan que Melisandra encuentre el lugar de la utopía y también a su madre, única superviviente. Es decir, que tanto la utopía como su continuidad están en manos de dos mujeres que podrán reproducir (otra característica del género) el mito.

No obstante, se debe tener en cuenta que la búsqueda de Waslala, trae implícito otra idea, que es la del viaje. En *Waslala*, los primeros capítulos están centrados en un espacio estático: la hacienda del abuelo, donde todo transcurre igual, sin grandes cambios salvo la llegada de los contrabandistas. El canal de comunicación: el río, lugar que fluye y distancia, un lugar neutro que los separa de la barbarie pero que a la vez los comunica con ella. Es el nexo de unión con la otra realidad (caótica e inestable) y el elemento que le permitirá a Melisandra encontrar a su madre y a Waslala. Es decir, que la búsqueda de la utopía encierra también la idea del viaje, un recorrido que está asociado a dos ideas muy importantes: la búsqueda de la propia identidad y el tomar contacto con un mundo exterior y distante sólo conocido por la protagonista a través del relato de los otros; se trata, entonces, del descubrimiento no sólo de sí misma, sino también «otro».

Nadia Duchêne (2007), en “Passages de l’Est” comenta:

Todo relato de viaje implica una crisis de representación pues el viajero intenta dar cuenta de la naturaleza de sus experiencias o impresiones en una tierra extranjera. Por lo tanto, viajar más allá de las fronteras nacionales consiste en un acto comparatista y, en ese sentido, el relato de viaje se antoja inseparable de la cuestión de la alteridad. (19)

Según Duchêne (*Ibid*), el viaje implica el encuentro con un «otro», pero siempre teniendo en cuenta que la persona que viaja intenta explicar la nueva realidad cultural y geográfica desde sus propias herramientas de análisis, es decir, que está influenciada por sus propios conocimientos, concepciones y

creencias. Por lo tanto, el relato de viaje se convierte en un espacio de confrontación con el «otro», una especie de comparación con uno mismo. La autora del ensayo comenta, además, que los motivos que dan origen al viaje pueden ser variados en la literatura y que, en todo caso, dependen de cada escritor. Sin embargo, hay una idea común, una razón que los identifica: el deseo de huir y la búsqueda de un cuestionamiento. Más allá de las diferencias, el viaje es, en palabras de Duchêne “el lugar de la experimentación en el que tendrá lugar una confrontación con un margen de alteridad, un intento de circunscribir los límites de un «yo» que se encuentra en un lugar atípico” (Id. 19). Es decir, que la mirada de los personajes está contaminada por sus propios conceptos, creencias y sobre todo por las propias experiencias.

En el caso de esta novela, el viaje ocupa un lugar central. Un viaje que es a la vez una búsqueda, una exploración de un espacio ajeno y que sirve como encuentro del otro y uno mismo. En este sentido, el río es el nexo de unión, el que permite el tránsito, es lo que fluye y da continuidad, permitiendo el cambio. Melisandra se mueve, en un primer momento, en un espacio estático, la hacienda de su abuelo, cerca del río que simboliza para ella el nexo de unión con su origen y con la utopía. El río es entonces, la posibilidad del cambio y la unión con el mundo exterior, ajeno al espacio doméstico y familiar. Por el río, aparecerán los extranjeros y por ese mismo río Melisandra podrá emprender la búsqueda de la propia identidad.

El viaje es un encuentro con una realidad nueva y desconocida no sólo para Melisandra sino también para Raphael. Ambos personajes mirarán con extrañeza esa nueva realidad que intentarán aprehender, sin poder evitar el asombro y el interpretarla como foráneos. En el caso de Melisandra porque su visión del mundo estará determinada por los relatos de su abuelo y en el caso de Raphael porque viene del Primer Mundo y su mirada estará influida por este origen. A lo largo del texto, se verán diversos ejemplos en los que tendrá lugar esa mirada extraña y ajena sobre las cosas intentando describirlas o interpretarlas. Por ejemplo, al llegar a Las Luces, un poblado construido a

partir del desperdicio, Raphael se siente sorprendido con la visión que tiene del lugar y piensa que es: "Una ciudad de Iodo y aluminio" (99) o cuando observa el agua rojiza por los colorante vegetales "Lo que vio lo hizo dudar de su sanidad mental y aferrarse a uno de los pilares del cobertizo: el agua del río estaba totalmente roja. No un rojo café o púrpura, sino sangre, encendido, de una textura orgánica, densa" (82). Cuando los personajes parten de Las luces, aparecen comentarios como "Empezaba para Melisandra la *terra incognita*" (113) o, al llegar a Cineria, "Melisandra miró en lo alto las luces del edificio. El silencio y la oscuridad emanaban una sensación de abandono" (121). Por último, se puede resaltar el momento en que Melisandra encuentra Waslala: "Temía que la realidad hiciese caer estrepitosamente los intrincados andamiajes de su imaginación" (311). En todos los casos, la percepción que los personajes tienen del mundo que van observando por primera vez provoca una sensación de asombro y extrañeza, por eso intentan darle sentido a partir de la propia experiencia.

Siguiendo con la idea del viaje y en especial, centrándonos en el personaje femenino que lo emprende, es interesante hacer referencia a un artículo de Mercedes Arriaga Flórez (2006 38), en "Viajeras italianas entre oriente y occidente", en el que hace hincapié en el hecho de que no es común encontrarse en la literatura con mujeres viajeras. De hecho, afirma que aparecerán recién en este siglo puesto que la idea del viaje está vinculada a lo masculino. Acciones como peregrinar, trasladarse, errar, ser itinerante estaban asociadas cultural y socialmente con el rol desempeñado por los hombres. Mientras la acción, la posibilidad de movilidad y de decidir eran atributos concernientes al hombre, el papel de la mujer estaba unido a lo doméstico y lo estático. El mundo exterior era exclusivamente masculino. En este sentido, Mar del Mar Gallego Durán (2006 51) en su artículo "Escritoras Afro-Americanas y relatos de viajes" comenta que los relatos de viajes han sido identificados tradicionalmente con el viaje masculino, teniendo presente el prototípico «mito de Ulises». Esto ha llevado a que los textos escritos por mujeres hayan sido ignorados o tratados como si fueran de menor valor.

Es verdad que este texto no es un diario de viaje ni una crónica donde un sujeto femenino relata su propia experiencia, pero sí nos encontramos con que la protagonista del viaje es una mujer que deja atrás el espacio doméstico para emprender una búsqueda. Es decir, que estamos ante un personaje femenino que se apropiá de las características otorgadas al mundo masculino: el movimiento y emprende la búsqueda de un lugar idílico, un viaje prolongado lleno de obstáculos que logrará superar poco a poco. Melisandra necesita de este viaje como una forma de autoconocimiento y sólo al final del mismo podrá encontrarse a sí misma y a su destino.

Waslala tiene características que la vinculan no sólo a los relatos utópicos sino también a la literatura de viajes. En esta clase de narraciones, el viaje implica un proceso de cambio para el protagonista, de aventura, crecimiento, sabiduría y libertad. Pero sobre todas las cosas representa la posibilidad de autoconocimiento. En palabras de Angélica Villamarín Jiménez (2008), en su artículo “En busca de Eurídice”, se trata de la búsqueda de realización, de conocimiento de sí mismo, de su individualidad y el sentido de la existencia. El inicio del viaje está provocado normalmente por una crisis interior, por cuestionamientos y reflexiones. El personaje vive este proceso de encuentro consigo mismo que sólo conseguirá hacia el final. La confusión inicial da lugar a la unidad, a la comprensión del mundo que lo rodea, permitiéndole lograr una relación cordial y provechosa con el mundo en el que está inserto, libre de planteamientos y dudas.

En este sentido, se puede vislumbrar en la novela de Gioconda Belli características que tienen que ver con este estilo de relatos. Melisandra es desde el inicio un sujeto femenino transgresor, es la encargada de la hacienda, siguiendo el modelo que ha recibido a través de su abuela. En las primeras páginas, también está descrita con ciertos rasgos característicos del mundo masculinos: el uso de overol, herramientas y la suciedad en las uñas por el trabajo. Ciertos cuestionamientos que tienen que ver con su propia identidad y el abandono de sus padres la llevan a emprender un viaje, un viaje que le permitirá encontrarse con la utopía y con la madre. Rompe de esta

manera, con el espacio doméstico y estático del hogar, para traspasar las fronteras de la hacienda que, además, está caracterizado por ser un lugar neutro, ajeno a los avatares y cambios que se van sucediendo en otros espacios del país.

Esta transgresión la llevará a encontrarse con lo otro, aquel mundo desconocido y distante que sólo percibía a través del relato de su abuelo y los contrabandistas. En este sentido, Melisandra tendrá una mirada nueva y femenina sobre las cosas que la llevará a indagarse sobre su propia esencia y sobre la razón de ser. El viaje hacia Waslala, representa, entonces, para Melisandra también una búsqueda de la propia identidad como mujer. Su «yo» se ha construido sobre dos ausencias: la madre y Waslala, es decir, que es un «yo» vacío, que necesita encontrarse y construir su propia historia para hallar su lugar en el mundo y esa posibilidad sólo la encontrará a través del viaje. El río será un emblema de esa búsqueda, un río que sirve de unión con ese otro mundo y a la vez la lleva hacia el origen de su propia carencia, la madre que estará fuertemente asociada a la idea de la utopía. Ambas cosas están unidas y son las que llevan a Melisandra a emprender el viaje porque el sentido final de su vida lo hallará al encontrar Waslala.

El río, entonces, es partícipe y el elemento esencial del cambio y de la unión de esos dos mundos que al encontrarse le permitirán hallar su propia identidad: “era un lástima saber que cuando se fuera no podría llevarse el río anudado a la garganta” (13), “el mismo río que durante toda su vida fuese el cordón umbilical perenne y estable del único mundo permitido” (61). El viaje hacia Waslala y el encuentro de su origen gracias al hallazgo de su madre completarán la construcción de este sujeto femenino que finalmente logrará posicionarse frente al mundo y decidir su propio destino. La madre la ayudará a definirse en cuanto al amor y Waslala en cuanto al compromiso político.

Según María Luisa Gil Iriarte (2001) en su artículo “Waslala: reescritura femenina de la utopía”, la novela recrea varios mitos fundadores de la Civilización Occidental a través de Melisandra, su protagonista. Melisandra se

sitúa en la periferia en lo relativo a dos posiciones: describe sus experiencias desde una posición feminizada y, además, su mirada es virgen porque sólo conoce el lugar donde ha crecido. Por lo tanto, es una mirada sin prejuicios y desde una óptica femenina. Sin embargo, esa mirada nueva sobre las cosas es cierta hasta cierto punto, porque si bien Melisandra no conoce esa otra realidad, la puede imaginar a través de los relatos del abuelo. Es una mirada nueva pero a la vez cargada de expectativas. Sin embargo, el contacto con esa nueva realidad, Melisandra lo vive de una manera diferente a los contrabandistas. Su contacto es natural, corporal, instantáneo y sin prejuicios. Hay un claro ejemplo de ello cuando ella se baña en el agua con los remeros y Pedro: "El inocente disfrute de los marineros y la muchacha despertaba en ellos, extranjeros, la memoria de una espontaneidad perdida" (89). Melisandra lo observa todo con una mirada nueva, con esa mirada «virgen» de la que hablaba Gil (*Ibid*), esa mirada primera y femenina sobre las cosas que le permitirá el descubrimiento, el asombro y una razón de ser. De hecho, gracias a esa forma intuitiva, sensible y sin prejuicios, diferente a la de Rafael y los traficantes, podrá encontrar Waslala.

