

Escrituras subversivas: una mirada comparativa transatlántica de las obras de Gioconda Belli y Montserrat Roig

Yaosca Bautista

TESI DOCTORAL UPF / 2019

DIRECTORES DE LA TESI

Dra. M^a Dolors Oller Rovira

Dra. Hélène Rufat Perelló

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



La cultura és l'opció més revolucionària a llarg termini.

Montserrat Roig

*Escribir para darle forma al mundo,
para delinear el perfil de la lágrima,
la tristeza del árbol cortado.*

Gioconda Belli

AGRADECIMIENTOS

A las directoras de este trabajo: Dolors Oller, por guiarme y presentarme a Montserrat Roig, y a Hélène Rufat, por su confianza y entrega. Gracias, sobre todo, por enseñarme de qué se trata la subversión.

A mis padres, por el ejemplo que han sido, por la disciplina y los esfuerzos. A Leo por abrir el camino, y a mis hermanos, todos, por acompañarme.

A Gonzalo, mi compañero, paciente lector y apoyo esencial durante este proceso. Por sus cuidados, por su amor y lealtad.

Gracias a mis compañeras doctorandas por mostrarme que existen otras formas de hacer academia. A la revista Forma y su equipo por acogerme.

Gracias, en fin, a todas y todos los que pacientemente han sabido estar, incluso en mi ausencia.

RESUMEN

La hipótesis de esta investigación es que la creación artística puede ser transgresora en la medida en que cuestiona paradigmas sociales y sugiere posibilidades para la transformación. A partir de la comparación de las obras de ficción de Gioconda Belli y Montserrat Roig, se presenta una posible definición y unos rasgos propios de las escrituras subversivas. En un entorno político inestable e incluso hostil, la creación literaria fue para estas dos autoras una herramienta que permitió plantear críticas y escenarios sociales alternativos. Mediante un enfoque transatlántico y de género, se analizan las obras narrativas de ambas escritoras para encontrar elementos de subversión característicos de una noción de la literatura que encauza aspiraciones y frustraciones en las autoras y en sus sociedades.

RESUM

La hipòtesi d'aquesta recerca és que la creació artística pot ser transgressora en la mesura que qüestiona paradigmes socials i suggereix possibilitats per a la transformació. A partir de la comparació de les obres de ficció de Gioconda Belli i Montserrat Roig, es presenta una possible definició i uns trets propis de les escriptures subversives. En un entorn polític inestable i fins i tot hostil, la creació literària va ser per a aquestes dues autores una eina a través de la qual plantejar crítiques i escenaris socials alternatius. Mitjançant un enfocament transatlàntic i de gènere, s'analitzen les obres narratives d'ambdues escriptores per a trobar elements de subversió característics d'una noció de la literatura que canalitza aspiracions i frustracions en les autores i en les seves societats.

NOTAS PRELIMINARES

- ❖ Tanto en la bibliografía como a lo largo de la investigación se ha indicado, entre paréntesis, el año de la primera edición de las obras literarias de las dos autoras, seguido del año de la edición que ha sido empleada en las citas.
- ❖ Por lo que refiere al idioma de los textos citados, se ha procurado utilizar siempre las versiones originales. En los casos en que se hace uso de un idioma diferente a los oficiales de la Universidad Pompeu Fabra (catalán, castellano e inglés), se ha añadido una nota al pie de página con la traducción. Esta última ha sido realizada por la autora de la investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
MARCO TEÓRICO.....	7
Una perspectiva geocrítica y transatlántica.....	9
<i>La géocritique</i> de Bertrand Westphal	9
Estudios transatlánticos	12
Ruta crítica de los estudios transatlánticos.....	15
La alteridad como articulación.....	18
Construcción de la identidad subversiva	20
Escritura e identidad como subversión	20
Estudios de género (<i>Gender studies</i>).....	23
Memoria personal y mitos de incumbencia.....	28
El <i>eudaimonismo</i> de Martha Nussbaum	28
<i>El camino crítico</i> y los “mitos de incumbencia”	31
I. MEMORIA PERSONAL Y CONTEXTO	35
1.1 Revisión biográfica	35
1.1.1 Contexto familiar.....	35
a) Educación religiosa	38
1.1.2 Vínculos sociales e identidad	41
a) Esquema de valores y juicios	41
b) Descubrimiento de la vocación.....	44
1.1.3 Vaivenes: entre literatura e historia.....	48
a) La lucha clandestina de Gioconda Belli	48
b) “La Capuchinada”.....	50
1.2 Mitos de incumbencia y mitos de libertad	54
1.2.1 Geografía: entre discurso y alteridad	55
a) Exilio y movimientos migratorios.....	69
1.2.2 Estructuras familiares	72
a) La trilogía familiar de Montserrat Roig.....	73
b) De la familia a la mitología cristiana.....	81
II. COORDENADAS DE UNA LITERATURA SUBVERSIVA	91
2.1 Subversión literaria y cuestión lingüística.....	91
2.1.1 Montserrat Roig	94
a) Reivindicación de la memoria crítica.....	101
b) Orígenes literarios.....	106

2.1.2 Gioconda Belli.....	112
a) Responsabilidad intelectual.....	113
b) La novela histórica.....	118
2.1.3 Compromiso lingüístico e intelectual.....	126
2.2 Herramientas narrativas de la subversión.....	129
2.2.1 Intertextualidad e intratextualidad.....	129
a) De la intertextualidad a la ironía.....	134
2.2.2 Heteroglosia, fantasía e ironía.....	137
a) Heteroglosia.....	137
b) Entre fantasía e ironía.....	141
2.2.3 Cronotopo literario.....	144
III. PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA LITERATURA	
SUBVERSIVA.....	149
3.1 Cuestión de género.....	149
3.2 Construcción social de la mujer.....	153
3.2.1 Roles femeninos.....	158
a) Familia, matrimonio y sociedad.....	159
c) Relaciones de pareja.....	160
c) Maternidad.....	170
3.2.2 Mujer y política.....	183
3.3 Cuerpo y subversión.....	201
3.3.1 Erotismo, política y amor.....	203
CONCLUSIONES.....	211
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	219
4.1 Bibliografía primaria.....	219
4.1.1 Gioconda Belli.....	219
4.1.2 Montserrat Roig.....	219
a) Libros.....	219
b) Artículos o capítulos de libros.....	220
4.2 Bibliografía secundaria.....	220
4.2.1 Estudios sobre la vida y obra de Gioconda Belli.....	220
4.2.2 Estudios sobre la vida y obra de Montserrat Roig.....	223
4.2.3 Estudios transversales.....	225
a) Artículos, capítulos y tesis.....	225
b) Libros.....	228

INTRODUCCIÓN

Sinónimo de “transgredir”, “transformar” o “alterar”, la etimología de *subvertir* nos revela su composición: el prefijo en latín “sub”, que refiere a “abajo” y la raíz “vertere” cuyo significado es “volver”. La palabra alude, sin duda, al cambio. La Real Academia de la lengua española (RAE) define “subvertir” como el acto de “trastornar o alterar algo, especialmente el orden establecido”¹. En cambio, el Diccionari de la Llengua Catalana (DLC) se acerca a la raíz latina y califica la acción de subvertir como el ejercicio de “tirar a terra, destruir, (l’ordre establert, els principis, una regla, etc.)”². ¿Existe, entonces, una literatura que pueda ser calificada de “subversiva”? Para serlo, la obra tendría que dar paso a la transformación y la ficción se encargaría de cuestionar y transgredir juicios o principios sociales y literarios.

Cada época engendra su propia subversión y, como consecuencia, su correspondiente literatura. Lo que hace cincuenta años era revolucionario, hoy puede ser asimilado como el inicio de un cambio. Y, en esa medida, la obra transgresora debe ser plural, cambiante y de tantas características como momentos históricos existan. En ese sentido, esta investigación parte de la hipótesis de que existe una literatura capaz de reconfigurar la realidad, cuestionando los paradigmas sociales y proponiendo alternativas a los lectores. Para demostrarlo, este trabajo plantea una comparación entre dos mujeres escritoras culturalmente muy distintas: Montserrat Roig y Gioconda Belli. El propósito de este estudio comparado sería el de ejemplificar una posible configuración de la literatura subversiva, más allá de las fronteras culturales.

Montserrat Roig nació en la Barcelona de 1946. Dos años más tarde, en Managua, nacía Gioconda Belli. Ambas pasaron una parte importante de sus vidas bajo regímenes dictatoriales: el franquismo en España y el somocismo en Nicaragua. A pesar de pertenecer a clases sociales acomodadas, las dos escritoras fueron testigos de la violencia y represión

¹ Asale, R. (2019). *subvertir*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=YbabHkP>

² Subvertir | enciclopèdia.cat. (2019). Enciclopedia.cat. Recuperado de <https://www.enciclopedia.cat/EC-GDLC-e00129478.xml>

de sus contextos sociales y estructuras patriarcales. Ante tales circunstancias, la escritura constituye una de las pocas alternativas para vehicular una crítica. Entre 1970 y 1972 publican sus primeros textos: la autora catalana se da a conocer con un conjunto de cuentos: *Molta roba i poc sabó...* (1970) con el que gana el Premio Víctor Català y, por su parte, la nicaragüense obtiene el Premio Mariano Fiallos Gil con el libro de poesía: *Sobre la grama* (1972).

Por los temas que se abordan y el tono irreverente en que lo hacen, estos primeros libros los destacan dentro del escenario nacional. En el prólogo de la primera edición, la catalana explicaba:

Només puc dir que des del meu petit racó de món he vist que l'art és molt complex. Complex com l'home, I per explicar l'home ens cal vorejar els límits més arriscats de la imaginació. Però crec en totes aquestes coses perquè són necessàries a la raó. I trobem en la raó, alguna vegada, la nostra supervivència (1971/1979: 7)

La imaginación, por su capacidad creadora, se configura como un elemento vital ante las realidades sombrías de sus contextos. Para Montserrat Roig, la función de la literatura no es otra que la de “liberar las voces del mundo, las voces antiguas frente a la VOZ³, la que brota en el altar de nuestros hogares, la que coacciona nuestra imaginación, privándonos de la libertad de soñar por cuenta propia” (“Voces y diálogos”, 1989: 80). Por eso, para ella, pero también para Belli, proponer otra posibilidad ante el discurso hegemónico se convierte en la motivación del trabajo literario.