Siguiendo las ideas antes expuestas de Gil Iriarte (*Ibid*), se podría decir, que salvo en el caso del relato del abuelo, son las mujeres las que guían a Melisandra en la búsqueda de Waslala y finalmente logran que la encuentre, hallando asimismo su propio origen. Su abuelo le indica que sólo con ayuda de Engracia podrá encontrar Waslala y, una vez llegada al lugar, sólo encontrará a su madre ya que su padre había muerto meses antes. El viaje de Melisandra, entonces, no sólo está guiado por la búsqueda de Waslala, sino por la necesidad imperiosa de encontrar a su madre y con ella su origen y la razón de su abandono. Es decir, que no sólo es un viaje para los demás, con el objetivo de encontrar la esencia y la razón de ser de todo un pueblo, sino es un viaje hacia sí misma, hacia la búsqueda de su propia esencia como sujeto, un viaje hacia la propia identidad.

En este punto, se torna esencial hablar de un personaje femenino: Engracia. Ella ocupa un lugar central en la búsqueda que emprende Melisandra de su

propia identidad y de la utopía. Se convierte en un referente y la única capaz de guiarla. Engracia es un personaje caracterizado por la desmesura. No sólo está en posesión de un cuerpo sin tiempo (Ella misma se encarga de decir que nunca ha sabido su verdadera edad), sino que además es un cuerpo que sobrepasa sus propios contornos, sus límites continuamente. A pesar del paso de tiempo y de su envejecimiento, el cuerpo sigue su proceso de crecimiento, es decir, que es un cuerpo transgresor porque rompe con el desarrollo normal del propio sujeto. Este crecimiento interrumpido y desmesurado hace que Engracia deba utilizar «zapatos de hombre» (130). Entonces, estamos ante la presencia de un sujeto femenino cuya materia, cuya corporeidad sobrepasa los límites de su propia subjetividad y puede convertirse en un «cuerpo otro», un cuerpo masculinizado en cuanto a las proporciones. En el texto, podemos encontrar varios momentos en que se menciona el cuerpo de Engracia: «cabellera larga y entrecana que le llegaba hasta la espalda» (129), «pechos grandes en descenso» (130), «su cuerpo seguía siendo fuerte e imponente. Tenía piernas delgadas y alta» (130).

Esta desmesura en lo corporal, también la acompaña en la acción final. Engracia es el foco de la resistencia en Cineria. Es la responsable de la basura y el reciclaje, de los desperdicios que la propia sociedad y, especialmente, los países desarrollados llevan a Fraguas. Engracia y sus chicos se convierten en un contrapoder porque es justamente de esta marginalidad, de este no ser, de esta resaca que la propia sociedad genera de donde surge la capacidad de transformación y destrucción del orden imperante. Engracia, también nombrada en el texto como Medusa o Amazonas, se convierte en la guerrera, la voz de la verdad y la única capaz de transformar la desesperación en un arma de combate. Los desperdicios, especialmente el cesio 137, se convierten en las herramientas de cambio. Engracia, no se reproduce, caracteriza del género. No se reproduce a nivel individual, como sujeto, pero es capaz de generar nueva vida a partir de su muerte. Es simbólico el hecho de que la granada la colocara en su ingle: “Tuvo un fugaz momento de terror: su sexo volaría hecho pedazos, se dispersaría el oscuro testimonio de sus placeres, el surtidor del que fluyó vida, ya que no hijos” (254). Engracia convierte una

situación de muerte, en vida, en posibilidad de transformación y cambio. Y esta nueva vida es generada desde su propio cuerpo que se abre a un nuevo ciclo. Su cuerpo, cubierto por el cesio 137, se convierte en un emblema y el principio de una resistencia surgida a partir de la marginalidad, del olvido, de los desechos y de la propia corporeidad. Por otra parte, Engracia ocupa para por un tiempo ese lugar de «madre».

La vida de Melisandra, caracterizada especialmente por la ausencia materna, ha sido guiada por otras mujeres que se han convertido en madres sustitutas: la abuela, Mercedes y Engracia. Las tres son capaces de transmitirle su legado de género. La abuela María, por ejemplo, es un sujeto también transgresor; toma las riendas de la hacienda mientras su esposo se dedica a la literatura y a soñar con la creación de Waslala junto a otros poetas. Sin embargo, ella es el contacto con la realidad, no con el sueño. El abuelo regresa de Waslala porque ella lo espera. Cuando la abuela muere, traspasa el manejo de la hacienda a su nieta.

Si se observan algunas de las primeras descripciones u observaciones sobre Melisandra cuando aún no habían llegado los traficantes, se verá que su caracterización está masculinizada, al igual que en el caso de su abuela: "Vestía overol de drilantex azul [...] Se acomodó sobre la cintura la bolsa de herramientas" (14). "Puso el martillo a un lado. Se sacó el clavo que tenía en la boca y se aprestó a bajar" (21), "Melisandra se escupió las manos y se las frotó contra las caderas. Estaban ásperas de polvo, las uñas ennegrecidas por el trabajo" (22). Sin embargo, el texto juega con esta ambigüedad, porque pese a no describirla con las características que suelen ser propias del género, se le brinda un carácter sensual y felino. Es decir que la sensualidad del personaje femenino va más allá de los estereotipos. Como mujer debe encontrar su propia subjetividad sin estar marcada por cánones impuestos. En este sentido, el aislamiento que produce el vivir en la hacienda, lejos de los pueblos, y el tener como referente una mujer como la abuela, permite que el sujeto se constituya a partir de su propio instinto y de su propia necesidad y no a partir de pautas establecidas culturalmente. Por su parte, Mercedes

pasaría a formar parte de esas otras madres sustitutas, encarnaría un papel más apegado a lo tradicional, al espacio doméstico. Es ella la encargada de organizar el hogar y de preocuparse por el bienestar de Melisandra, incluso a la hora de su partida, le pide a Hermann que la cuide y se queda al cuidado del abuelo. Engracia se convertiría en guía, una guía llevada por el sentimiento y la verdad, es la encargada de develar el secreto de Don José y la transmisora de una sensibilidad y un instinto que le permitirán a Melisandra encontrar Waslala.

La madre vuelve a convertirse, entonces, en un personaje esencial como en los otros textos de Gioconda Belli. Tanto en *El País bajo mi piel* como en *La mujer habitada*, la madre es la encargada de transmitir la tradición, un deber ser relacionado con la cuestión de género e impuesto generacionalmente. Sin embargo, esto cambia en cierta medida en *Waslala*. Principalmente, porque el papel de madre es múltiple. Como ya lo hemos detallado, frente a la ausencia maternal son varias las mujeres que temporalmente van cumpliendo ese rol. Distintas mujeres, con características diferentes, tendrán que conformar una totalidad. Las mujeres son múltiples y como tal lo son estos personajes que serán constitutivos en la formación de la identidad de Melisandra.

Habíamos detallado anteriormente que la historia está ubicada en una sociedad futura. Como tal, el rol de la madre pierde esa característica tan tradicional como en el caso de las otras dos historias. Sin embargo, sigue cumpliendo un papel central en la determinación de la personalidad de Melisandra. La madre verdadera, construida en el imaginario de Melisandra a través del relato, es la única superviviente de Waslala. La madre no justifica frente a Melisandra el no haber cumplido con «su deber ser», no da explicaciones sobre su abandono y asume su propio destino:

La miró con agradecimiento por no intentar darle explicaciones, ni hacer el menor intento porque la comprendiera [...] Se comportó con absoluta dignidad, asumiendo sin parpadear la responsabilidad de sus actos, las consecuencias. (336, 337)

La madre será la encargada no sólo de conservar la utopía y la memoria, sino también de transmitir en herencia la historia y el objetivo de Waslala para darle continuidad a través del recuerdo y la palabra. Pero sobre todo le transmitirá a Melisandra una característica del género: su saber sobre el amor, saber que le permitirá tomar las riendas de los sentimientos y decidir su futuro de pareja: "No lo dejes ir. Decidilo vos. Los hombres no saben tomar ese tipo de decisiones" (332). La madre se convierte entonces en un elemento esencial de la identidad femenina. La figura paternal está desdibujada y no tiene ningún peso. El deber ser, la continuidad y hasta las rupturas en relación al género se transmiten a través de la madre. La abuela intercambia roles con su marido, la madre abandona la hija y se va en busca de la utopía sin reprocharse jamás ese abandono, Melisandra deja la hacienda e inicia un viaje hacia su origen, convirtiéndose en líder de la reconstrucción de la ciudad y además decide sobre el amor.

Mujer y erotismo

Dejame rodar manzanas en tu sexo,
Néctares de mango,
Carne de fresas:
Tu cuerpo son todas las frutas.

Amor de frutas
Gioconda Belli

Judith Butler (2006 13) en *Deshacer el género* comenta que, en muchas ocasiones, pensar el género desde una concepción normativa puede llevar a «deshacer» a la propia persona porque debilita su capacidad de seguir habitando una «vida llevadera». Sin embargo, en otras ocasiones, la experiencia de deshacer una restricción normativa da lugar una concepción nueva que permite una mayor habitabilidad. En este sentido, Butler afirma

que "El género propio no se hace en soledad. Siempre se está haciendo con o para otros" (13, 14). Por eso, le da importancia al tema de las normas sociales ya que las personas dependen de ellas o de la capacidad que posean de negociar dentro de ellas. Al respecto afirma:

En nuestra propia capacidad de persistencia dependemos de lo que está fuera de nosotros, de una socialidad más amplia, y esta dependencia es la base de nuestra resistencia y de nuestra capacidad de supervivencia. (55)

En este aspecto, es importante tener presente el tema del erotismo dentro de estas novelas, la sensualidad que viven las protagonistas. Se trata de un erotismo que escapa a toda normatividad y que se convierte en un elemento esencial en la vida de la mujer; es un erotismo natural y espontáneo que se contrapone a los modelos tradicionales impuestos por la cultura patriarcal a la mujer y que se ven reflejados a través de la historia de Eva que es la culpable de tentar a Adam y perder el paraíso. Los personajes femeninos de Gioconda viven esa sensualidad sin culpa y pueden gozar junto al hombre en situación de igualdad. Gioconda afirma en la entrevista realizada por Ángeles López (2008): *El génesis es un cuento naif y de ahí el maquineísmo y la dualidad que presenta* que la feminidad es una construcción social y que sería un error por parte de la mujer renunciar a determinadas características como intuición, comunicación con la vida, con la naturaleza, ser telúrica para terminar pareciéndose al hombre. La idea para Gioconda pasa por encontrar una forma propia de ser, revalorizando aquellas características que son propias de la mujer y no anularlas por querer parecerse al modelo masculino. No se trata de adaptarse a una forma de ser y sentir masculina para ser aceptadas, sino de encontrar la propia esencia dentro de la misma mujer sin que esas características estén connotadas de forma negativa.

La materialidad del cuerpo femenino está presente en estas tres novelas a partir de la idea del goce y el deseo. Hélène Cixous (2001) comenta en *La risa de la medusa* que a diferencia del hombre cuya sexualidad gravita alrededor

del pene y que es incitado al éxito social y a la sublimación, la mujer no monarquiza su cuerpo o su deseo. Su libido es cósmica. Además, su capacidad de aceptación de lo otro dentro de su cuerpo, de asimilar la diferencia sexual, sin eliminar, al hacerse mujer, la bisexualidad latente en el niño o niña, le permite amar al otro, simplemente por serlo, sin crear una relación de sumisión, porque lo esencialmente femenino es ese dar sin apropiarse, sin egoísmo. En este sentido, las protagonistas de estos tres textos exploran las posibilidades del disfrute y el contacto íntimo con el hombre de una forma activa, rompiendo con la dualidad jerarquizada activo/pasivo asociada la relación hombre/mujer.

Las mujeres de Gioconda no niegan la sexualidad, no la viven de forma pasiva o estereotipada. No se entregan al amor a partir de convenciones sociales sino de una forma natural, emotiva y sensual, disfrutando de la entrega mutua. Por eso, en las tres novelas analizadas, no se presentan sujetos femeninos que sean simplemente un objeto del deseo masculino, sino sujetos que desean, actúan y deciden dentro del contexto de una cultura todavía patriarcal. Los personajes femeninos de Gioconda son transgresores no sólo porque invaden ese espacio masculino, la del héroe que inicia un viaje cargado de aventuras, la del hombre que va en busca de la utopía o la del guerrero / poeta / escritor que lucha por la Patria y a la vez la homenajea a través de la palabra escrita; sino también porque interactúan dentro del campo amoroso de una forma diferente al modelo tradicional de la mujer, impuesto a través de años de cultura patriarcal. Melisandra, Lavinia y Gioconda personaje exploran su cuerpo, se entregan sin prejuicios ni miedos y disfrutan su propia sexualidad. No sienten culpa, no tienen miedo de ser ellas mismas y, sobre todo, asumen un papel activo dentro del amor. Como ejemplo de lo expuesto, están las citas que a continuación se detallan.

En *Waslala*:

- Riéndose aún se arrancaron la ropa. Se revolcaron por el suelo besándose tiernos y traviesos. (127)
- Se pegó contra él. Le tomó el rostro en las manos. Lo besó. Le pasó las uñas por la espalda. Joaquín se arqueó. (34)

En *La mujer habitada*:

Se hundió en el pecho de Felipe, se dejó ir con él en la marea de calor que emanaba de su vientre, ahogándose en las olas sobreponiéndose unas a otras, las ostras, los moluscos, anturios... (39)

En *El país bajo mi piel*:

Abrigados y seguros recorrimos nuestras pieles como expedicionarios que al salir el sol descubren la isla misteriosa que exploraron en la oscuridad. (174)

Pilar Moyano (1999 141), en su artículo “Reclamo y recreación del cuerpo y del erotismo femeninos en la poesía de Gioconda Belli y Ana Istarú” comenta que en lo concerniente a las representaciones sexualmente explícitas, se utiliza el término erótica (del griego eros, amor o principio creativo) para hacer referencia a que en el acto erótico los dos participantes tienen voz y pueden expresar sus deseos; mientras que el término tanática (del griego thanatos, muerte o principio destructivo) se utiliza cuando se representa a la mujer como un objeto pasivo y sin voz propia, que sólo tiene utilidad para brindar placer al hombre. En este sentido, en los tres textos analizados, se estaría hablando del primer término, de la erótica, porque la visión que Belli tiene del cuerpo femenino, del sexo y el amor tiene que ver con la idea de la unión de dos seres en igualdad de condiciones.

El amor implica un acto de entrega mutua, de igual a igual, donde la mujer toma un rol activo y seductor tanto como el hombre, donde su voz y su cuerpo se hacen presentes a cada instante, compartiendo y gozando de la entrega mutua. En palabras de Pilar Moyano, “la mujer celebra y goza las posibilidades eróticas de su cuerpo” (*Id.*146). Las tres protagonistas comparten un modo de ser semejante: aman, luchan, se implican y se

entregan al mismo tiempo. Cuerpo y alma no están separados, forman parte de un mismo ente. La mujer no es sólo un cuerpo expuesto a la mirada masculina, sino materia y alma al mismo tiempo y como tal puede gozar y desear así como ser deseadas. Pero el disfrute del cuerpo no puede ir separado del compromiso. El amor, el erotismo y la lucha por un futuro mejor para el país forman parte del sujeto femenino y son inseparables.

Hélène Cixous (2001 36) enfatiza el hecho de que los grandes teóricos de la historia humana han reproducido, desde una representación patriarcal, una lógica del deseo que frena el movimiento hacia el otro, provocando un conflicto que perjudica la mujer. Desde esta perspectiva, no hay acercamiento al otro ni igualdad ya que el deseo se produce por las diferencias de fuerzas. Y, por lo tanto, no hay lugar para una mujer «entera y viva». El deseo se convierte en posesión y sumisión del otro, es decir, de la mujer; por lo tanto es necesario, que la mujer reconozca esa jerarquía de lo masculino, se convierta en objeto. Siguiendo esta idea, Cixous plantea la posibilidad de imaginarse una relación en la que la diferencia fuera vista como asimetría y produjera un deseo sin negatividad, generando así un tipo de pareja que no necesitase de que uno de los integrantes sucumbiera.

Desde esta postura, las protagonistas de las tres novelas analizadas, crean relaciones con los hombres que escapan a los estereotipos de sumisión. Melisandra entabla una relación entre iguales con Raphael, ambos son partícipes tanto en el juego erótico como en la toma de decisiones. La sensualidad natural de Melisandra provoca el deseo en Raphael, pero un deseo que no implica posesión ni sumisión, sino goce y disfrute entre iguales. Gioconda personaje debe cuestionarse su modelo de amor y su relación con los hombres, y será esa búsqueda interior la que le permitirá dejar de ser objeto, para convertirse en una mujer plena junto a Carlos. Lavinia logrará con la muerte de Felipe reproducir en el compromiso político la igualdad que vive en lo amoroso.

Michael B. Miller y Gallaudet University (1999: 61) comentan en un artículo titulado "Amor y erotismo en Sofía de los Presagios" que Gioconda Belli reflexiona sobre una serie de temas que son importantes de transmitir al lector, como por ejemplo, el estado social de la mujer, la sociedad que la produce, la naturaleza propia del amor, el papel de la fantasía y del erotismo en la vida del ser humano, el instinto materno, los prejuicios y las supersticiones de una sociedad provincial, y la percepción que los hombres tienen de las mujeres. Aunque los autores centran su estudio en otra novela, varias de esas características se ven también reflejadas en los textos aquí tratados. Los personajes femeninos de estas narraciones no pierden su esencia como mujeres, no intentan parecerse al modelo masculino; las mujeres de Gioconda son sujetos que intentan encontrarse a sí mismas, no rehúsan las características que le son propias sino que las revalorizan y le dan un nuevo enfoque, perdiendo, especialmente, toda connotación negativa, como es el caso de la comunicación con la naturaleza que permite, por ejemplo, que Melisandra se bañe junto con los remeros de forma tan natural y libre que despierta el asombro en Hermann "Era irónico, pensó Hermann, que la familiaridad de Melisandra y los hombres les produjera la incomodidad de quien observa una transgresión" (89).

La mujer deja de ser simplemente un objeto, un cuerpo que es deseado para convertirse en sujeto activo, un sujeto que desea y que también intenta gozar de todas las posibilidades que la naturaleza le ha brindado. En esa misma escena, se observa la actitud de Melisandra frente al goce masculino «vio los cuerpos fornidos y cobrizos zambullirse y moverse gráciles en el agua transparente y no pudo contener el deseo de lanzarse también». Una vez más, estamos ante la presencia de un sujeto femenino que decide gozar y disfrutar sin sentimiento de culpa, en comunión con la naturaleza y los hombres. En este sentido, la maternidad, los cambios del cuerpo, la vida, la muerte, el sexo formarán parte natural de este sujeto femenino que intenta encontrarse dentro de un entramado social que le ha impuesto un modo de ser, pensar y actuar, "un sujeto femenino que rehúsa autodefinirse según la autoridad patriarcal y que alcanza su afirmación plena en conjunción con la

Naturaleza", comenta Roberto Forns-Broggi (1998 6) en el artículo: "La conciencia ecológica del poeta: hacia la descentralización de la ciudad latinoamericana."

Según Sofía Kearns (2003) en su artículo "Una ruta hacia la conciencia femenina", las escritoras contemporáneas deben negociar constantemente con los elementos tradicionales de autorepresentación femenina y también con los modelos nuevos que «reflejan su experiencia femenina como sujeto». En este sentido, en el *País bajo mi piel*, Gioconda personaje está en constante diálogo con estos modelos y lo que busca es transgredir el modelo de mujer impuesto por la tradición pero sin caer necesariamente en la construcción de otro, tan contrario al anterior, que termine adquiriendo las características propias del hombre. Y su forma de hacerlo es transgrediendo un espacio esencialmente femenino, el doméstico, al traer la lucha clandestina a su casa. El espacio estático, de encierro, que tradicionalmente ocupa la mujer se convierte en el espacio de la rebelión, de la transgresión. Ella no destruye el modelo tradicional de la mujer sino que lo subvierte. Es decir, que este espacio secundario y marginal donde la mujer ha sido recluida tradicionalmente en oposición al espacio público, se convierte en el lugar de la resistencia. Desde este lugar secundario, ella ofrece una nueva visión de la mujer: un sujeto femenino consciente de sus deseos y decisiones que es capaz de asumir su femineidad pero no desde la voz del poder sino desde su propia palabra y sus propios sentidos. Una mujer nueva, consciente de su «geografía» y consciente de la posibilidad del goce. Y al nombrar el término goce no se hace referencia a lo sensual meramente, sino a todos los aspectos de la vida: lo sensual, lo político, lo intelectual y la cotidianidad.

Sofía kearns (*Ibid*) comenta en relación al conjunto de la obra poética de Belli:

Es un registro fascinante de la trayectoria del yo femenino, con sus conflictos y contradicciones de identidad, hacia una conciencia feminista que partió desde el compromiso e identificación con el proyecto patriarcal de la revolución nicaragüense y que evolucionó para encontrarse a sí misma como mujer independiente de ideologías políticas y de expectativas sociales que antes la limitaban.

La idea expresada en la cita puede hacerse extensible también a la narrativa de Gioconda Belli. Lavinia se rebela en un primer momento al modelo tradicional de mujer que se le ha impuesto a su género y clase, pero luego comprende que su lucha debe formar parte de otra mayor, la lucha del pueblo contra las injusticias y esta comprensión le viene dada a través de la influencia de Itzá que murió combatiendo contra el invasor. Sin embargo, también se da cuenta de que, independientemente de la lucha política, la mujer debe emprender la suya propia. Hay una reflexión de Lavinia cuando muere Felipe y debe ocupar su lugar en el ataque a la casa del General Vela que es interesante en este sentido:

Al final, le pidió que lo sustituyera. No porque lo hubiera querido. Por necesidad. Las mujeres entrarían a la historia por necesidad. Necesidad de los hombres que no se daban abasto para morir, para luchar, para trabajar. Las necesitaban a fin de cuentas aunque sólo lo reconocieran en la muerte. (360, 361)

Por su parte, Gioconda personaje necesita romper la relación con Modesto para no perder su verdadera identidad como mujer; ella misma expresa en su autobiografía: "Si no lograba sacarlo de mi cuerpo, mi identidad ardería sin remedio" (375). Incluso, en el capítulo en que ella regresa a La Habana para la VI Cumbre de Países No Alineados, se encuentra con Rosario, la esposa de Daniel Ortega y la ve transformada en una mujer frágil, nerviosa:

Seguía a Daniel como una sombra despersonalizada y triste. Quizás la misma impresión daba yo con Modesto, pensaba para mis adentros con vergüenza. [...] Ambas nos observábamos de reojo, conscientes, creo de lo injustificable de nuestro comportamiento: el torvo, malévolamente placido de la sumisión. (357)

El cambio de poder implica, entonces, una modificación en cuanto al proyecto de país, pero la Revolución no basta para la mujer cuya problemática continúa y necesita de su propia lucha y reivindicación. Estos hombres con poder que tanto remarca Gioconda reproducen con la mujer las mismas relaciones

tradicionales de siempre. Judith Butler (1999 27) comenta en el artículo "Sujetos de sexo / Género / Deseo" que el tema del sujeto es central para la política feminista porque la constitución del sujeto jurídico se forma a partir de ciertas exclusiones y legitimaciones que pasan inadvertidas una vez constituidas. En este sentido, Gioconda personaje necesita romper con esas prácticas que logran colocarla en un lugar totalmente tradicional, así como Rosario. La relación que se establece con el poder, representado por la figura de Modesto, es tan subalterna como lo ha sido siempre, porque los engranajes que los permiten no han sido destruidos. Por eso, Gioconda decide terminar esa relación y encontrarse ella misma; decide dejar de ocupar un lugar secundario y de servicio como secretaria de Modesto, dejar de vivir a «su sombra», para hallar su propio destino. Y este encuentro consigo misma lo logra gracias a vivir sin pareja, a una vida en solitario que le permite autodefinirse. Ella misma comenta que siempre había necesitado del otro para definirse "No sabía quién era realmente yo sin la referencia de alguien que me nombrara y me hiciera existir con su amor" (377). Es decir, que Gioconda como sujeto, y pese a sus transgresiones constantes a la normatividad, se había constituido a partir de su relación con los hombres. Eran ellos quienes de alguna forma la determinaban y por eso no podía alcanzar su plenitud. El vivir sola y la falta de pareja le permiten encontrarse y definirse. Pero esta definición no va a depender de un «otro», sino de sí misma, como mujer. Al conformarse como sujeto y asumir las riendas de su propia vida, puede hallar el verdadero amor en Carlos y mantener con él una relación de iguales.