Como varios de los países de América Latina y Europa durante el siglo XX, Nicaragua y España vivieron dictaduras que guardan similitudes importantes. Incluso si la naturaleza dinástica del somocismo en Nicaragua diverge del franquismo, ambas coinciden en la organización militar y en la naturaleza represiva. De hecho, Francisco Franco y su quehacer político, junto al modelo de Hitler, sirven de ejemplo al dictador nicaragüense. “Aunque era la criatura de intervención de Estados Unidos, Somoza desde temprano había mirado con embeleso el totalitarismo europeo”, afirma William Krehm (1999: 244). Tal es la admiración, que da

³ En mayúsculas en el original.

su beneplácito para la creación de una “sucursal nicaragüense de la Falange española de Somoza” y llega a tener en su oficina “un montaje fotográfico de él con Adolfo Hitler en el fondo” (Ibíd.).

Existe, además, una correspondencia entre los periodos en los que ambos movimientos se inscriben. El régimen político franquista se instaura en el poder en 1939, tras el final de la Guerra Civil Española, y se prolonga hasta la muerte de Franco, en 1975. En Nicaragua, el primero de los Somoza llega al gobierno en 1937 y el último de esa generación de dictadores abandona la presidencia en 1979, confirmando el triunfo la Revolución Sandinista. En estas realidades sociopolíticas, marcadas por el autoritarismo, Montserrat Roig y Gioconda Belli viven los primeros años de vida. Y, no menos importante, ambas escritoras viven el final de las dictaduras y el proceso de transición. Vislumbran, en ese cambio, la posibilidad de una reconfiguración social en la que la ficción puede constituir una importante vía para realizar una crítica a las estructuras de poder y proponer nuevos paradigmas.

Y aunque los contrastes culturales entre Roig y Belli son múltiples, es evidente que las dos mantienen una relación muy estrecha entre el ejercicio literario y el acto político⁴. En sus obras de ficción no solo hacen una crítica a la realidad social de ambos territorios, sino que plantean dilemas que van más allá de las posturas ideológicas a las que son afines. En sus novelas, cuentos y poemas, denuncian abiertamente las realidades de sus contextos, interpelando a los lectores. Ambas, además, son conscientes de las dificultades que involucra la identidad femenina a la hora de ganarse el reconocimiento público. Por eso, en sus textos rechazan los modelos patriarcales al tiempo que se adhieren abiertamente a los intentos por conseguir una igualdad de género.

En efecto, el carácter transgresor de las obras de Roig y Belli se consolida en función de tres ejes complementarios. La conciencia crítica de una

⁴ Conviene indicar aquí que, a pesar de las coincidencias temporales y sociales entre las dos escritoras, no existe constancia de un intercambio epistolar entre ellas. Montserrat Roig, sin embargo, viajó a Nicaragua en 1986 con el fin de entrevistar a Pedro Ubero, un joven obrero de origen asturiano que se encontraba en el país centroamericano en calidad de brigadista. La entrevista hizo parte del programa “Búscate una vida”, emitido por RTVE, el 15 de abril de 1986. Ambas, pues, estaban al tanto de los contextos políticos de las dos naciones pero no llegaron a encontrarse.

memoria problemática, la concepción de la literatura y sus mecanismos para la subversión y, finalmente, la perspectiva de género. Estos tópicos serán fundamentales para comprobar la hipótesis de esta investigación y, por tanto, servirán de guía para la reflexión. Las obras literarias de ambas escritoras aparecerán citadas indistintamente en los tres capítulos de este trabajo con el fin de apoyar las posibles interpretaciones. De esta manera, esta investigación se enfocará, sobre todo, en las transformaciones que se sugieren a nivel social. Por eso, cuando Belli explica que

En la medida en que nos convenzan de que esa realidad es la única posible y que somos impotentes para cambiarla, pueden hacernos perder la noción de la fuerza colectiva y hacernos creer que la pequeñez individual de cada uno de nosotros no puede competir con ese edificio, con esa Torre de Babel de lenguas confundidas (2018b: 212)

La autora parece corroborar el papel que la ficción tiene para hacer crítica y proponer escenarios alternativos.

En ese sentido resulta pertinente señalar que, dado que este trabajo parte del carácter subversivo de la imaginación⁵, la comparación se realiza a partir de la ficción. En el caso de Montserrat Roig, tendremos en cuenta la trilogía compuesta por *Ramona adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1976) y *L'hora violeta* (1980/1981a), pero también las novelas publicadas posteriormente: *L'òpera quotuidiana* (1982) y *La veu melòdiosa* (1987/1994). Así mismo, se estudiarán los cuentos publicados en *Molta roba i poc sabó* (1970) y *El cant de la juventut* (1989). Para obtener una perspectiva más amplia de su obra y de su posición como escritora se indagará en *Dignes que m'estimes encara que sigui mentida* (1991). Este libro, además, se publicó el mismo año de su muerte. En algunos casos se citará algunos de sus documentos periodísticos, pero este tendrá un lugar secundario en la investigación, habiendo optado por delimitar preferentemente nuestro corpus a las obras de ficción —y autoficción— de ambas autoras.

El caso de Gioconda Belli no será muy diferente, es decir, el trabajo se enfocará en el estudio de sus seis novelas: *La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1990), *Waslala* (1996), *El pergamino de la seducción* (2005/2006), *El infinito en la palma de la mano* (2008) y *Las fiebres de la memoria* (2018). Por

⁵ Becker, Carol. (Ed.). (1994). *The subversive imagination: artists, society and social responsibility*. London: Routledge.

otra parte, también se prestará atención a la autobiografía *El país bajo mi piel* (2011) y un libro que reúne algunos ensayos, reflexiones y poesías: *Rebeliones y revelaciones* (2018). En este último libro, muy parecido a lo que la catalana hace en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, Belli reflexiona sobre distintos aspectos de su labor como escritora, brindando información útil para desentrañar sus textos. Sin embargo, a pesar de que la nicaragüense también ha destacado por su obra poética, esta se utilizará de manera ocasional y no será el material central de la investigación.

De toda esta obra literaria y ensayística se extraen los distintos ejes comunes que vertebran la subversión. Uno de ellos se presenta como el enfoque crítico a la memoria de un pasado reciente pero problemático. En torno a este se organiza el primer capítulo de la investigación. Dividido en dos secciones, este apartado realiza una recomposición biográfica de las autoras, en primer lugar. Y, en segundo lugar, estudia tópicos centrales en la obra de ambas autoras. Así pues, se inicia analizando la relación de las autoras con las vivencias tempranas de la violencia y la represión, utilizando como base la teoría de Martha Nussbaum. Las ciudades —y sus representaciones—, las construcciones familiares y la educación son estudiadas utilizando como referente metodológico la teoría geocrítica —*géocritique*, en francés— de Bertrand Westphal y los postulados de Northop Frye, a propósito de los mitos de incumbencia.

El segundo capítulo de este trabajo tiene como objetivo central, determinar las coordenadas de la subversión. Compuesto, también en este caso, por dos secciones complementarias, la primera busca dilucidar de qué manera y por qué la literatura se consolida como vía para la transgresión. Aunque en el resto de la investigación las dos autoras se estudian de manera paralela y simultánea, en este apartado se presta atención a sus particularidades culturales, incluso si se busca resaltar los puntos en común que guardan entre ellas. Mientras que la segunda parte aparecen las herramientas lingüísticas utilizadas para lograr dicho cometido. Es decir, el propósito será comprender tanto los orígenes literarios de Roig y Belli, y su concepción del quehacer literario, como los mecanismos literarios que utilizan para realizar una crítica.

Finalmente, el tercer y último capítulo de la tesis se organiza en torno a la perspectiva de género puesto que representa uno de los móviles fundamentales en el discurso de las dos autoras. La construcción y concepción de la mujer, desde un punto de vista social, es el primer tema que aparece en este apartado. Continuaremos, en la segunda parte, estudiando los roles femeninos que aparecen en la ficción, teniendo en cuenta que una gran parte de los personajes de la ficción son femeninos y, que a través de estos, se vehiculan una serie de críticas. Por último, como otros de los temas esenciales a través de los cuales se manifiesta la transgresión de género son los cuerpos y la sexualidad, terminaremos este capítulo haciendo un estudio sobre la manera en que se presentan.

Como podrá comprobarse, este trabajo se nutre de la amplia y valiosa investigación que otras personas han realizado anteriormente de las obras de cada una de las autoras. La originalidad del análisis radica, no obstante, en que se propone una comparación que hasta entonces no había sido formulada. Para ello, además, se utilizan los postulados de la teoría trasatlántica cuyo objetivo es, tanto la construcción de relaciones igualitarias entre los distintos territorios, como la inclusión de una perspectiva transdisciplinaria. Asimismo, el trabajo se plantea como un aporte a los estudios sobre la subversión de la escritura femenina, tema poco estudiado si se compara con la transgresión de la obra de autores masculinos y, menos aún, en el caso de las literaturas nicaragüenses y catalanas.