Hay dos características que siempre han ido asociadas con la mujer: la culpa y la curiosidad y que vienen vinculadas a la figura de Eva y la pérdida del paraíso. Gioconda trabajará esos temas especialmente en la novela *El infinito en la palma de la mano* (2008), aunque también aparecen en las novelas aquí analizadas. Hélène Cixous (1995 61) comenta que un texto femenino sólo puede ser subversivo porque le permite a la mujer transformar su historia y regresar al cuerpo que le habían confiscado, restituyendo sus placeres y liberándola del sentimiento de culpa.

En *Waslala*, cuando Melisandra llega a la zona de remolinos, no puede evitar el querer ver los reflejos en el agua pese a la prohibición de Pedro; su curiosidad casi desencadena una tragedia, pero no por el hecho de quebrantar una norma sino por la reacción que su actitud produce en los hombres. Además, esa necesidad de conocer, de saber sobre su pasado, de indagar sobre el tema de Waslala y de querer saber qué hay más allá de la hacienda de su abuelo es la que motiva el viaje y permite que la narración avance. En *El país bajo mi piel*, cuando Gioconda rompe su relación con Sergio y le concede la tenencia de Camilo dice:

La culpa, siglos de mujeres adulteras, apedreadas, la educación cristiana, me impedían ver otra responsabilidad que no fuera la mía. Me paralizó el temor de no ser una madre adecuada para Camilo, mi inconsciente aceptó los prejuicios contra mi propio género. (339)

Es decir, que su transgresión en el plano amoroso al mantener una relación paralela con Modesto la hace aceptar la culpa. Toma como propios los valores impuestos por la tradición y eso la lleva a sentirse responsable por no respetar las «reglas sociales» y se autocastiga, aceptando que Sergio se haga cargo del niño. En palabras de Judith Butler (1999) en "Sujetos de sexo / género /deseo", "los sujetos jurídicos se producen invariablemente mediante ciertas prácticas excluyentes que, una vez establecida en la estructura jurídica de la política, no se 'notan'" (27). En *La mujer habitada*, vuelve a aparecer el tema de la culpa y también asociada a ella el tema del castigo. Cuando Lucrecia se hace el aborto aparece el siguiente comentario: "Ya toda ella olía mal, a podrido, dijo, y estaba con esas fiebres... Era un castigo de Dios, decía Lucrecia. Ahora tendría que morirse" (173).

En relación a lo antes dicho, la forma en que la culpa y la curiosidad se manifiestan en los personajes femeninos varía en estos textos. Gioconda personaje logra romper con el sentimiento de culpa después de un largo aprendizaje. Su identidad se construye a partir de constantes transgresiones a

la normatividad (adulterio, lucha clandestina, poesía con una fuerte carga erótica); se debate constantemente entre el deseo y el «deber ser» que había adquirido en el seno de un hogar pequeño-burgués, llegando incluso a llevar vidas paralelas. Sin embargo, hacia el final del texto, cuando asume su propia identidad como mujer después romper con la relación que la unía a Modesto, logra liberarse de la culpa y asumir su propia vida y una relación amorosa madura, sin menoscabo de su propia personalidad.

A diferencia de Gioconda, los personajes femeninos protagónicos no sienten culpa, están libres de ella. Lavinia no se cuestiona su rol ni su identidad a pesar del reclamo siempre presente de la madre para que cumpla el papel que según su clase y género debe desempeñar. Lavinia es consciente de su cuerpo, de su sexualidad y de su estilo de vida y lo asume de un modo natural, cuestionando en todo momento no sólo el modelo social en el que está inserta y que ve reflejado en su amiga Sara, sino el propio comportamiento machista de sus compañeros en la lucha clandestina. Melisandra por su parte ni siquiera debe enfrentarse a estos temas. Su relación con Raphael es libre e igualitaria. Su papel en la hacienda, heredado de su abuela que se había hecho cargo de la misma para que su marido se dedicase a la literatura, no se cuestiona. Es ella quien dirige, organiza, toma decisiones y se hace cargo del quehacer cotidiano pero no doméstico de la hacienda. Además, la descripción que se hace de ella en los primeros momentos tiene ciertas características tradicionalmente otorgadas al mundo masculino (la suciedad en las uñas, la ropa de trabajo, las herramientas...), pero sin dejar de traslucir por eso de su esencia natural y sensual propia del mundo femenino (el goce del cuerpo dentro del medio natural, la sensualidad). Es decir, que no hay un modelo exacto de mujer, sino que se va construyendo, pero no desde una visión masculina del mundo, sino desde la propia esencia femenina.

Al liberarse de la culpa, el sujeto femenino se convierte en un ser libre, con autonomía que siente y es capaz de gozar y actuar. A diferencia de la imagen de la mujer heredada por la cultura patriarcal: pasiva, llena de tabúes,

convertida en objeto del deseo masculino, Gioconda convierte a la mujer en protagonista de su propio destino. Lavinia se enfrenta al General Vela, debe decidir en solitario en el momento de la toma de la casa y del descubrimiento del escondite de Vela y termina muriendo en el enfrentamiento. Itzá decide usar el arco y las flechas en vez de quedarse en el espacio estático y cerrado del hogar y termina muriendo haciéndole frente al español. Melisandra decide no sólo no quedarse en Waslala y participar en la reconstrucción de Cineria, convirtiéndose en líder, sino también la continuidad de la relación amorosa con Rafael. Gioconda personaje deja finalmente a Modesto para no perder su propia identidad, ocupa luego un puesto de responsabilidad dentro del Movimiento, se hace cargo del tema de la Comunicación y termina encontrando una relación amorosa de igual a igual con Carlos, pese a las trabas que intentan ponerle sus compañeros del Sandinismo por ser Carlos un norteamericano. Engracia se ocupa de crear un foco de contrapoder en Cineria y, finalmente, decide darle sentido a su trágica muerte destruyendo a los hermanos Espada con una granada que esconde en su propio sexo, lugar simbólico que permitirá ofrecer una nueva vida a Cineria.

Para lograr esta nueva visión de la mujer, Gioconda se apropiá de los espacios secundarios, periféricos y los transgrede. Gioconda narradora comienza la transgresión al salir del hogar; en un primer momento es una rebelión a nivel corporal porque comienza a vivir su sensualidad y a disfrutar de su cuerpo frente a la pasividad e indiferencia de su marido a quien termina engañando con el Poeta. Sin embargo, esta ruptura inicial la lleva a una mayor que es su compromiso político. Ambas cosas llegan al espacio doméstico hasta quebrantar ese pequeño mundo interior al que la mujer estaba designada. La transgresión a la normatividad termina produciéndose en el espacio estático del hogar. Lavinia también trae la lucha armada a su propio espacio y, de hecho, la acción final transcurre también en una casa. En Melisandra, el espacio doméstico está trastocado ya desde la abuela misma que había asumido las riendas de la hacienda. Sin embargo, es al encontrar la casa de los padres en Waslala cuando logra reencontrarse con su historia y perfilar su destino. Engracia, se vale de este rol periférico para crear un contra poder.

Los desperdicios, producto del consumismo del primer mundo, se convierten en el foco de la resistencia.

En este punto habría que preguntarse cuál es la transgresión mayor de la mujer. La respuesta está en Gioconda misma. Gioconda se rebela a través de los personajes femeninos a la negación del propio cuerpo, no sólo porque disfruta y hace disfrutar a las protagonistas de su propio cuerpo y de los sentidos, sino también porque lo hace explícito a través de la palabra. En *El país bajo mi piel*, se verá que lo que más escandaliza no es justamente la transgresión sino el hacerla pública a través de la palabra, de la poesía y la narrativa, porque eso implica apropiarse de un elemento asociado a lo masculino: el deseo, el goce del cuerpo para ofrecérselo también a sus personajes femeninos. A través de la palabra hace explícita la sensualidad y el goce femenino silenciado durante tanto tiempo. En palabras de Hélène Cixous (2001) "Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta" (61).

Las otras mujeres de Gioconda

La mujer académica se apropió de la lucha de todas las mujeres, hasta ese momento silenciadas.

"Feminismo dialógico"
Mujeres y transformaciones sociales
Lidia Puigvert

Si algo caracteriza la escritura de Gioconda y, en especial, los tres textos aquí analizados es el hecho de que el universo femenino ocupa un lugar central. Y no sólo porque las protagonistas de las historias sean mujeres, sino porque ellas están en constante interacción con otros sujetos femeninos, diversos y plurales que entran en diálogo constante con los modelos de mujer impuestos a lo largo de la historia. Hélene Cixous (2001 42) señala que hombres y mujeres están atrapados «en una red de determinaciones culturales

milenarias de una complejidad prácticamente inanalizables» y, por lo tanto, al hablar de hombre o mujer uno se ve inserto en una multiplicidad de representaciones ideológicas que altera el imaginario de cada cual, haciendo imposible toda conceptualización. Como dice Judith Butler (1999 28, 29), el género no siempre se establece de una forma coherente en distintos contextos históricos porque debe interactuar con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades que están discursivamente constituidas. En consecuencia, no se puede desvincular la categoría de género de las diferentes intersecciones políticas y culturales en las que tiene lugar.

La mujer, es diversa y múltiple y es esa multiplicidad la que vemos reflejada en los otros personajes femeninos que interactúan con las protagonistas; mujeres con roles diversos, que se enfrentan, aceptan o intentan interactuar lo mejor posible con los modelos socio-culturales impuestos a su género. La mujer como tal no es un sujeto único, ni uniforme. El lugar de origen, su historia y su contexto socio-cultural la determinan y es esta variedad de «sujetos» posibles la que se encuentra en las páginas de estas historias.

Las otras mujeres de Gioconda, personajes secundarios pero indispensables para la trama, son esenciales en sus novelas porque nos muestran la pluralidad propia del género. Las mujeres de Gioconda participan de la vida activa de las protagonistas y entablan lazos de amistad, solidaridad, compañerismo, incluso aún cuando las distancias sociales marcan barreras difíciles de superar como en el caso de las encargadas de las actividades domésticas.

Estas mujeres interactúan con sus problemas, sus limitaciones, sus prejuicios, pero por sobre todas las cosas no dejan de ser ellas mismas y ver el mundo desde una perspectiva de mujer. Algunas, aún imbuidas por preconceptos heredados de una cultura patriarcal, otras teniendo superadas ya sus limitaciones y un «deber ser» impuesto generacionalmente. Sin embargo, más allá de toda diferencia, las otras mujeres de Gioconda aman, sienten, se entregan. Están apegadas a su cuerpo, a una materialidad de la que son

conscientes y por la cual incluso llegan a sufrir. Pero sobre todas las cosas terminan siendo hacedoras de su propio cuerpo y su destino, algunas pese al sentimiento de culpa, otras después de un largo aprendizaje.

Como dice Hélène Cixous (2001 48, 49), lo propio de la mujer consiste en la capacidad que tiene para «des-apropiarse» de su cuerpo sin egoísmo, porque ella es un «cosmos ilimitado», su capacidad de aceptar y abrirse a lo otro no para eliminar la distancia, sino para acercarse y experimentar lo que ella no es. Por eso, las otras mujeres de Gioconda, es decir, la multiplicidad de mujeres que interactúan con Melisandra, Gioconda personaje y Lavinia son esenciales para la conformación de ellas como sujetos. Si la idea de mujer que se desprende de estas historias entra en diálogo con los discursos imperantes en una sociedad patriarcal y los trastoca, también entran en juego con la recepción que de ellos hacen otras mujeres que desde su pluralidad entran en contacto con las protagonistas.

En *La mujer habitada*, aparecen varios personajes interesantes aunque algunos de ellos ya han sido analizados en los apartados anteriores como es el caso de Itzá y Mimixcoa. Sin embargo, quedan otros tres por analizar: Flor, Sara y Lucrecia.

Sara pertenece al mismo mundo pequeño burgués de Lavinia; sin embargo ha asumido como propio el rol impuesto por la cultura patriarcal: acepta su papel de esposa, ama de casa y futura madre como algo natural, sintiéndose feliz y en armonía en su relación de pareja: “Soy una buena esposa —dijo—. Y me gusta serlo. Es una felicidad como cualquier otra arreglar la casa, recibir al marido” (179). Sin embargo el espacio doméstico se convierte para Sara en un lugar de protección con respecto al «otro», representado ese «otro» en la figura del marido. Sara se siente “encerrada en una especie de modorra, en el espacio de un tiempo propio en el que Adrián apenas intervenía” (179). Es un sujeto que se constituye a partir del aislamiento, en un espacio con reglas propias donde se siente a gusto sin la intervención del mundo exterior. Ese mundo exterior irrumpen en su vida a partir del regreso de su marido, Adrián,

después de su jornada laboral, trayendo consigo "noticias del trabajo y los acontecimientos mundiales" (179), pero además es ese «otro» quien solicita que incorpore a la pasividad de su quehacer cotidiano la sensualidad, característica que Sara tiene anulada y que sí vemos reflejada en Lavinia. Es decir, que ese espacio doméstico, de reclusión anula el propio cuerpo y el deseo, convirtiendo al sujeto en un ser pasivo y rutinario al servicio de ese «otro», que irónicamente se convierte en un extraño en su mundo de mujer y a la vez el principal motivo del rol que desempeña.

La otredad encarnada en el hombre, representa para Sara un papel contradictorio. Su conformación como sujeto está atada a su presencia, es él quien la constituye en su rol, pero es también él quien irrumpen en su «mundo de mujer», un mundo que sólo tiene sentido a partir y por él. Lavinia misma le dice: "si el marido no estuviese de por medio, las amas de casa no existirían" (180). Es decir, que la mujer tradicional, se constituye a partir de esa presencia masculina, se define a partir del esposo. Y aunque se sienta amenazada por una figura que le trae el exterior a su pequeño mundo de clausura, ese «otro» se convierte en el principal motor de su rol; sin su presencia, su sentido último se disolvería y ese pequeño espacio de domesticidad carecería de sentido. Según Judith Butler (1997 309) en *Mecanismos psíquicos del poder*, el deseo de persistir en el propio ser implica el hecho de someterse a un mundo de otros porque el sujeto persiste siempre gracias a categorías, nombres, términos y clasificaciones que implican "una alienación primaria e inaugural en la socialidad" (309, 310).

Flor, en cambio, es un personaje completamente diferente a Sara. Proveniente de un estrato sociocultural más bajo, Flor está caracterizada por invadir un espacio esencialmente masculino: el de la lucha y el compromiso político. La agresión corporal está en la base de su conformación como sujeto, una agresión externa y a la vez propia. Su tío, le da educación pero a la vez violenta su cuerpo. Esa violencia externa es asumida como propia y reproducida durante los años de universidad, como una forma de venganza y autodestrucción hasta que la lucha revolucionaria encarnada en Sebastián

irrumpe en su vida. Su incorporación en el movimiento es esencial en su conformación como sujeto: no forma familia, vive sola, es independiente pero sobre todo asume un compromiso político.

A diferencia de Lavinia, Flor no se cuestiona su identidad, sabe exactamente cuál es su lugar en el mundo y el papel que quiere desempeñar. Al trasgredir el marco de legalidad y pasar a la lucha clandestina, comenta: "Yo quería esto. Es un triunfo para mí. No hay muchas mujeres clandestinas, ¿sabes? Es un reconocimiento de que podemos compartir y asumir responsabilidades, igual que cualquiera" (245).

Es decir, que para Flor lo principal es la lucha contra las injusticias en un pie de igualdad con el hombre. Incluso le comenta a Lavinia que lo esencial es "competir en su terreno, con sus armas" (246), es decir, apropiarse del espacio masculino y asumir su modus operandi. No se trata de negar lo femenino, asociado con el sentimiento y la emoción, porque Flor ve estas características en los lazos fraternales que se establecen en la clandestinidad, sino de postergar las reivindicaciones femeninas por supeditarlas a un objetivo aún mayor, el cambio revolucionario. Ella misma le dice a Lavinia: "Quizás más adelante, nos podremos dar el lujo de reivindicar el valor de nuestras cualidades..." (246). La identidad de Flor se construye en relación a la lucha, es esa lucha la que la define y determina, asumiendo un rol activo, decidido y combativo igual que sus compañeros masculinos. Además, es ella la encargada de introducir a Lavinia en ese nuevo mundo, convirtiéndose en un modelo, en un referente.

Lucrecia, en cambio, está marcada por su origen. Su conformación como sujeto tiene que ver con la idea de los subalterno. Su «yo» se construye a partir de la idea de subordinación, de la dependencia. Sólo que esta característica está asociada no sólo con el problema de género sino también con lo social. Proveniente de un estrato social muy bajo, Lucrecia es la encargada de realizar las labores domésticas que Lavinia rechaza como parte del mundo cotidiano impuesto a lo femenino. Es decir, que el espacio

doméstico, finalmente, termina siendo el lugar de reclusión de la mujer. La posibilidad de sublevación de Lavinia está marcada por su lugar de pertenencia, por su origen pequeño burgués. Sin embargo, esta negación puede lograrla porque hay otro personaje femenino que la sustituye en la cotidianidad doméstica, Lucrecia, una mujer que ocupa un lugar marginal socialmente. Cuando Lavinia va a buscarla a su casa porque hace varios días que se ausenta de sus labores, observa en la casa de su empleada una pobreza inimaginable.

Lucrecia ocupa un papel subalterno y eso la determina como sujeto. Asume con resignación su lugar en el mundo y no lo cuestiona, por eso, le resulta imposible a Lavinia el querer tratarse como iguales, implantar una solidaridad de género. Lucrecia tiene asumido el discurso del poder como propio y su situación le impide rebelarse. En este sentido, es importante ver cómo Lucrecia tiene incorporado el discurso cristiano de la resignación, la culpa y el castigo. Esta situación la vemos reflejada con el tema del aborto que se practica cuando se encuentra embarazada, abandonada por su pareja y con imposibilidad de mantener a la criatura. La hemorragia y posible muerte es vivida por la doméstica como un castigo divino por no cumplir con el rol que se le ha sido asignado: el de madre.

En el libro *El cuerpo silenciado*, de Sara Berbel Sánchez y María Teresa Pi-Sunyer Peyrí (2001 28), se analiza el tema del cuerpo y de la maternidad en la tradición judeo-cristiana. Las autoras comentan que a través de los diferentes textos bíblicos se puede observar la apropiación, por parte del dios masculino, de la capacidad reproductora de las mujeres. Hacen especial referencia al caso de tres personajes femeninos proveniente de la Mesopotamia, región que había estado caracterizada tradicionalmente por rendir culto a la fertilidad a través de la adoración de distintas deidades femeninas: Sara, Rebeca y Raquel.

Estas mujeres ingresan en la cultura patriarcal al casarse con tres varones hebreos, perdiendo así la hegemonía sobre su propio cuerpo ya que éste es

usurpado por el único ser con poder para dar o quitar la vida, es decir Jehová. Sara, Rebeca y Raquel se vuelven estériles y ninguno de los ritos tradicionales conocidos por ellas para quedar embarazadas les son útiles y, por lo tanto, pierden sentido porque la única solución es solicitar ese hijo a Dios. Berbel y Pi-Sunyer Peyrí (2001) afirman, entonces, que “De este nuevo orden simbólico masculino que sustituye al orden femenino antiguo deviene la incapacidad jurídica de las mujeres para decidir libremente ser o no ser madres” (28); de esta manera, se relega el papel de lo femenino a la maternidad puramente biológica, impidiendo que comprenda todo el proceso que significa concebir al hijo, darle vida, educarlo y enseñarle un sistema de valores ya que estos aspectos culturales que son esenciales para el desarrollo de la vida recaen en la figura del padre.

De esta forma, las mujeres quedan apartadas del derecho sobre su propio cuerpo, el control de los embarazos que se generan dentro de sí mismas y también del nacimiento y posterior desarrollo en el sentido cultural y simbólico. (29)

Lucrecia vive el aborto con culpa y la hemorragia como un castigo divino por la osadía de negar la vida al niño. Acepta con resignación la muerte como una forma de exculpar la transgresión a la norma, asumiendo que su cuerpo y la decisión sobre el mismo le son ajenos, es decir, que está en posesión de una materialidad que ni siquiera le pertenece. Incluso, hay un pasaje donde ella misma resalta esta concepción judeo-cristiana: “Unos nacemos pobres, otros nacen ricos. La vida es un ‘valle de lágrimas’. Si uno es pobre, pero honrado, sabe que cuando se muera tiene la posibilidad de ir al cielo” (201). Sólo la solidaridad de género encarnada en Lavinia y Flor, la salvarán de la muerte y le darán la posibilidad de sentirse plena y libre para iniciar un nuevo camino.

Elizabeth Russell (1996 264) comenta en el artículo “El amor y la danza de los siete velos”, que cada relación amorosa implica a su vez una relación de poder tanto a nivel individual como colectiva, entendiendo esta última como la política sexual del Estado. En este sentido, Lucrecia transgrede la normatividad al decidir sobre su cuerpo, negando la nueva vida. Será inútil

que Lavinia critique la «resignación cristiana», porque ella está en poder de un saber y un dominio de su cuerpo que es ajeno al espacio marginal de Lucrecia. Asumir la propia materialidad, descifrar los mecanismos de poder que llevan a la mujer a asumir como propio un discurso ajeno, una moralidad impuesta desde ciertas esferas de poder pobladas de hombres, sólo es posible a su vez desde ciertos ámbitos sociales. Lo marginal impide que Lucrecia pueda ver, actuar, oír, analizar y sentir desde la misma postura que los demás personajes femeninos relevantes del texto. Por lo tanto, la ruptura con el orden y el asumir una postura de género sólo va a ser posible entre los personajes femeninos mejor posicionados en la escala social.

En la novela, *Waslala* también aparecen otros personajes femeninos secundarios que es importante mencionar, además de Engracia de la que ya se ha hablado en los apartados anteriores: Mercedes, la madre y de la pareja Krista y Vera.

Mercedes, ocupa, al igual que el personaje de Lucrecia en la novela antes mencionada, el espacio de lo doméstico. Es la encargada del hogar y de realizar aquellas actividades que Melisandra no desempeña. En el artículo de Elisabeth Beck-Gernsheim, "Mujeres migrantes, trabajo doméstico y matrimonio, del libro Mujeres y transformaciones sociales", la autora comenta que en la sociedad se está produciendo una nueva división del trabajo entre las mujeres ya que en los estratos medios urbanos está surgiendo, como consecuencia de la desigualdad social, un nuevo patrón basado en la movilidad geográfica: gran parte del trabajo está relegado en mujeres extranjeras en una situación irregular, con poca experiencia laboral y un bajo dominio de la lengua. Es verdad que con Mercedes no estamos ante un personaje foráneo, pero hay algo que la iguala a esas mujeres y es su condición social. Su origen le impide, al igual que a Lucrecia, optar por otra forma de trabajo y cumple con las actividades hogareñas.

En apartados anteriores, se había señalado que la hacienda estaba organizada por una mujer: primero la abuela y luego la nieta, mientras que el abuelo se

dedicaba a las labores literarias. Ambos personajes, en sus respectivos momentos, asumieron un rol activo, con poder y capacidad de decisión. Sin embargo, si eso fue posible es porque se desligaron de otro rol: el doméstico. De hecho, la única labor que Melisandra realiza dentro del hogar es pasarle el polvo a los papeles y libros del abuelo. Por eso, se torna esencial el papel de Mercedes dentro del mundo de la hacienda: ella es la encargada de sostener la cotidianidad dentro del ambiente familiar a través del trabajo doméstico. Esta actividad la determina y la constituye en su papel. Es un espacio de orden y a la vez de reclusión, frente al mundo exterior representado por los contrabandistas y el río.