MARCO TEÓRICO

Memoria y construcción de identidad son elementos que han estado históricamente vinculados a la creación literaria. Se escribe para recordar, pero también para conocer el mundo y para conocerse a sí mismo. La dimensión social e historiográfica del quehacer creativo es un tema que ha sido estudiado desde el origen mismo de la teoría literaria. De una u otra manera, conscientemente o no, la producción escrita ha sido reflejo de la memoria personal y colectiva, pero, sobre todo, herramienta importante para conocer a un pueblo o una nación. Para comprobarlo solo hace falta remitirnos al largo recorrido hecho, a través de los siglos, por innumerables críticos y estudiosos de la literatura. Desde los clásicos griegos —con la figura de los aedas⁶— hasta la actualidad⁷, literatura e historia son dos ámbitos que se han visto inextricablemente unidos. Y es que el acto de escribir representa un ejercicio de exploración por su naturaleza en sí, y una posibilidad para establecer dialogo con la realidad que nos rodea en la medida en que contexto y obra se retroalimenta mutuamente. Sin embargo, la posibilidad de imaginar y crear escenarios alternativos también puede consolidarse como es una acción fundamentalmente subversiva.

Para poder determinar en qué medida se lleva a cabo la transgresión en la obra de estas dos autoras separadas por un vasto océano será necesario tener en cuenta un enfoque interdisciplinario. Por eso será partir de teorías que permitan abordar las obras literarias desde perspectivas poco contempladas hasta entonces. La investigación se estructurará a partir de tres planteamientos distintos pero complementarios que permitirán guiar y organizar el análisis y el discurso, identificando los puntos en común sin dejar de prestar atención a la valiosa diversidad cultural.

El primero de los enfoques que se tiene en cuenta al momento de realizar la comparación parte de las conexiones transatlánticas, pero abordará las

⁶Marc Augé escribe en “De lo imaginario a lo “ficcional total””: “Los primeros poetas son los aedas inspirados, que constituyen de una cierta manera la memoria del grupo, recapitulan su saber, son los que permiten la unión social; luego el estatuto de la poesía cambia, pero la confianza no se pierde, aunque se sabe que lo que dice no es la realidad absoluta” (1999: 10)

⁷ Malaver Cruz, Nancy. (2013). Literatura, historia y memoria. *Hallazgos*, 10(20), 35-47.

representaciones de cada uno de los territorios de las autoras. El efecto, se utiliza teoría geocrítica que nombra y define Bertrand Westphal, y cuyo punto de partida son las representaciones en torno a los territorios. Se propone un análisis a partir de los espacios humanos y literarios teniendo en cuenta sus interacciones, admitiendo las comparaciones y el uso de conceptos interdisciplinarios. La propuesta de Westphal estará complementada por la teoría transatlántica desarrollada por Julio Ortega, en la que se analiza la naturaleza de los intercambios culturales y literarios que han existido entre el continente americano y Europa. A partir de estas dos propuestas será posible establecer una ruta crítica que permita incorporar las características de la obra de ambas autoras.

La segunda línea de estudio incorporará la cuestión de la identidad y, en particular, la perspectiva de género. Dado que las reivindicaciones feministas ocupan un lugar central en la obra de Roig y Belli, las teorías de género servirán para descifrarlas. Se explicará en este apartado la distinción entre los estudios feministas y femeninos, y la manera en que el discurso literario e historiográfico se introduce en la línea de los estudios de género. Tendremos en cuenta la postura de importantes historiadoras como Michelle Perrot (1998) pero también abordaremos líneas de estudio más contemporáneas, como aquella realizada por Chloé Chaudet (2018) que tiene en cuenta la perspectiva transatlántica. No obstante, a todo lo largo de este apartado iremos citando a investigadoras de ambos lados del Atlántico que permitan comprender y apreciar las diferencias culturales, entendiendo a los estudios de género como un área plural.

Finalmente, la tercera línea teórica estará relacionada con las elaboraciones memoriales. La experiencia política e histórica pero también las referencias a la vida privada. Se tendrá en cuenta lo más subjetivo y personal pero también aquello que hace parte del contexto social e histórico. Es decir, se analizarán las biografías de las autoras, teniendo en cuenta el ámbito privado y haciendo una exploración de aquello que pertenece a la memoria colectiva. De esta manera será posible comprender la incidencia de las experiencias tempranas en la consolidación de la obra. Para ello, utilizaremos algunos de los fundamentos que desarrolla Martha Nussbaum en su libro *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones* (2001/2008). En efecto, se prestará

especial a la “teoría eudaimonista” y la manera en que se vinculan las emociones a un esquema de juicios y valores. Así se podrá comprender cómo estos establecen una pauta en el desarrollo de la identidad. Junto a la propuesta de Nussbaum, abordaremos la teoría literaria que postula Northrop Frye en *El camino crítico* (1971/1986), según la cual “cada pieza literaria es, en sí, una pieza comunicativa y por tanto hace referencia a una serie de elementos comunes a un grupo social” (21). En su trabajo, Frye utiliza el concepto de “armazón mitológico” para abarcar todas las creencias de las cuales se desprende la cultura verbal y que se integran en la literatura.

❖ Una perspectiva *geocrítica* y transatlántica

La géocritique de Bertrand Westphal

En los procesos de construcción y percepción de los espacios geográficos y en la elaboración de los discursos en torno a ellos, la realidad y la ficción se cruzan sin lograr definir los límites entre ambos. Por eso, el análisis de la interacción entre seres humanos y lugares —así como las relaciones al interior de los espacios— ha cobrado especial atención y ha permitido el desarrollo de la propuesta teórica denominada geocrítica⁸, introducida por Bertrand Westphal. En un trabajo publicado en 2007 y titulado *La géocritique*, el autor se interesa a comprender el límite —cada vez más difuso— que divide la ficción de la realidad. En su trabajo propone una metodología que ubica el espacio geográfico en el centro mismo del debate. Este último es considerado como una “unidad de sentido completa”, incluso si se caracteriza por su plasticidad. Por ello reflexiona acerca del lugar desde el cual parte el lector/escritor, y la necesidad de encontrar una “(...) prolifération des centres focaux et une oscillation globale du système de référence” (2007: 223). De este modo, el espacio mismo es polifacético, abstracto y las representaciones que se hacen en torno a él son resultado de un entramado de visiones. El autor explica que “le principe de l’analyse géocritique réside dans la confrontation de

⁸ Del francés “geocritique”. En adelante aparecerá sin comillas y sin cursiva, aunque se trata de un concepto que todavía no ha sido acuñado por la RAE.

⁹ “(...) proliferación de los centros focales y una oscilación global en el sistema de referencia”

plusieurs optiques qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement¹⁰” (Westphal 2017: 187).

La propuesta de Westphal (2007) tiene como premisa la idea de que la representación que se elabora en torno a un lugar, y en la que participa la ficción, también hace parte del espacio mismo. Es decir, las artes, y en particular la palabra escrita, están incluidas en los procesos de apropiación, decodificación e interpretación de los lugares. Las cartas de Colón, primer europeo en América, es un claro ejemplo de ello. Nombrar lo nuevo, lo desconocido es también otra forma de desentrañarlo. En el intercambio epistolar, el explorador contaba lo siguiente:

Tengo propósito de hacer carta nueva de navegar, en la cual situaré toda la mar e tierras del mar Océano en sus propios lugares, debaxo su viento, y más componer un libro y poner todo por el semejante por pintura (Bartolomé de las Casas, 1986: 183),

Para descifrar el territorio se hace uso de la abstracción y de la proyección artística. La ficción, a medio camino entre la verdad y la mentira, se ubica en el epicentro de todos los elementos que integran la identidad y remiten al espacio. “Totes les històries són aquí. A la vida, als diaris, a la televisió”, afirmaba Roig (1991: 20-21). La cotidianidad y los lugares a los que refiere se estructuran como elementos centrales, presentes en el proceso de la escritura y en el contexto vital de la autora. Es precisamente desde todo aquello que reconoce como parte de su identidad de escritora catalana que Montserrat Roig se ubica y puede contemplar al otro como reflejo que le interpela a sí misma. De esta manera, los códigos ajenos se vuelven interrogantes que la remiten a su propio lenguaje. En ese ir y venir se elabora un intercambio donde “yo” y el “otro” dejan las posiciones verticales para, a través del diálogo, ubicarse en la horizontalidad.

La compleja relación que establece un individuo entre el reconocimiento y la diferenciación surge de la naturaleza de la reciprocidad que aparece entre lo que hace parte de nuestra identidad y aquello que se percibe como la alteridad. Así, aunque muchas veces este vaivén es asimilado como

¹⁰ “(...) el principio del análisis geocrítico reside en la confrontación de diferentes puntos de vista que se corrigen, se alimentan y se enriquecen mutuamente”

contradictorio, según el teórico se precisa de la divergencia para que se produzca la interacción que tiene como resultado el proceso creativo:

(...) la relation bipolaire entre altérité et identité n'est-elle plus régie par une simple action, mais bien par une interaction. La représentation de l'espace naît d'un aller-retour créateur, et non plus d'un aller simple coïncidant avec un regard porté d'un point sur un autre, sans que la réciproque soit véritablement envisagée (2007: 187)¹¹

Y es que uno de los aportes más originales de la geocrítica se constata en el hecho de que se presta particular atención a las coordenadas espaciales, en la medida en que las posiciona en el centro mismo del debate (Ibíd.: 141). Se trata pues de un enfoque “geocéntrico”¹² en el que se prioriza la pluralidad de perspectivas. En su trabajo, Westphal enfatiza en la necesidad de integrar un intercambio de visiones que dé lugar a lo plural y evite las posturas centralizadas. Dado que el espacio considerado “real” es variante y adquiere diferentes representaciones, la producción literaria es concebida como fundadora en sí (Ibíd. 18).

Y si en la teoría de Westphal se considera que la ficción se encuentra inscrita en la realidad, o su representación, la creación artística tiene la posibilidad de incidir en el mundo. En ese sentido, la aproximación geocrítica tiene en cuenta un enfoque interdisciplinario y comparado: “La géocritique trouve une impulsion dans le champ des études littéraires, plus précisément comparatistes, or ces dernières sont souvent mues par le souci d'associer des méthodologies distinctes mais compatibles”¹³ (Ibíd.: 197). En vista de que esta postura teórica se centra en el vínculo entre texto y espacio, dicho vínculo nos servirá para comprender la relación que tienen cada una de las escritoras con su lugar de procedencia. En efecto, las narrativas de Montserrat Roig y Gioconda Belli son material interesante para aplicar la teoría geocrítica, ya que no solo describen la

¹¹ “La relación bipolar entre alteridad e identidad no está regida por una simple acción sino más bien por una interacción. La representación del espacio nace de un vaivén creador, y no de una ida simple coincidiendo con una mirada dirigida desde un punto hacia otro, sin que la reciprocidad haya sido verdaderamente prevista.”

¹² En francés es denominado “géocentré”.

¹³ “La geocrítica encuentra impulso en el campo de los estudios literarios, más precisamente en los comparatistas, a menudos estos son impulsados por el deseo de combinar metodologías distintas pero compatibles”.

sociedad, sino que además esta modela su obra. Es decir, no escriben solo de, sino también a partir de su propio contexto.

Entre los aportes centrales de la geocrítica que permitirá determinar la naturaleza subversiva de los textos, se prestará especial atención a tres aspectos claves de la teoría de Westphal (2007): la espacio-temporalidad, la referencialidad y la transgresión. De esta manera, será posible contemplar la obra desde un punto de vista histórico, reconociendo la alteridad y prestando atención al carácter subversivo de las piezas literarias. De igual manera los contrastes entre los puntos de vista de ambas autoras serán centrales en tanto que dan lugar a una “déterritorialisation”¹⁴ respecto a una serie de tópicos. Es decir, teniendo en cuenta que los temas de esta investigación son múltiples, es necesario comprender cada postura en función de la relación que cada autora mantiene con su respectivo contexto. En ese sentido, los estudios transatlánticos brindarán herramientas para comprender y descifrar la naturaleza de ambos territorios, atendiendo tanto a la naturaleza de las relaciones históricas, como a su diversidad.

Estudios transatlánticos

Desde finales del siglo pasado se evoca la necesidad de apelar a la deconstrucción de ciertos prejuicios impuestos por lógicas sociales, y adoptados por los estudios comparados durante un largo tiempo. Con el objetivo de hallar otras posibilidades era urgente explorar caminos hasta entonces poco transitados. Como consecuencia del complejo contexto histórico de las décadas de los 60 y 70, los movimientos migratorios de ciudadanos de América Latina hacia Estados Unidos, pero también Europa, causaron una reorganización demográfica y geopolítica que se vio reflejada en la creación artística. En la colección *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, editada por Julio Ortega (2012), se recoge una variedad de artículos cuya intención es estudiar y hacer crítica de las estructuras de comparación y las dinámicas de dominación en el interior de las mismas. Algunas de las reflexiones se insinúan en otro libro escrito por el mismo Julio Ortega en 2006: *Transatlantic Translations, Dialogues in*

¹⁴ “desterritorialización”

Latin American Literature. Este segundo trabajo no solo reitera la intención dialógica de esta perspectiva, sino que reafirma la pertinencia del enfoque.

Cabe resaltar que otras investigaciones anteriores a las publicadas por Julio Ortega daban cuenta de la necesidad de ampliar el campo de estudio. Un ejemplo puntual pero interesante es el trabajo que emprende John Beverly en 1987, comparando la poesía de Góngora con la poesía sandinista (*Del Lazarillo al sandinismo*)¹⁵. Esta investigación da cuenta del ya por entonces presente interés en explorar otras posibilidades dentro del campo de los estudios comparativos, cuestionando las relaciones y los valores asumidos, al tiempo que se buscaba reconocer cierta unidad. Según Fernández de Alba y Pérez del Solar (2006), el propósito de estas incursiones radica en un deseo de encontrar “una estética que trascendiera los autores, los géneros o los siglos y nos permitiera entender mejor la literatura hispana, los elementos que determinan su creación y su eventual adscripción a un canon de motivos” (2006: 100).

En 1996, casi diez años más tarde de la publicación de John Beverly, se crea un seminario iberoamericano sobre estudios transatlánticos en Cambridge, liderado precisamente por Julio Ortega. El objetivo era exponer y estudiar las prácticas textuales “fuera del marco local, en tensión con otros escenarios de contradicción y entramado” (Ortega 2006: 94). Además, otro de los fines de este seminario era dar un espacio a los estudios sobre las representaciones poscoloniales, así como a las manifestaciones literarias surgidas de los fenómenos migratorios y el exilio. El propio Ortega lo especifica: “the theoretical ground of this research is based on the modern mechanisms of cultural exchange, identity formation and hybridity, geotextualities, and communication in the new Humanities”; así se presenta en la “6th International Conference on Transatlantic Studies” de la Universidad de Brown en 2012. Finalmente, el objetivo radica en la construcción de “una teoría de sistemas transfronterizos, de inclusión y debate, de pertenencia y apertura” (Ortega 2006: 94).

¹⁵ Beverly, John. (1987). *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Inst.

A pesar de que para ese entonces en Estados Unidos el enfoque resultaba novedoso, es importante señalar que, desde el territorio latinoamericano, y seguramente por la naturaleza de los lazos históricos, ya se contaba con una línea de estudios con propuestas similares a las de Julio Ortega. En ella se realizaba un análisis crítico de las relaciones transnacionales, en particular aquellas mantenidas con el continente europeo. Ejemplo de ello son los conceptos y teorías que recopilan Fernández de Alba y Pérez del Solar (2006: 101): la *transculturación* de Fernando Ortiz, la *heterogeneidad* a la que alude Antonio Cornejo Polar o, más recientemente, la *hibridez* de García Canclini. Todos ellos se presentan como el “resultado de décadas de reflexión sobre las pluralidades culturales y sus intercambios” (Fernández de Alba y Pérez del Solar 2006: 101).

Sin embargo, aunque seguramente dichas posturas sirvieron como punto de partida para reflexionar en torno al lenguaje más allá del viejo continente, o de la península ibérica en particular, no interpellaban directamente a las dinámicas de poder de las que estos mismos estudios son partícipes. En cambio, en la orientación que da Julio Ortega a los estudios transatlánticos, y que se distancia de las propuestas comparadas que hasta entonces habían sido las predominantes, se destaca la voluntad de reevaluar y fortalecer los vínculos culturales desde ambos lados del Atlántico, sin privilegiar voces ni perspectivas. Para conseguirlo, apela a un “diálogo horizontal entre modelos teóricos”, contemplando el complejo entramado cultural y las imposiciones dadas por las características geográficas de los distintos territorios. Esto — inevitablemente— implica “polemizar” o “repensar” las posturas centralizadas, revisitando los lugares comunes y accediendo a nuevas versiones de la historiografía a través de la literatura.

En la actualidad y teniendo en cuenta la inevitable aceleración de la globalización resulta una prioridad revisar la geotextualidad que se ha ido construyendo como consecuencia de varios factores socioeconómicos y políticos. Y en este sentido vale la pena tener en cuenta que existe un

movimiento crítico entre los espacios nomádicos y resituados [que] postula una geotextualidad de nuevas articulaciones y una productividad intelectual que busca acompañar, en los exilios y desplazamientos, a la biografía de la lectura que se ha ido configurando en este período de especial violencia

interpretativa y angustia de autoridad. El mapa del trabajo transatlántico fue prefigurado por los primeros discípulos americanos de los profesores exiliados de la Europa nazi y de la España de la Guerra Civil. (Ortega, 2015: 43)

Así pues, el interés de Julio Ortega y de los investigadores anteriores a la teoría transatlántica era suprimir las jerarquías que habían estado tanto tiempo presentes dentro de los estudios comparados. Este propósito adquirió tal relevancia que llegó a consolidarse y darle forma al todavía actual “Proyecto Transatlántico” de la Universidad de Brown. Entre las publicaciones de artículos y libros centrados en esta perspectiva teórica se encuentra, el ya citado *Transatlantic Translations: Dialogues in Latin American Literature.*, Londres: Reaktion Books, 2006; *La imaginación crítica*, Universidad Alberto Hurtado, 2010; *El sujeto dialógico*, México D.F.: TEC y FCE, 2010; *Trabajo crítico*, La Habana: Casa de las Américas, 2012. De manera que esta investigación, además de contar con la perspectiva geocrítica, considera urgente desarrollar una teoría que admita las variedades culturales y dé espacio a los intercambios en los que la diferencia sea representada como un elemento de valor, sin establecer categorías.

Ruta crítica de los estudios transatlánticos

En una publicación más reciente, el mismo Julio Ortega (2015) explica que “la metáfora transatlántica es el diseño de conjuntos en contacto, que cotejan, debaten y serializan su combinatoria tanto como postulan horizontes de futuro, que ofrecen a lo local espacios virtuales de respiración y proyección” (42-43). Aclara, además, que se trata de una metodología que no está del todo delimitada, sino que, por el contrario, se encuentra en proceso de construcción. Y en la medida en que en esta teoría se “postula una escenificación de los tiempos ganados por el diálogo y el debate, donde resuenan las voces de una dolorosa fraternidad”, se incluye también una pluralidad de teorías. Esto quiere decir que los métodos para establecer la comparación son variados y no existe una alternativa única sino todo un abanico de posibilidades. En este trabajo se partirá de tres ejes que permitan establecer o fortalecer el diálogo entre los dos destinos geográficos que nos conciernen: Catalunya y Nicaragua. Tendremos en cuenta “la vanguardia histórica”, la

experiencia del exilio y, por último, la dimensión lingüística (Fernández de Alba y Pérez del Solar, 2001).

La “vanguardia histórica” estará vinculada a la dimensión memorial que tienen las obras de Montserrat Roig y Gioconda Belli. Es decir, se estudiará cómo en la literatura y más particularmente en la ficción, ambas escritoras son capaces de reconstruir un discurso histórico alternativo. En sus obras se hace referencia explícita a una serie de acontecimientos históricos, incorporándolos a la cotidianidad de los personajes y en estrecha relación con su devenir. Este acercamiento a los eventos políticos y sociales desde la intimidad misma de la ficción, nos plantea la posibilidad de reformular de los límites entre ficción e historiografía. Además, en los casos en que se reescribe el espacio de la ciudad o la nación podremos remitirnos a la propuesta de Westphal y, más particularmente, a la “referencialidad”.