Mercedes sostiene con su trabajo cotidiano la rebeldía de Melisandra, es ella la que se encargará del abuelo cuando Melisandra se vaya en busca de la utopía y su origen. Además, como ya se ha observado con el caso de Lucrecia, Mercedes está más apegada al discurso religioso. Cuando habla con don José sobre el tema de los corazones mecánicos, Mercedes comenta "Eso sí que es tocar a Dios con las manos sucias; negarle el derecho de llevárselo a uno cuando Él dispone" (40). Es decir, que una vez más estamos frente a la asunción de discursos que son externos al sujeto pero que de alguna manera lo determinan y configuran su subjetividad dentro de determinados parámetros culturales de los que ellos mismos no son conscientes. Por otra parte, Mercedes tiene una actitud maternal frente a Melisandra, es la que vela por su vida y se preocupa frente a su partida. Es decir, que finalmente, el rol tradicional de la mujer está representado en estas novelas por los personajes femeninos secundarios y subalternos que no pueden escapar del entramado social en el que están insertos. Como dice Judith Butler en *Lenguaje, poder e identidad* (1997):

La identidad sexual no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas y teatrales del género: el género en sí mismo es una ficción cultural, un efecto preformativo de actos reiterados, sin un original ni una esencia. (10)

Krista y Vera son lesbianas y buscan realizarse como madres. La presencia masculina irrumpirá en sus vidas a partir de la adopción de un hijo en Timbú. Son personajes que aparecen desdibujados en un primer momento y sólo empiezan a tomar vida a partir del erotismo, de la relación amorosa que Melisandra observa libre de todo preconcepto. En el artículo de Ligia Córdoba Barquiero (2002), “¿Cómo nace un sueño?”, se comenta en relación a *Waslala*: “Los amores son libres, sin ataduras y en donde los atavismos no tienen cabida, por ello se veía con respeto el amor de Krista y Vera, por eso Melisandra amó a Joaquín con su rudeza y a Raphael aunque ‘sus ríos interiores estaban sembrados de diques’.” Pero cuando realmente cobran importancia estos personajes es en Timbú, cuando Raphael necesita encontrar filina.

Krista y Vera provienen de una «matria», término que destruye el concepto mismo de patria. En su relación amorosa, está excluido el tema del hombre y a la vez su origen está marcado por la pertenencia a una comunidad matriarcal. La imposibilidad de tener hijos biológicos por la ausencia de relaciones heterosexuales les permite encontrar en Timbú un lugar ideal para ser madres. Timbú, se había comentado en apartados anteriores, está caracterizado por la desaparición de lazos de sangre y biológicos, por las uniones libres y no sanguíneas. Lo parental está dado por la ausencia de una pertenencia, de una posesión y se convierte en lazos libres, no biológicos.

Según Judith Butler (2006 149, 150) en *Deshacer el género*, el parentesco, entendido como una serie de prácticas que instituyen relaciones de distinta clases gracias a las cuales se negocian la reproducción de la vida y las demandas de la muerte, se convierte en prácticas que sirven para cuidar las «formas fundamentales de la dependencia humana» (150) como el nacimiento, el cuidado de los niños, las relaciones de dependencia emocional y de apoyo, la enfermedad, la muerte, la defunción y los lazos generacionales. En este sentido, el parentesco no es diferente a la comunidad y a la amistad, ni se ha perdido por el hecho de no ser formalizado ni rastreado en las formas convencionales; de hecho la sociología reciente lo

desvincula de la presuposición del matrimonio. Los lazos de parentesco que unen a las personas pueden ser una intensificación de los vínculos comunales basados en relaciones exclusivas y duraderas o puede tratarse de ex amantes, no amantes, amigos o miembros de la comunidad. Las relaciones de parentesco atraviesan los límites entre la comunidad y la familia, y a veces también redefinen el significado de la amistad. Cuando estos modos de asociación íntima producen redes de relaciones sostenibles constituyen una ruptura del parentesco tradicional que presupone que la estructura de la sociedad se centra en relaciones biológicas y sexuales.

En este aspecto, Vera y Krista se definen a partir del establecimiento de una relación amorosa no atada a vínculos formales y encuentran la posibilidad de autorrealizarse como mujeres y establecer lazos parentales a través de la adopción, justamente en una comunidad donde los lazos parentales sanguíneos se han eliminado como consecuencia de la guerra. La maternidad será una característica definitoria para estos personajes femeninos, no sólo porque cambiará la percepción que los otros tienen sobre ellas sino porque las vinculará a la comunidad de origen. Ambas ofrecen su «matria» para hacerse cargo de la gente de Timbú cuando falte la filina, único sustento del pueblo. El lugar de origen, se caracteriza por la acogida y el estar abierto hacia los otros ya sea por la incorporación de nuevas relaciones parentales donde el eje es la figura de la madre, ya sea por ofrecerse a los otros en un contacto protector y maternal.

La madre, como se había comentado en apartados anteriores, es la gran ausente en la novela. Sólo aparece hacia el final. Se había visto en las otras historias que la madre era la transmisora de «un deber ser». Sin embargo, en el caso de Melisandra este deber ser, esta transmisión proviene de distintas madres adoptivas que han ido ocupando ese espacio que su madre había dejado vacío al partir hacia Waslala. Todo el viaje de Melisandra está determinado por la búsqueda de su origen, de su identidad y de Waslala. En este sentido, la madre está presente como ausencia y como motor de

búsqueda y sólo aparece hacia el final. Además, un rasgo característico de esta madre es la ausencia de culpa.

La culpa, característica que siempre está asociada al género femenino como consecuencia de haber probado Eva el fruto prohibido y, por consiguiente, haber sido expulsada del paraíso, está ausente en la madre de Melisandra:

Su madre no se valió de pretextos [...] para que la hija reconociera los dones y la dispensara. Se comportó con absoluta dignidad, asumiendo sin parpadear la responsabilidad de sus actos, las consecuencias. Era ella, Melisandra, la que viéndola ahora no requería mucha imaginación para calibrar el desgarramiento, el dolor, el precio que debía haber pagado por sus opciones. (337)

La madre, entonces, es un sujeto consciente de sus actos, que puede decir sobre su destino y, sobre todo, asumir las consecuencias. Es un sujeto pleno que puede actuar, libre de todo preconcepto. Sin embargo, su figura está asociada a la protección, primero de los dos gemelos, luego de Waslala como proyecto. La utopía es su razón de ser así como el conservarla y traspasarla a la hija como un saber. Es decir, que el legado que la madre le deja a Melisandra no pasa por una normatividad generacional de género que ella debe continuar, sino por conservar y dar vida a un ideal mayor: la posibilidad de construir una sociedad más justa. La madre se convierte así, en la poseedora de una verdad, de un ideal. Al ser la única superviviente, se convierte en protectora de un proyecto social que puede cambiar el destino de Fraguas.

La maternidad, el lazo parental que le había negado a Melisandra con su ausencia, se convierte en un elemento imprescindible en cuanto a la conservación de Waslala como proyecto. La madre conserva los Anales como si de un hijo se tratara y se los transmite a su hija para que ella los haga vivir en el acerbo social. La madre es, entonces, en Waslala la encargada de transmitir el pasado y darle vida a través del relato, de salvaguardar los sueños y proyectos utópicos para que se multipliquen en el ideario colectivo.

Ser madre le permite la reproducción no ya a nivel individual y parental, sino a través del relato, transmitiéndolo para que sea posible el dar vida a una nueva sociedad o, al menos, intentar mejorar las ya existentes. Lo maternal no pasa por la mera reproducción biológica sino por la capacidad de comunicación, protección y conservación de la utopía. Melisandra perdió a su madre en esa búsqueda de un mundo ideal, pero gracias a esa pérdida pudo llegar a Waslala y encontrar los Anales que le van a permitir reproducir esa estructura social y esos proyectos en otras realidades.

En *El país bajo mi piel*, también aparecen otros personajes femeninos que aunque no son de gran envergadura, tienen su funcionalidad dentro de la trama: su prima Pía, Andrea y Leana.

Su prima Pía está caracterizada desde el inicio por representar un papel tradicional de la mujer pese a formar parte también del movimiento. Su lugar como sujeto está determinado por esa relación de sumisión ante el hombre y por encontrar su felicidad en el agasajo de los demás y no en la realización propia. En la reunión que hacen en la hacienda de Mazatlán, ella es la que se ocupa de la cena y lo doméstico mientras el resto del grupo se dedica a planificar el golpe. Su preocupación no está centrada en el tema de conversación y en los planes que el grupo está haciendo, sino en hacer que los invitados se sientan contentos y satisfechos a través de la cena. Gioconda comenta al respecto: "Ese lado femenino celebratorio del hogar, de la cocina, preocupado por delicadezas, me era ajeno. Nunca lo habría apreciado por considerarlo un símbolo de la servidumbre femenina." (123)

Judith Butler (2001 87) expresa en el artículo "Encuentros transformadores" que el sujeto no puede existir sin dirigirse al otro, sin que los otros se dirijan a él porque el deseo de sociabilidad es fundamental. Sin embargo, no existe ningún nosotras colectivo porque cada persona posee su individualidad y características propias que la diferencian de los demás. "La unicidad de la Otra me es expuesta, pero la mía también se expone para ella, y esto no significa que seamos la misma, sino que estamos unidas la una a la otra en

nuestra singularidad" (*Ibid*). En este sentido, Pía es un sujeto determinado no sólo por su rol de ama de casa sino también por su clase. Al igual que Gioconda, es un personaje femenino marcado por su origen pequeño burgués, por eso Gioconda aclara "Organizaba aquellas cenas de trabajo y estudio en Mazatlán con todo el discreto encanto de que la dotaba su clase" (123); sin embargo se diferencia de Gioconda en cuanto a los roles y la postura frente a la vida. Pía es un sujeto que se constituye por y para los otros y ese ser para los otros lo pone en práctica en todas las actividades hogareñas. Sin embargo, este papel tradicional será quebrantado con el divorcio años más tarde. Implica una ruptura con un modelo familiar, aunque sin quebrantar totalmente con su rol y su quehacer frente a la vida.

Cuando Gioconda va a visitar a Pía luego de dejar a Carlos, ella la recibe con «su habitual hospitalidad». Sin embargo, esa ruptura con el modelo tradicional, le permite enfocar las relaciones amorosas desde otra perspectiva, incluso, superando el enfoque de Gioconda ya que Pía no está atada a los discursos y entresijos del poder, esencialmente masculino, a pesar del cambio revolucionario. Cuando Gioconda deja a Carlos porque así se lo solicita Tomás por representar su relación con un extranjero, especialmente con un norteamericano, un peligro para el movimiento, es Pía quien en un acto de solidaridad de género la hace reaccionar: "¿Me vas a decir que después de tantos años de andar en esto, vas a aceptar mansamente que desconfíen de vos, que crean que porque sos mujer no podés distinguir la cola de la cabeza?" (136). Pía, más apegada a lo terrenal, a lo cotidiano y doméstico es la que puede ver más allá de las meras palabras, la que puede analizar la actitud machista de los compañeros de lucha del movimiento y le ofrece a Gioconda un nuevo análisis de su relación. Le hace comprender que detrás de esa petición hay un menosprecio hacia la posibilidad de que la mujer pueda ser capaz de tomar sus propias decisiones y actuar con adulterz.

Andrea y Leana son compañeras del movimiento y de la lucha clandestina. Es verdad que dentro de la historia aparecen en momentos aislados, pero ambas marcan un momento en la vida de Gioconda.