Otro aspecto interesante a tener en cuenta dentro de la perspectiva de la “vanguardia histórica” es el vaivén entre literatura y política. Ambas autoras estuvieron involucradas en los procesos sociales de sus naciones y resultaron muchas veces, por distintos motivos, polémicas. Sin embargo, tras la muerte de la escritora barcelonesa y teniendo en cuenta el actual contexto de Catalunya, su obra periodística y literaria ha sido rescatada, destacando por la labor hecha en torno a la construcción de la memoria. De igual manera Belli, ha tenido un rol cambiante dentro del escenario político nicaragüense. Ha pasado de ser reconocida como miembro del estado sandinista durante la primera etapa posterior a la revolución, a ser una enemiga pública del régimen político. Estas dos escritoras plantean entonces una práctica política e histórica, relacionada con la producción literaria, creando un discurso híbrido en el que ambas corrientes conviven en armonía. Por todo esto, prestaremos especial atención a la lectura que se realiza actualmente de su obra y cómo en ella se plantea la posibilidad de una recuperación de la memoria.

El exilio también tendrá un rol importante para dilucidar la manera en que se plantea la “vanguardia histórica”, puesto que desde los márgenes se adquiere una visión panorámica de la realidad. Se trata, además, de un tema transversal a las dos escritoras dado que ambas pasaron una parte de

sus vidas fuera del país de origen. Belli se vio obligada a exiliarse en México y Costa Rica como consecuencia de su vínculo político, mientras que Roig estuvo durante distintos momentos de su vida, y por distintas razones, fuera de territorio natal. Más allá de los motivos, lo cierto es que la distancia adquiere un rol importante en la interpretación del propio contexto. En la periferia, las dos escritoras no solo se alejan y extienden el campo de visión, enriqueciendo la reflexión sobre la realidad histórica, sino que tienen la oportunidad de cuestionar los límites de la propia identidad. Un ejemplo de ello se observa en el trabajo periodístico que realiza la catalana en el antiguo Leningrado (*L'agulla daurada*, 1985) y la manera en que esta experiencia plantea posibles paralelismos. El exilio es, además, un tema que aparece en varias de las novelas y que justamente marca el devenir de los personajes.

En concordancia con esta voluntad, el último de los enfoques tiene que ver con la dimensión lingüística. El uso, representación y valor que da Montserrat Roig a la lengua catalana será uno de los aspectos primordiales de este trabajo y sobre el cual volveremos continuamente, justamente por la relación que plantea con la subversión. En efecto, si Julio Ortega (2015: 43) afirma que “la mayor pobreza es la pérdida de la lengua originaria, el extravío de las referencias, la falta de información” para referirse a las dinámicas de dominación lingüísticas. Esta aseveración es válida para el escenario catalán, en la medida en que durante el franquismo se ejerce un control importante de la lengua catalana. Ejemplo de ello es la manera en que la autora barcelonesa vehicula, a través de la lengua, una postura crítica en afinidad con la afirmación de Ortega (2015) en la que sostiene que no “es casual que las lenguas originarias se nos aparezcan hoy no solo como víctimas de la violencia (...) sino como instrumentos de conocimiento capaces de reapropiar bienes y conceptos (...)” (44). Paralelamente, Gioconda Belli también dará cuenta de ello. Por una parte, en su obra hace uso del vocabulario presentando los distintos registros de las clases sociales en Nicaragua, como se constata en varias de sus novelas, realizando un retrato social completo de los personajes. Y al mismo tiempo también utiliza nombres y palabras de origen indígena. Estas construcciones lingüísticas de ambas autoras revelan la voluntad de reivindicar una identidad nacional y cultural.

La alteridad como articulación

Teniendo como base la anterior ruta crítica, podremos identificar hasta qué punto “los cruces transatlánticos representan parte fundamental de los momentos fundacionales y míticos [en ambos continentes]” (Francisco Fernández de Alba, Pedro Pérez del Solar 2006: 102). Y en esta lógica, la reciprocidad juega un papel fundamental puesto que facilita la creación de vínculos de una naturaleza antes inexistente en la medida en que los dos territorios están enmarcados por dinámicas de dominación histórica. Así pues, la manifestación de una serie de movimientos sociales da lugar a un cuestionamiento del rol del sujeto y de la lectura de la individualidad en contraposición a lo colectivo. La naturaleza de los acontecimientos históricos que debieron afrontar Nicaragua y Catalunya, así como la correspondencia en las fechas, facilita la reflexión sobre la manera de abordar la alteridad. Julio Ortega lo explica claramente en uno de sus artículos, cuando sostiene que

los movimientos sociales pusieron la cuestión del sujeto, sus redes de negociación y tramas de asociación en el primer plano de la nueva esfera pública. Pronto se hizo evidente que no se trataba solo del Otro en sus márgenes de otredad exotista y remota (2003: 111)

En pocas palabras, los procesos de identificación y de reconocimiento permiten desdibujar y resignificar las diferencias entre las dos naciones.

Es en este sentido que los relatos que se dan desde los márgenes, es decir, las perspectivas inscritas fuera del centro, están cargadas de valor y resultan particularmente interesantes para la investigación y la construcción de un análisis en conjunto. Existe en ese ser/estar marginal una condición idónea en la medida en que la vista distanciada que se obtiene permite contemplar y reforzar una reelaboración de la alteridad. Susana Reisz (2010) lo explica cuando afirma que

la ventaja epistemológica de los marginales es estar a la vez adentro y afuera: adentro en tanto sólo se puede pertenecer a los márgenes de un sistema si ese sistema tiene márgenes; y afuera en tanto el sistema ubica a la mayoría de sus miembros fuera de la zona central que genera las normas y los valores que rigen al todo (94)

El hecho de situarse o reconocerse en los márgenes deriva de la experiencia vital que suele resultar de las dinámicas de subordinación y dominación casi siempre por mayorías o por aquellos que ostentan el poder (Villoro, 1998: 63-78). En el caso puntual de este trabajo, ese estado de identidad marginal podría ser abordado desde variados puntos de vista, uno relacionado con el ámbito de lo sociopolítico, en vínculo con la memoria histórica y la cuestión lingüística y, otro, ligado a la perspectiva de género. Y es que ese situarse y considerarse “fuera de” aquella corriente mayoritaria o poderosa, determina y da sentido a la construcción de identidades divergentes.

En el aspecto sociopolítico es importante señalar que el fenómeno de la disidencia en las representaciones de Catalunya con respecto a la nación española es particular de la escena cultural postfranquista (Picornell, 2005). Posiblemente el origen resida en el aislamiento natural que significaba llevar a cabo acciones en contra del franquismo, pero también en las formas que tomaban estas acciones. Si durante muchos años aprender catalán era casi imposible por las prohibiciones estatales, hacerlo significaba alejarse de la norma y ubicarse en los márgenes. Así, una elección lingüística podía interpretarse como la voluntad de demarcarse de los dictámenes autoritarios del franquismo y, por tanto, representar un riesgo. Es por eso que, aunque el uso del catalán como acto político y subversivo tuvo su mayor auge durante el periodo inmediatamente posterior a Franco, es innegable el efecto que todavía tiene en la actualidad. Así pues, una gran mayoría de los procesos de identificación difieren de los del resto del territorio nacional, generando conflictos en las construcciones que van desde lo más íntimo y personal, como la lengua materna, hasta lo más común y general, como la identidad nacional.

Un caso hasta cierto punto similar ocurre en el contexto nicaragüense ya que, si para finales de los años 70 una gran parte de la población nacional se sentía identificada con el sandinismo, una década antes el grupo guerrillero estaba conformado por apenas una fracción de ciudadanos proveniente de distintos sectores vulnerables y vulnerados por la opresión dictatorial impuesta por la familia Somoza. Poco a poco, y gracias a los movimientos culturales e intelectuales, cada vez más hombres y mujeres nicaragüenses se integran e identifican con los ideales del grupo

guerrillero. Sin embargo, el fenómeno contrario ocurre cuando posteriormente a la victoria revolucionaria y a los primeros años del gobierno sandinista, una serie de acciones van minando la credibilidad en los líderes políticos, y generan una ruptura en sus seguidores. Así pues, en el estudio del escenario sociopolítico de Nicaragua, las construcciones e identidades de aquellos que se ubican en el centro o en los márgenes difiere constantemente según el momento histórico que se aborde.

Por otra parte, hay otra forma de concebir y ver representada la alteridad en el caso de las dos autoras y es a partir de la identidad de género. En efecto, más allá de las dinámicas represivas, consecuencia de los regímenes dictatoriales, el ser mujer en un momento histórico tan complejo se constituye como otro elemento de marginación. Las mujeres son doblemente violentadas porque, a los sistemas de represión dictatoriales, se suman las dinámicas de estructuras patriarcales en las que se apoyan las estructuras sociales y de poder. Así, ocupan un lugar distinto en la construcción historiográfica adquiriendo un papel interesante dentro de las complejas búsquedas de un cambio sociopolítico. En otras palabras, las experiencias vitales de la guerra y la posguerra son distintas para cada género y, en consecuencia, también lo son las maneras de concebir y asimilar estos hechos. Montserrat Roig lo explicaba con las siguientes palabras: “la cultura catalana que ha lluitat contra la repressió franquista també ha portat molt interioritzada un altre tipus d’opressió, l’opressió contra las seves pròpies dones” (Roig-Simó 1985: 24). De manera que el estudio de esta perspectiva, a partir del intercambio transnacional, puede resultar vital para resituar aquellos puntos de vista que han sido desestimados pero que podrían proveer de nueva información los panoramas sociales en ambos lados del Atlántico.

❖ Construcción de la identidad subversiva

Escritura e identidad como subversión

Michelle Perrot, en su libro *Les femmes ou les silences de l’Histoire* (1999) realiza la reconstrucción histórica de la participación femenina en el oficio intelectual y hace referencia a esa otra memoria escrita que compete a las mujeres y a su estatus social particular. En su trabajo de investigación,

Perrot (1999) afirma que la historia de las mujeres difiere radicalmente de aquella otra historia masculina, dominante y privilegiada, que ha dado poco espacio y, lo que es peor, legitimidad a la palabra femenina. “Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre”¹⁶ (Perrot, 1999: I). La escritura, en tanto que oficio perteneciente a la esfera pública, ha sido históricamente dominada por los hombres, y la mujer ha tenido, además de un rol pasivo ante ella, otra manera de percibir la realidad. En su repaso, Perrot demuestra desde un punto de vista histórico cómo a partir de la división de los roles sociales, la mujer se ha visto limitada al ámbito privado de la familia y los hijos. De aquí que la apreciación del entorno social y político difiera tan drásticamente de aquella del género masculino. “Écrire l’histoire des femmes suppose qu’on les prenne au sérieux, qu’on accorde au rapport des sexes un poids, même relatif, dans les événements ou dans l’évolution des sociétés”¹⁷, explica Perrot (1999: V). Esta concepción de una posición distintiva en la condición femenina dentro del núcleo social, permite comprender el papel contestatario al que se remite a la mujer escritora, cuando denuncia y presenta su propia visión de la realidad.

La literatura hecha por mujeres adquiere una dimensión crítica en la medida en que se introduce en los estudios feministas reflejando muchas veces, con la ficción, el lugar asignado al género femenino. El mundo del lenguaje aparece como un territorio desde el cual es posible construir el discurso crítico y presentar una perspectiva problemática de los asuntos derivados de las diferencias de género. Por su parte, las trasgresiones que se realizan dentro de la esfera íntima son fundamentales en la medida en que a través de ellas se consiguen las transformaciones culturales a largo plazo, y por esta razón, es una tarea fundamental asignarle un espacio dentro del ámbito de los estudios culturales. De hecho, las feministas estadounidenses lo vieron como una evidencia cuando manifestaron sus propuestas de cambio y ratificaron la necesidad de reconfigurar lo político, dándole a lo personal una disposición más amplia. De ahí el lema popular

¹⁶ “El silencio es un mandamiento reiterado a través de los siglos por las religiones, los sistemas políticos y los manuales de etiqueta”

¹⁷ “Escribir la historia de las mujeres supone tomarlas en serio, acordar a las relaciones de los géneros un valor, incluso relativo, al interior de los acontecimientos o de la evolución de la sociedad.”

“lo personal es político” que tanto se utilizó en la década de 1970, y cuyo propósito radicaba en la posibilidad de darle una mayor cabida a las inquietudes que tenían las mujeres, incluso dentro de espacios domésticos.

Más allá del complejo debate sobre la existencia o no de un tipo de escritura vinculado al género, este movimiento de integración tenía como objetivo principal demostrar, a partir de las obras de múltiples escritoras, la diversidad de las posibilidades creativas. En *Voces sexuadas* Susana Reisz lo explica con las siguientes palabras:

Creo además que, dado que el género sexual —análogamente a los géneros literarios— es una construcción cultural de características y consecuencias altamente variables, sólo es posible describir el objeto *poesía femenina* dentro de cierta topografía social y de muy precisas coordenadas históricas. Sólo así se logra sortear el riesgo de un ingenuo (o calculado) esencialismo y dar cuenta, a un mismo tiempo, de la variabilidad de la experiencia de las mujeres en relación con el género sexual de que son portadoras y de la diversidad de las estrategias discursivas aptas para articular estéticamente esa experiencia en cada uno de los géneros literarios. (1996: 25)

Con estas palabras, Reisz señala otro punto interesante a tener en cuenta dentro de la concepción y el análisis de la literatura hecha por mujeres. Si en las sociedades patriarcales, la lucha por acceder a los espacios públicos se hace a través del discurso, se “(...) hace interesante establecer conexiones entre determinados procedimientos textuales y el contexto sociopolítico del que han surgido”, afirma Wangüemert (2003: 111-112). Al fin y al cabo, cómo saber si existe o no una literatura fundamentalmente femenina, si se puede decir así, si el acceso al ejercicio literario y a la publicación en general ha estado restringido a las mujeres.

La crítica al “esencialismo” femenino se ensancha: no tiene sentido teorizar sobre si hay o no una escritura específicamente femenina. Más bien, se perfila que esa lucha femenina por acceder a un lenguaje artístico propio es una opción genérica y algo más, es también una opción política (Ibíd.: 112).

En efecto, la escritura femenina no puede traducirse en un modelo exclusivo porque tan plural será esta, como mujeres escritoras existan. En cambio, podrá servir de guía en la medida en que sirva como espacio de

libertad para que cada una de ellas encuentre su “lenguaje artístico propio” sin que exista ningún tipo de censura.

Lo cierto es que si en la obra literaria, que se inscribe en la esfera de lo público, se ve representado el espacio íntimo, los límites que separan a ambas dimensiones se desdibuja. Es por esto que, a raíz de estos diferentes discursos, la cotidianidad y las prácticas personales empezaron a ser tenidas en cuenta como parte constituyente de la vida política, es decir, investidas de poder y, en consecuencia, como ámbitos en los que estaban presentes la represión, pero también la resistencia. La literatura escrita por mujeres se establece pues como material a partir del cual comprender y estudiar la historia de su género. Escritoras y mujeres artistas de todo el mundo han sido conscientes de ello y han hecho del ejercicio de la creación, una posibilidad para hacer valer su proceso poético, comprendiendo y valorando la diversidad. De esta manera la pieza de arte o la obra literaria se configura como testimonio y reivindica su papel transgresor, al tiempo que se enfatiza en la otredad circunscrita a su condición femenina.

En el caso de la escritura, desde el periodismo, la ficción o la poesía, la voz femenina ha conseguido urdir un tejido literario capaz de ser observado en su diferencia. Esta heteronimia ha podido ser analizada y descrita como una nueva materia de conocimiento teórico de modo que, lenta pero tenazmente, se ha constituido como estudio significativo. A través de estos análisis en los que se presta atención a las relaciones entre los géneros y las dinámicas de poder, desde una dimensión histórica y con una perspectiva transversal, se llega a los estudios de género, también clasificados por la academia anglófona como *gender studies*.

Estudios de género (*Gender studies*)

Claude Zaidman (2001: 4-5) hace una diferenciación entre los estudios “femeninos” y aquellos denominados “feministas”. Esta investigación se centrará en ambas perspectivas entendiendo lo “femenino” en su sentido más primario como “aquello perteneciente o relativo a la mujer”¹⁸. No

¹⁸ ASALE, R. (2019). *femenino, na*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Encontrado el 13 de julio 2019, en <https://dle.rae.es/?id=HjghBNR>

obstante, vale la pena aclarar que los primeros —los estudios femeninos— también están relacionados con las mujeres que trabajan en los ámbitos literarios, de la filosofía y el psicoanálisis y que destacan el reconocimiento de la diferenciación sexual.

En cambio, se abordará el feminismo comprendido —en primera instancia— como el “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre” pero también como el “movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo”¹⁹. Así mismo, los estudios que se clasifican como “feministas” se asocian de manera particular a los estudios sociales y humanos, investigando la construcción social e histórica de la diferencia. Sin embargo, escapando a una voluntad unificadora y entendiendo la diferencia como sinónimo de riqueza, se abordarán los contextos culturales y las obras de las autoras, prestando atención a las particularidades de cada contexto y utilizando como apoyo los aportes de feministas —mujeres y hombres— que han sabido teorizar desde ambos lados del Atlántico.

El propósito de esta distinción es, además de diferenciar el ámbito literario del histórico, hacer una evaluación de lo que se considera propio de la mujer, de la lectura que las autoras mismas realizan al respecto, y de cómo a través de su prosa no solo cuestionan aquello impuesto por la sociedad o la cultura, sino que lo subvierten a través de distintos métodos. Sin duda, tener en cuenta estos aspectos resulta fundamental para la investigación que aquí se emprende. Aunque la diferenciación en función del sexo es la base de la biología, es sobre esta misma base que opera, en la esfera de lo público, la constitución de una identidad genérica.

Las sociedades han creado sistemas de roles y patrones de comportamiento distintos para hombres y mujeres, prescripciones sobre lo que deben hacer y sobre cómo deben actuar los individuos en función de su sexo. Estos patrones de comportamiento son los géneros. (Rivera Gomez, 2008: 502)

Los métodos para clasificar estas diferencias han variado según los momentos históricos pues si anteriormente se hablaba de los binomios

¹⁹ ASALE, R. (2019). *feminismo*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Retrieved 13 July 2019, from <https://dle.rae.es/?id=HjuyHQ5>

mujer/naturaleza y hombre/cultura, actualmente —a pesar de los cambios significativos— la distinción sigue estableciéndose entre los dominios de lo público y privado.

Las feministas sostienen que el liberalismo está estructurado tanto por relaciones patriarcales como por relaciones de clase, y que la dicotomía entre lo público y lo privado oculta la sujeción de las mujeres a los hombres dentro de un orden aparentemente universal, igualitario e individualista (1986/1997: 3)

En ese sentido, el espacio doméstico sería el lugar asignado a la mujer, entre la cocina y los hijos, e incluso en el caso en el que llegara a abrirse paso en el mercado laboral, se doblaría la jornada laboral.