Leana está asociada a la maternidad no sólo porque está embarazada sino porque esta actitud maternal la vuelca en los personajes que la rodean. Gioconda comenta: "Era apenas un poco mayor que yo pero su aire maternal me venía como agua de mayo porque siempre he necesitado que me maternicen" (76). Leana es la encargada de tomarle el juramento de ingreso y lealtad al movimiento, de ofrecerle una nueva vida. Es decir, que el acto de dar vida, de brindar un nuevo comienzo está asociado a la figura femenina y a la maternidad. Ambas, embarazadas, llevan a cabo el juramento.

En *El cuerpo silenciado*, de Sara Berbel Sánchez y María Teresa Pi-Sunyer Peyrí (2001) se lleva a cabo un análisis de las antiguas culturas matriarcales y cómo las mismas fueron reemplazadas por una cultura patriarcal que ha ido minimizando el papel de la madre y sustituyéndolo por el del padre. Se hace, además, un análisis de cómo la madre ha ido desapareciendo de la literatura tradicional y los cuentos de hadas para cobrar importancia la figura del padre que se erige como el transmisor de valores y el encargado de la educación de los hijos. En relación a esas primeras culturas matriarcales, las autoras comentan que las mujeres tuvieron un papel central en la vida pública y social y toma como referente la isla de Creta:

En esta cultura se adoraba a la diosa madre como creadora de vida, madre nutritiva y cuidadora, con total poder sobre la vida y la muerte de los humanos. El nexo con la naturaleza era total y se celebraban ritos unidos a los ciclos naturales que culminaban en la práctica del culto a la maternidad. Como señala Victoria Sendón de León, "vida, sexo y muerte constitúan diferentes expresiones de una misma realidad". (24)

En este sentido, se puede observar como para Gioconda el tema de la maternidad es central. La comunicación total con Leana, en medio de un parque, bajo un inmenso árbol y con las panzas de ambas embarazadas rozándose es fundamental. Es otra mujer quien inicia el ritual de ingresarla en el movimiento, pero a la vez no es sólo una mujer sino una madre, una gestora y dadora de vida que se funde con ella en un ritual único que da inicio

a un nuevo comienzo. La mujer no puede separar la esfera de lo político de su comunión con la vida y la naturaleza y esta imagen sagrada, casi mítica, de dos mujeres en un acto de entrega y solidaridad con la vida se torna esencial en el modo de proyectar la vida y la política, porque si hay algo que caracteriza a Gioconda y sus personajes no es la negación de los atributos femeninos sino su revalorización. Dos mujeres que ponen en riesgo su vida para crear un nuevo porvenir. Dos mujeres que pueden superar el miedo a la muerte y el peligro para ofrecer un futuro mejor para sus hijos, pero sobre todo, dos mujeres conscientes que aunque la maternidad es esencial y el eje de la vida, saben que no es exclusividad de las madres y que interactúan en una sociedad con lazos parentales (tanto el del padre como el de otros familiares) que podrán cubrir su ausencia en caso de necesidad.

Andrea por su parte, es un personaje pequeño burgués al igual que Gioconda. Se educó en un colegio de monjas y estuvo internada en Londres estudiando inglés. Cuando regresó del extranjero, vino trayendo un aire extravagante: "fumaba cigarrillos en una larga boquilla y una vez hasta me puse hasta una boa al cuello" (79). Sin embargo, al igual que Gioconda este personaje está caracterizado por la transgresión, una transgresión que abarca no sólo lo político al romper con la ideología propia de su clase, sino también su aspecto, al quererse mostrar más sencilla a los ojos de los otros: no se maquillaba, usaba jeans, camisa de tipo Lacoste y mocasines.

Judith Butler (2006) comenta:

Decir que el deseo de persistir en el propio ser depende de las normas de reconocimiento equivale a decir que la base de la propia autonomía, de la propia persistencia como "yo" a través del tiempo, depende fundamentalmente de la norma social que excede a este "yo", que posiciona este "yo" extáticamente, fuera de sí mismo en un mundo de normas complejas e históricamente variables. (55)

Es decir, que la persistencia del sujeto depende de las normas sociales o de la capacidad que tenga de negociar dentro de las mismas. La forma de

vestirse, de presentarse hacia los otros posiciona a las personas en cuanto a su lugar en el mundo. Andrea, quebranta su extravagancia inicial traída del extranjero y exhibida a través de ciertas pautas de comportamiento y vestimenta al ingresar al movimiento. Entonces, proyecta otra imagen de sí misma que cree más acorde con su nueva situación, incorpora nuevas reglas y formas de hacer para adaptarse al nuevo grupo. Gioconda comenta que se tomaba la vida en serio, que parecía distante, lejana, impenetrable. Es decir que su transgresión inicial en el modo de proyectarse hacia los otros se hace aún mayor al comprometerse con la lucha clandestina y los ideales que son contrarios a su origen social. Su pertenencia a la burguesía le sirve, como en el caso de Gioconda, como una máscara, una protección para poder moverse con soltura y actuar sin despertar sospechas. Los ambientes cotidianos y el actuar de acuerdo a su origen le sirven para poder realizar eficazmente su actividad clandestina. Sin embargo, sólo el amor le permite ser ella misma. Cuando inicia su relación amorosa con el profesor universitario, poeta e integrante del movimiento, Ricardo, Andrea rompe todos los modelos y pautas de comportamiento que ella había asumido creyendo «un deber» para actuar con naturalidad. Una vez más, son los sentimientos, la sensibilidad, características esencialmente femeninas y que Gioconda se encarga de revalorizar continuamente las que le permitirán ser ella misma, sin convenciones ni convencionalismos. Sin embargo, el amor o más bien la pérdida del amor al ser asesinado Ricardo, la llevan al exilio de sí misma y de su patria. Parte hacia México donde continuará la lucha.

Las otras mujeres de Gioconda interactúan con las protagonistas, son parte esenciales de este mundo femenino que se proyectan en los tres textos. El sujeto se define en función de un «otro», en este caso la mujer en relación al universo masculino. Sin embargo las protagonistas de estos textos también se van delimitando a partir de su relación con otras mujeres que encarnan valores diversos y distintas formas de aceptar o trastocar todo el entramado ideológico de la cultura patriarcal. El universo masculino esta presente en los textos en la medida que está unido al amor y al compromiso revolucionario que permiten a las protagonistas acercarse a lo «otro» para conocerlo y

transformar a partir de la otredad su propia realidad. Pero lo esencialmente relevante de las historias es la construcción del universo femenino, el entramado de relaciones que le brinda a cada mujer la posibilidad de encontrar su propia identidad, en la solidaridad de género que permite que más allá de las diferencias persista la complicidad. Todos los personajes femeninos, independientemente de su posición frente a los modelos tradicionales, entretejen una red de comunicación, intercambio y solidaridad que les permite ayudarse y trastocar y manipular el entramado ideológico en que están atrapadas las mujeres.

Conclusión

La diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas

Cuerpos que importan
Judith Butler

Las protagonistas de las tres novelas trabajadas: *Waslala*, *El país bajo mi piel* y *La mujer habitada* están marcadas por su origen y por la necesidad imperiosa de construir su propia identidad. En el caso de Gioconda personaje y Lavinia esa construcción se logra a partir de la transgresión con su origen de clase y, por consiguiente, con las pautas de género que han recibido generacionalmente. En cambio, en el caso de Melisandra su identidad estará marcada por la búsqueda de su madre y de la utopía.

La Revolución y con ella la idea de lo utópico es esencial en la configuración de estos personajes femeninos. La mujer se siente partícipe de un proceso mucho más abarcador que la lucha de género. Su identidad y la transgresión a las normas recibidas generacionalmente se logran a partir del compromiso político y de la lucha para cambiar el orden imperante que impide al ser humano ser libre para poder elegir su propio camino. Estas mujeres, además, se comprometen con el entorno, rechazan el determinismo que las condena a estar recluidas en el ambiente hogareño y asumen un rol activo, comprometido, maduro. Son mujeres conscientes del potencial que poseen y asumen las consecuencias de sus actos, incluso cuando éstos pueden llevarlas a la muerte.

La materialidad del cuerpo femenino está presente en las tres historias. No se trata de negar el propio cuerpo, ni las características que son propias del género como la maternidad, su contacto con la naturaleza, los sentimientos. Lo que hace Gioconda hace es revalorizar los atributos esencialmente femeninos para que las protagonistas asuman un rol emancipador pero sin copiar al hombre, sin querer ser como ellos ni actuar desde sus parámetros, sino desde su propia corporeidad, desde su propia materia. Las mujeres de

Gioconda, se entregan al amor, gozan del sexo, tienen hijos o vislumbran la posibilidad de tenerlos y cuando no lo hacen no es por rechazar esa parte de sus vidas, sino por atar su vida al compromiso político. El cuerpo femenino está presente en todas las historias, tanto en el goce como en el dolor: los partos, el aborto, el disfrute en el río, el acto sexual, la represión corporal cuando se es prisionera...

Y junto a esta fuerte presencia del cuerpo encontramos el erotismo femenino, la mujer, apagada a lo natural, es capaz de vivir su propia sensualidad quebrantando un modelo de mujer descorporeizado proyectado por la cultura patriarcal. Las mujeres de Gioconda, no sólo transgreden lo político sino también lo sexual porque actúan activamente en los dos campos, entregándose y disfrutando, siendo conscientes del deseo y asumiendo un rol activo en el juego amoroso. No anulan el deseo sino que se entregan a él de forma espontánea y natural. Y en el caso de Gioconda personaje utilizando la palabra para hacer público ese disfrute. La mujer deja de ser objeto del deseo masculino para convertirse también en un sujeto que desea.

Sin embargo, en los textos aparecen otros personajes femeninos también importantes que muestran la multiplicidad dentro del concepto mismo de mujer. Marcadas por su origen, su contexto y su situación personal, las tres novelas están repletas de personajes femeninos de muy diversa índole: amas de casa, compañeras de la lucha clandestina, personal doméstico, secretarias... Todos los perfiles están marcados por las prácticas discursivas que socialmente las determinan y rodean: Lucrecia que se siente culpable frente al aborto, Sara que se siente tranquila en su mundo de mujer, Flor que no tiene vida privada para entregarse por completo a la lucha armada, Engracia que se convierte en foco de la resistencia, Mercedes que se encarga de las tareas domésticas de la hacienda, Itzá que abandona el hogar para incorporarse a la lucha contra el invasor, Mimixcoa que acepta que su cuerpo se convierta en ofrenda... Todas conviven en una realidad cambiante pero problemática, donde la cultura patriarcal ha marcado sus pautas y de alguna manera las ha determinado condicionando sus vidas y modos de actuar.

Sin embargo, se puede observar que las mujeres que realmente pueden trasgredir la norma son aquellas que, gracias al origen pequeño burgués que les ha permitido vislumbrar el mundo de otra manera a través de la educación o de viajes al extranjero, pueden enfocar y ver el mundo desde una perspectiva nueva; aquellas que pueden analizar la realidad desde otra óptica y enfrentarse a ella para cambiar las bases que impiden a la mujer y a la sociedad en general liberarse de los preconceptos heredados por la tradición. Las mujeres más marginales en la escala social están tan atadas a su supervivencia que no pueden enfrentarse a todo el aparato conceptual que las rodea, ni siquiera vislumbrarlo. Por eso, son las mujeres con ciertas posibilidades económicas y educativas las que pueden enfrentarse a los entresijos de la cultura patriarcal para intentar desentrañarlos aunque esa transgresión la paguen con el exilio, la muerte o la soledad.

La Revolución y la mujer están unidas en estas tres historias porque el cambio no sólo se produce a nivel individual. No se trata de cambiar sólo las cuestiones que atañen a la desigualdad de género. La transformación debe implicar al conjunto de la sociedad, a las estructuras mismas del poder. Sin embargo, se puede observar que la problemática de la mujer persiste incluso aún cuando las condiciones originarias son quebrantadas por la Revolución, porque los discursos normativos son más fuertes y resistentes al tiempo aún más que los propios cambios en la historia. Por eso la mujer debe seguir luchando, incluso cuando las relaciones de poder se han desestabilizado y han comenzado otras nuevas. Gioconda deja a Modesto para no convertirse en su sombra. Lavinia se enfrenta a Felipe y comienza a tomar sus propias decisiones sin consultarlo. Melisandra se convierte en líder en la reconstrucción de Cineria y decide el futuro de su relación con Raphael.