La evidencia consistía en que más allá de las nuevas estructuras sociales, incluso a pesar del aumento de la fuerza de trabajo femenino, seguía existiendo una desigualdad en los roles. Para poder comprender el origen de estos, es necesario democratizar los espacios en los que se produce el conocimiento y los discursos, abarcando la pluralidad de registros y realidades sociales. Esto podría traducirse en una mayor libertad para ambos mujeres y hombres. Así, el enfoque contemporáneo del feminismo tiene claro que es necesario renunciar “al rol de mujer victimizada por el sistema patriarcal, en el deseo de hacer realidad la construcción de espacios de relación que nos permitan tejer complicidades y urdir confianzas” (Luengo Gonzalez, 351) En ese sentido, este trabajo se identifica con esa línea de los “estudios de género” cuyo fin es “cambiar estos criterios y conformar los propios como una alternativa, bajo una perspectiva diferente: la de la igualdad” (García Aguilar, 2002: 250).

Para poder llegar a esto, es necesario prestar atención a la perspectiva de los estudios de género durante la segunda parte del siglo XX. El deseo de posicionar estos discursos y alcanzar la igualdad lleva a las Naciones Unidas a proclamar 1975 como el *Año Internacional de la mujer*, y de 1975 a 1985 se declara la *Década de la Mujer*. Como consecuencia a las decisiones tomadas en estos años, aumenta el número de investigaciones y se publica una variedad de artículos con la intención de comprender la situación femenina. Estudiar, recopilar y publicar a las mujeres escritoras que hasta entonces habían tenido un papel secundario, se transformó en una tarea indispensable si se quería romper con el binomio mujer/hogar. En este

sentido, la relación entre canon literario y la posición que ocupa la mujer escritora en el mismo, es uno de los aspectos en los que se centran los estudios de género. Y es que, si la literatura se entiende como un ejercicio que involucra a la cultura pública, e indirectamente representa el acceso al ejercicio de la ciudadanía, este a su vez es comprendido como el primer eslabón de la política.

Nancy Armstrong, en su libro *Feminismo y teoría del discurso* (1990) escribe que

marcar sexualmente e historizar son (...) dos movimientos estratégicos íntimamente conectados que el feminismo ha mostrado como extremadamente cruciales para toda práctica que aspire a crear un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales del discurso (14)

Esto quiere decir que, a pesar de las diferencias culturales que puedan existir entre las distintas naciones, participar de la construcción histórica representa una posibilidad para aminorar la brecha que distancia ambos géneros. En otras palabras, las dos autoras consiguen manifestar su propia consciencia de género a través de las obras que ficción que producen para, de esta manera, llegar a *historizar*, es decir,

ubicar cada una de esas concreciones socioculturales en el interior de una red de prácticas interconectadas e interactuantes (...) para mostrar cómo sus efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticas (Ibíd.).

Otro estudio reciente lo demuestra así, la compilación de artículos titulada *Vers une histoire littéraire transatlantique*²⁰ publicada en 2018 nos demuestra el vigente interés y la versatilidad de este enfoque. Compuesto por una amplia variedad temática, los artículos abordan desde diferentes perspectivas los vínculos transhistóricos, sin omitir los estudios de género. El artículo titulado “Études féministes et relations transatlantiques”²¹ (Chaudet: 107-119), hace un recorrido tanto por las corrientes feministas como por las obras literarias que ejemplifican las voces plurales desde diferentes puntos geográficos. En su investigación, la autora referencia

²⁰ “Hacia una historia literaria transatlántica”.

²¹ “Estudios feministas y relaciones transatlánticas”.

una serie de obras en las que las posibilidades interpretativas son múltiples e incluso contradictorias, en función del contexto del lector. Chaudet (2018: 118-119) nos dice: “cette écriture étant multiple, son étude ne peut être que multiperspectiviste, ce à quoi encourage l’espace atlantique par la variété des études de cas croisées qu’il permet”²², esto implica que las lecturas o posiciones universalistas no son de actualidad. En otras palabras, la autora señala la necesidad de comprender las dinámicas globales como una oportunidad para revisar las diferentes posibilidades interpretativas de una obra, fortaleciendo los diálogos y profundizando en la diversidad teórica. En conclusión, los estudios femeninos y feministas, más allá de sus variantes, no escapan a esta urgencia de establecer relaciones horizontales que permitan las comparaciones descentradas.

La voluntad multifocal de este trabajo se apoya en la variedad temática presente en las obras de Montserrat Roig y Gioconda Belli. Si es posible incorporar una visión transatlántica que incluya la perspectiva de género es precisamente porque la manera en que en la ficción se desarrolla estos temas, da lugar a la comparación. Otro tema recurrente en la obra de ambas autoras es la historia y las construcciones memoriales en torno a ella. En efecto, la relación que ellas establecen con el momento histórico de sus contextos natales es otro de los aspectos que adquiere relevancia. Existe, en ambas, un interés por recuperar cierto pasado histórico y vincularlo tanto a su identidad nacional, y en total armonía con la perspectiva feminista. De hecho, es resultado de este cruce temático que se configura la dimensión subversiva de la obra. De manera que, si el texto representa la puerta de entrada para emprender el diálogo, los estudios de género y los aspectos sociales son las claves de lectura. No obstante, para comprender cuáles fueron los motivos que llevaron a estas dos mujeres a elegir la literatura como medio para realizar la subversión, es necesario aproximarnos a sus biografías teniendo en cuenta tanto aquello que remite a lo personal como lo que hace parte de lo colectivo.

²² Al ser la escritura femenina múltiple, su estudio no puede ser sino multiperspectivista, y es a esto que anima el espacio atlántico por la variedad de los estudios en casos cruzados que permite.

❖ Memoria personal y mitos de incumbencia

El *eudaimonismo* de Martha Nussbaum

Entender los orígenes de las obras de Roig y Belli constituye un ejercicio primordial si se quieren hallar las similitudes que permitan la comparación entre ambas autoras. ¿Cuándo comenzaron a escribir? ¿Por qué? Repasar sus biografías, conocer los motivos por los que emprendieron en la literatura, parece esencial. Por ello, para descifrar sus obras no solo hay que entender la vida de ellas, sino también la de aquellos que la influenciaron y los motivos que las llevaron a emprender en las letras. Martha Nussbaum en *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones* (2001/2008) aborda la dimensión cognitiva de las emociones desde un punto de vista *eudaimonista*²³. La noción de *eudaimonía*, cuyo origen etimológico aparece emparentado con la “dicha” o “felicidad”, es definida por la RAE como el “estado de satisfacción debido generalmente a la situación de uno mismo en la vida”²⁴.

En el desarrollo de su teoría, Nussbaum toma distancia de la idea antigua de que “las emociones tienen que ver con todo aquello que yo valoro, sin importar lo bien o mal que tales elementos se puedan ensamblar” (72). Por el contrario, su trabajo propone un enfoque en el que las emociones tienen un carácter eudaimonista puesto que participan en la construcción de un esquema de fines y, por tanto, pueden abarcar un componente moral. De manera que, siguiendo los planteamientos de Nussbaum, la eudaimonía podría atribuirle un carácter evaluativo a la emoción y, por esta misma vía, intervenir en las decisiones vitales de cada ser humano.

²³ En una nota al pie de la página 54, Martha Nussbaum (2008) hace una aclaración sobre este término para afirmar que usará *eudaimonistic* y no *eudaemonistic*, puesto que este último hace alusión al uso que hacen algunas teorías sobre el bien. En la nota aclara: “Conservo esta ortografía [*eudaimonistic* en el original] frente a la que se suele usar, “eudemónico” [*eudaemonistic* en el original], porque deseo referirme explícitamente al concepto de la Grecia antigua de *eudaimonía*, compatible con tantas teorías distintas de lo que es el bien como se propongan; la palabra se ha venido a asociar a un tipo específico de perspectiva: en concreto, aquella según la cual el supremo bien es la felicidad o el placer”.

²⁴ (2019). Dle.rae.es. Encontrado el 25 de septiembre del 2019, en <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=eudemon%C3%ADa>

Según su teoría el conjunto de la experiencia vital, interpretada como los hábitos emocionales y lo que la autora define como el “esquema de objetivos y proyectos” (Ibíd.: 73) aparecen estrechamente relacionados con las decisiones de vida, propias de cada individuo, y en concordancia con la realidad material y ética del mismo. En ese sentido, la apertura que cada ser humano tiene hacia ciertos “objetos” —entendiendo estos últimos no en un sentido literal sino como todo aquello que está fuera del dominio personal, incluidos otros seres humanos, pero también ideas abstractas— es lo que vendría a determinar el mapa de las emociones. Así pues, el vínculo que el ser humano desarrolla con los *objetos* está determinado por un esquema moral acorde a los fines de cada sujeto. El resultado de esta valoración incidirá directamente en las disposiciones de cada individuo.

En el caso de este estudio, la aproximación desde una perspectiva *eudaimonista* sería clave para acercarnos a las obras teniendo en cuenta tanto la experiencia social como las vivencias de la vida privada. A partir de las posibles correspondencias en las realidades de los contextos históricos y de vida sería posible identificar coincidencias en los esquemas de valores que se reflejan en sus obras. Por esta razón, comenzaremos explorando las biografías de Roig y de Belli para, a través de ellas, comprender los objetos de valor y sus consecuentes afectos. Partiendo de la idea de que, para Nussbaum, si un objeto “se encuentra por debajo de cierto umbral, no [se experimenta] ninguna emoción” (2001/2008: 78), es lógico entonces que muchas de las emociones sean el fruto de un proceso evaluativo.

Los temas, las posiciones y perspectivas que presentan las autoras en sus libros también podrían ser producto de este proceso en el que participan las emociones. En efecto, estas últimas vendrían a hacer “parte esencial del sistema de razonamiento ético” (Ibíd.: 22), de tal modo que lejos de considerarlas como fuerzas que escapan al control del ser humano, la autora las expone como el resultado de un proceso de reflexión, definiéndolas como —citando a Proust— “levantamientos geológicos del pensamiento” (Ibíd.). De hecho, en la explicación de su teoría, Nussbaum aclara que, si bien existe una forma de evaluación con respecto a los objetos de valor, y por consiguiente en las emociones que sentimos a

partir de ellos, también es verdad que en la medida en que estos objetos están fuera de nuestro dominio, desarrollar afecto implica aceptar la consecuente vulnerabilidad. En esta aceptación radica el componente cognitivo de las emociones, es decir, aun cuando sentimos afecto sabiendo conscientemente que “ciertas cosas y personas fuera del propio control tienen un valor real” (Ibíd.: 12).