En un mundo de mujeres, la madre ocupará un lugar central como transmisora de un mandato generacional. La madre encarnará la voz de la tradición y señalará constantemente las transgresiones a sus hijas al tener incorporado el discurso de una sociedad patriarcal como propio. Frente a ellas la figura del padre aparece desdibujada, casi ausente. Son las madres quienes asumen,

como encargadas del hogar, la obligación de dar continuidad a normas que consideran parte natural de su mundo y son incuestionables para ellas. Las hijas, al quebrantar ese «deber ser» ponen en evidencia un entramado social que las condena al hogar y asumir un rol pasivo en todos los ámbitos de la vida social. Como dice Judith Butler en *Deshacer el género*:

Si hay normas de reconocimiento por las cuales se constituye lo “humano”, y esas normas son códigos de operaciones de poder, entonces puede concluirse que la disputa sobre el futuro de lo “humano” será una contienda sobre el poder que funciona en y a través de dichas normas (30)

Y justamente son estas normas las que Melisandra, Lavinia y Gioconda personaje intentan desestabilizar constantemente para encontrar una imagen de sí mismas más acorde con su propia naturaleza que con los discursos que rigen el entramado social de la cultura patriarcal.

Bibliografía

ALBADA-JELGERSMA, JILI. "Las tecnologías políticas del ser en los sujetos poéticos de Nancy Morejón y Gioconda Belli". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos XXI / 3* (1997): 441-455.

ALEMANY BAY, CARMEN ET AL (EDS.). "La isla posible". [En línea] En: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. (Tabarca, Alicante, 1988). Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001. Disponible en Internet:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/index.htm>

BELLI, GIOCONDA. "Discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua" [En línea]. *Página oficial de Gioconda Belli*. Managua, 2003. [Enero, 2009]. Disponible en Internet:

<http://www.giocondabelli.com/conferencias/discurso%20ingreso%20RALE.htm>

BERBEL, SÁNCHEZ; PI-SUNYER PEYRÍ, MARÍA TERESA. "Los cuentos de la abuela", "De madres a hijas". *El cuerpo silenciado. Una aproximación a la identidad femenina*. Barcelona: Viena Ediciones, 2001. 23-55.

BUTLER, JUDITH. "Introducción", "Los cuerpos que importan", "El falo lesbiano y el imaginario morfológico", "Identificación fantasmática y la asunción del sexo", "El género en llamas". *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002. 11-203.

_____. "Prólogo", "Introducción", "Actos ardientes, lenguaje ofensivo". *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. 9-117.

_____. "Introducción", "La conciencia nos hace a todos sujetos". *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997. 9-41, 119-145.

_____. "Sujetos de sexo / Género / Deseo". *Feminismos literarios*. Carbonell, Neus y Torras, Meri, compiladoras. Madrid: Editorial Arco Libros. 25- 76.

_____. "Encuentros transformadores". *Mujeres y transformaciones sociales*. Elisabeth Beck-Gernsheim; Butler, Judith y Puigvert, Lídia. Barcelona: Editorial El Roure, 2001. 77-91.

CARBONELL, NEUS; TORRAS, MERI (COMPS.). "Introducción". *Feminismos literarios*. Madrid: Arco libros, 1999. 7-21.

CARRASCO, CANDIDE. "Gioconda Belli: Cartografía del erotismo." *Afrodita en el trópico. Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras*

centroamericanas. Preble-Niemi, Oralia, editora. Scripta Humanista. Potomac, Maryland: 1999. 25-45.

CIXOUS, HÉLÈNE. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.

CORBIN, ALAIN. "El dominio de la religión", "El encuentro de los cuerpos", "Dolores, miserias y sufrimientos de los cuerpos". *Historia del cuerpo II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges, coordinadoras. Madrid: Editorial Taurus, 2005. 57-86, 141-262.

CÓRDOBA BARQUERO, LIGIA. "¿Cómo nace un sueño?". *El Nuevo Diario*. [En línea]. Managua. Julio, 2002 [Julio 2009]. Disponible en Internet:

<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2002/julio/06-julio-2002/cultural/cultural2.html>

DE LAURETIS, TERESA. "The technology of gender". *Technology of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. 1-30.

DÍAZ CÁRCAMO, ADDIS Y OMÁN. "La construcción indicial del ser cultural y el ontos-utópico en la novela Waslala, de Gioconda Belli." *El Nuevo Diario*. [En línea] Managua. Marzo, 2000 [Julio 2009]. Disponible en Internet:

<http://sololiteratura.com/gio/gioobrwaslalanuevo.htm>

DUCHÉNE, NADIA. "Passages de l'est". *Relatos de viajes, miradas de mujeres*. Gallego Durán, María del Mar y Navarro Domínguez, Eloy, editores. Sevilla: Ediciones Alfar, 2007. 19-35.

FLORESCANO, ENRIQUE. "La concepción naua del tiempo y el espacio". *Memorias mexicanas*. México: Fondo de cultura económica, 2003. 100-133

FORNS-BROGGI, ROBERTO. "La conciencia ecológica del poeta: hacia la descentralización de la ciudad latinoamericana." [En línea]. En: *XXI Congreso internacional de LASA* (Chicago, Illinois 24-26 de septiembre 1998). Biblioteca Virtual CLACSO. Disponible en Internet:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa98/Forns-Broggi.pdf>

FOUCAULT, MICHEL. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

_____. "Los cuerpos dóciles". *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002. 123-144.

GALICH, FRANZ. "El país bajo mi piel ¿novela de caballería?" *El Nuevo Diario*. [En línea]. Managua, Septiembre, 2001 [Julio 2009]. Disponible en Internet:

<http://www.sololiteratura.com/gio/giobrelpaisnovela.htm>

GARCÍA IRLES, MÓNICA. "Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli". [En línea]. *Cuadernos de América sin nombre* 5 (2001). Disponible en Internet:

http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6278/1/CuadernosASN_05.pdf

GIL IRIARTE, MARÍA LUISA. "Reescritura femenina de la utopía." [En línea] En: Alemany Bay, Carmen. *La isla posible*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Universidad de Alicante. Alicante, 2001 [Marzo, 2009]. Disponible en Internet:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/27849280532309117471902/p0000005.htm>

GRAU-LLEVERIA, ELENA. "La poesía erótica de Gioconda Belli: Tradición y alteración". *Afrodita en el trópico. Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Potomac, Maryland: Scripta Humanista, 1999. 47-59.

GRIGSBY VADO, WILLIAM. Gioconda Belli "Quiero que mi voz sea la de muchos." [En línea]. *La insignia*. Madrid, Febrero, 2001 [Abril, 2009]. Disponible en Internet:

http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul_086.htm

JIMÉNEZ MORALES, MARÍA ISABEL. "Entre la crónica de viajes y la autobiografía". *Relatos de viajes, miradas de mujeres*. Gallego Durán, María del Mar y Navarro Domínguez, Eloy, editores. Sevilla: Ediciones Alfar, 2007. 155-180.

KEARNS, SOFÍA. "Una ruta hacia la conciencia feminista." [En línea]. *CiberLetras*, vol. 9. Julio, 2003 [Julio, 2009]. Disponible en Internet:

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/kearns.html>

LAVOIE, SOPHIE. "Los mitos femeninos en las tres novelas de Gioconda Belli." [En línea] *La ventana*. Casa de las Américas. Junio, 2005 [Mayo, 2009]. Disponible en Internet:

<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2584>

LÓPEZ, ÁNGELES. "El génesis es un cuento naif y de ahí el maniqueísmo y la dualidad que presenta." [En línea] *Literaturas.com*. Madrid. Agosto, 2008 [Marzo, 2009]. Disponible en Internet:

<http://www.literaturas.com/v010/sec0809/entrevistas/entrevistas-03.html>

MANAGUA. EDITORIAL VANGUARDIA. "La mujer habitada, 1988." [En línea]. *Alipso.com*. Managua. Marzo, 2005 [Febrero, 2009]. Disponible en Internet:

HTTP://WWW.ALIPSO.COM/MONOGRARIAS2/LA_MUJER_HABITADA/INDEX.PHP

MILLAR, MICHAEL, B. "Amor y erotismo en Sofía de los Presagios de Gioconda Belli: Nuevos rumbos para la narrativa centroamericana en época de paz". *Afrodita en el trópico. Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras*

de autoras centroamericanas. Potomac, Maryland: Scripta Humanista, 1999. 61-73.

MORO, TOMÁS. *Utopía*. Buenos Aires: Ediciones elaleph.com, 2003.

MOYANO, PILAR. "Reclamo y recreación del cuerpo y del erotismo femeninos en la poesía de Gioconda Belli y Ana Istarú." *Afrodita en el trópico. Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Preble-Niemi, Oralia, editora. Scripta Humanista. Potomac, Maryland, 1999, p.135-152.

MULLIGAN, MAUREEN. "La mujer viajera en plena crisis poscolonial". *Relatos de viajes, miradas de mujeres*. Gallego Durán, María del Mar y Navarro Domínguez, Eloy, editores. Sevilla: Ediciones Alfar, 2007. 95-117.

NAVARRETE LINARES, FEDERICO. "Mitología Maya". *Mitologías Amerindias*. Ortiz Rescaniere, Alejandro, editor. Madrid: Editorial Trotta, 2006. 103-128.

OLIVIER, GUILHEM. "Mitologías del México central en la época prehispánica." *Mitologías Amerindias*. Ortiz Rescaniere, Alejandro, editor. Madrid: Editorial Trotta, 2006. 77-102.

PIÑERO AUGUET, LAURA. "De la mujer habitada a la mujer habitante: planteos acerca de la subjetividad femenina." [En línea]. En: *Nómadas*. Monográficos. Universidad complutense de Madrid. Madrid. Marzo 2009 [Julio, s009]. Disponible en Internet:

http://www.ucm.es/info/nomadas/MT_feminismo/lpinero.pdf

REVERTER BAÑÓN, SONIA. "La investidura de los cuerpos". *Revista Lectora 10* (2004): 133-140.

RUSSELL, ELIZABETH. "El amor y la danza de los siete velos: una aproximación feminista al amor." *Amor e identidad*. Segarra, Marta; Carabí, Àngels, editoras. Barcelona: Ediciones PPV, 1996. 263-269.

SALGADO, MARÍA A. "Erotismo, cuerpo y revolución en Línea de fuego de Gioconda Belli." *Afrodita en el trópico. Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Preble-Niemi, Oralia, editora. Potomac, Maryland: Scripta Humanista, 1999. 3-23.

SMITH, SIDONIE; JULIA WATSON (EDS.). "Introduction. Mapping Women's Self-Representation at Visual / Textual Interfaces." *Interfaces*. Michigan: The University of Michigan Press, 2002. 1-37.

TORRAS, MERI. "Cuerpos, géneros, tecnologías". *Revista Lectora 10* (2004): 9-12.

VENTI, PATRICIA. "Entrevista con Gioconda Belli." [En línea]. *Espéculo 34* (2006-2007). Heidelberg -Alemania, 1995. [Julio, 2009]. Disponible en Internet:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/giobelli.html>

VIOLI, PATRICIA. "Sujeto lingüístico y sujeto femenino". *Feminismo y teoría del discurso*. Colaizzi, Giulia, editora. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. 127-140.

VILLAMARÍN JIMÉNEZ, ANGÉLICA. *En busca de eurídice*. [En línea]. *Cuadernos de viajes*. Madrid, 2008 [Marzo, 2009]. Disponible en Internet:

http://literaturadeviaje.blogspot.com/2008/03/aporte-de-los-alumnos_30.html?showComment=1208054280000

ZAMORA, DAISY. "La mujer nicaragüense en la poesía". *Revista Iberoamericana* 157 (1991): 933-954.