Digamos que dicho objeto es de tal modo que, sin eso, nuestra vida estaría incompleta. Y las personas, al construirse para sí mismas una concepción de la *eudaimonía*, a menudo buscan incorporar sólo aquellos elementos sobre los cuales cabe realizar juicios de verdaderos de este género (Ibíd.: 70)

Para ilustrar su teoría, la filósofa presenta una experiencia personal —la pérdida de su madre— y a partir de esta desarrolla una línea argumentativa con el fin de demostrar hasta qué punto las primeras experiencias de vida resultan determinantes para el devenir emocional, así como en la concepción y selección de los objetos de valor. De este modo nos muestra cuánto de “los recuerdos tempranos proyectan su sombra sobre las percepciones posteriores de los objetos” y cómo “las relaciones adultas contienen huellas de amores y odios infantiles.” (Ibíd.: 27). A través del análisis de ese acontecimiento personal, Nussbaum revela otra característica de las emociones y de su relación con la infancia. Para ella, las experiencias tempranas participarían de la construcción de ciertos juicios proyectándose en la vida adulta. En su libro, la filósofa afirma que:

una de las principales razones por las que las emociones se experimentan, en ocasiones, como energías externas desligadas de nuestras formas actuales de valorar y evaluar es que a menudo derivan de un pasado que comprendemos de modo imperfecto (Ibíd.: 102).

Es la falta de comprensión de nuestro pasado lo que no nos permite explicar la predilección que sentimos de manera enigmática hacia ciertos objetos de valor, cuyo origen se halla en las etapas de la primera niñez, casi siempre olvidadas. Este vínculo que se establece entre dos momentos vitales distintos —infancia y etapa adulta— y la naturaleza misma de la asociación nos ayuda a esclarecer lo que inicialmente aparece desligado. Al mismo tiempo, esta perspectiva sirve como punto de partida para estudiar algunas de las motivaciones que determinaron las decisiones de vida tomadas por las escritoras en las que se centra la presente investigación.

Estudiar paralelamente su vida y su obra nos facilitará comprender las decisiones que más tarde guiarían su carrera literaria y su postura política. En conclusión, si esta investigación tiene en cuenta los aspectos relacionados a la identidad nacional y de género, pero también tiene en cuenta el papel de la memoria, resulta necesario reconocer los motivos que llevaron a estas mujeres a escribir y a hacerlo sobre estos temas.

El camino crítico y los “mitos de incumbencia”

Si la teoría de Martha Nussbaum servirá para desentrañar el “esquema de fines” de las dos autoras de este trabajo, el trabajo realizado por Northrop Frye, *El camino crítico* (1971/1986), será de utilidad para comprender aquello que hace parte de lo colectivo. En su trabajo se realiza una diferenciación entre dos tipos de movimientos que se producen al interior de la obra literaria. Según el teórico, existen dos orientaciones que guían el análisis y la interpretación de una obra: una alude a la organización interna —la *centrípeta*— que se centra en el lenguaje mismo y va de afuera hacia dentro; la otra presta atención a los intercambios que se generan entre discurso literario y sociedad —la *centrífuga*— y por eso se concentra en lo externo, es decir, en el impacto que se produce tras la recepción de una obra. En ese sentido, “la crítica siempre tendrá dos aspectos: uno apunta hacia la estructura de la literatura y otro lo hace hacia los demás fenómenos culturales que constituyen el medio social de la misma” (23).

El camino crítico que yo buscaba consistía en una teoría de la crítica que, en primer lugar, diese cuenta de los fenómenos más importantes de la experiencia literaria, y en segundo lugar me condujera a una visión del puesto que la literatura ocupa dentro de la civilización considerada como un todo (13).

Y en ese orden de ideas, la propuesta de Frye (1971/1986) critica la postura marxista que considera que “la literatura es parte de un proceso social y por ello la totalidad de éste constituye el verdadero contexto de la misma” (18). En otras palabras, el teórico afirma la naturaleza independiente de cada construcción literaria en la medida en que constituye una pieza comunicativa diferente del resto. Esto, sin embargo, no quiere decir que una obra no remita o tenga relación con una serie de elementos comunes a un grupo social. De hecho, para Frye lo que une a

los diferentes escritores de una sociedad es el imaginario común, o lo que define como “armazón mitológico” (31).

En efecto, en el segundo capítulo de su libro explica que son las referencias colectivas las que guían el discurso y dan continuidad a la identidad del individuo, lo que él nombra “armazón mitológico”. De estos relatos comunes se desprende toda la cultura verbal y, por consiguiente, la literatura. Constituido por dos partes este “armazón” incorpora el “mito de incumbencia” y el “mito de libertad”. El primero alude a “las relaciones del hombre con otros mundos, otros seres, otras vidas y otras dimensiones del tiempo y el espacio” (Ibíd.: 33) En pocas palabras, todo aquello que pertenece al orden de la imaginación. En las culturas preliterarias en las que la oralidad representa la base discursiva se origina una incumbencia mitológica que luego tomará forma en la escritura. Se trata, en pocas palabras, de una construcción que se realiza a partir de una necesidad de cohesión o continuidad histórica, según explica Frye (33-35)

Posteriormente, las reinterpretaciones que se produzcan a partir de ese imaginario colectivo, en cuanto no se inscriban en ese orden de continuidad, representan una nueva postura y hacen parte de lo que Frye define como el “mito de la libertad”. Así, aunque este último sea resultado de la incumbencia no tiene el objetivo de aportar cohesión. Esta dualidad entre el punto de vista más conservador —mito de incumbencia— y aquel más liberal —mito de libertad—equivale, según Frye, a las dos facetas de una sociedad libre. “El mito de la libertad es el elemento liberal de la incumbencia al igual que la incumbencia es el elemento conservador” (42). Y por ellos son importante que “tanto la libertad como la incumbencia (...) [estén] presentes; la sociedad genuinamente individual y libre sólo puede existir cuando esto ocurre” (49)

Dentro de la clasificación que realiza Frye, lo mítico se contrapone a lo lógico. De hecho, la creación artística es el ejercicio de la recuperación del imaginario común. En ese orden de ideas, el carácter subversivo de la obra literaria radica en que “la imaginación, que concibe las formas de la sociedad humana, es la fuente de poder para cambiar esa sociedad” (Ibíd.: 85). Montserrat Roig hace una reflexión muy similar en *Digues que m'estime encara que sigui mentida*, cuando reflexiona en torno a la génesis de la poesía:

Així neix la poesia. De la mateixa manera que les dones es feren conèixer, primer, a través de diaris, confessions i epistolaris. És el “jo sóc”, el “jo existeixo”. Aquest “jo” assumit, perdut en el “nosaltres” — que no és més que una suma de “jos” — és una revenja contra l’engany, contra la llei. Et fan entrar a contracor dins l’edat de la corrupció. Has de “saber”, ja no pots badar, ni intuir, ni meravellar-te (1991: 54)

Roig, refiriéndose a una colectividad, también alude a lo que se define como parte de la incumbencia mitológica. Sin embargo, identifica ese “nosotros” como parte de sí, descubriendo a su vez la individualidad y la libertad que la acompaña. Así, el acto simple de escribir estaría ligado a la “incumbencia”, pero de igual manera podría hacer parte de la “libertad”.

Nunca una obra es intrínsecamente revolucionaria o reaccionaria, cualesquiera que sean las opiniones que el autor mantenga a lo largo de su vida: es el uso que se hace de ella lo que determina qué es, y en algún sentido todos los autores pueden ser potencialmente útiles para alguien (Frye, 1986: 111).

Es decir, que la naturaleza subversiva de una pieza literaria también estaría mediada por la lectura que se realiza de la misma, ya que “la única libertad genuina es una libertad de la voluntad informada por una visión” (Ibíd.: 116). Esto significa que solo se puede conseguir “a través del intelecto y de la imaginación, a través de las artes y de las ciencias que los encarnan y son las analogías de toda verdad y belleza que podamos alcanzar” (Ibíd.).

En concordancia con lo que plantea Martha Nussbaum en *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*, Frye (1971/1986) concibe las “lealtades” como fuerzas impuestas por el medio y por ende, el acto de “rechazar aquello con lo que ya estamos comprometidos sólo puede conducir al caos, tanto en la vida personal como en la social” (Ibíd.: 139). En otras palabras, lo que podría ser considerado como el componente subversivo de la obra literaria no radica en la negación del esquema de valores o de los mitos de incumbencia en los que participa, sino precisamente en la afirmación —a través de un enfoque crítico— de estos últimos. Tomando las palabras de la autora catalana citadas más arriba, la cuestión radica en la concepción del “yo” que se inscribe en un “nosotros” y permite al lector identificarse con la naturaleza individual de la obra posibilitando, al mismo tiempo, la transformación de las construcciones colectivas.

I. MEMORIA PERSONAL Y CONTEXTO

1.1 Revisión biográfica

Si esta investigación parte de la idea de que existen un conjunto de rasgos literarios comunes a las dos autoras, resulta imprescindible abordar el contexto en el que se originan sus obras. Montserrat Roig y Gioconda Belli nacieron y vivieron una parte importante de sus vidas en ambientes sociales violentos y fuertemente marcados por la represión. Las dos escritoras fueron víctimas de la historia y sus avatares y, por tanto, ambas guardan una relación particular con la memoria y la construcción de su propio sujeto histórico. En el caso de estas dos mujeres, parte del interés por la escritura tiene origen en una preocupación auténtica por el devenir y una profunda reflexión en torno a su identidad. Sin embargo, esta sensibilidad literaria y política también tuvo sus raíces en sus primeras memorias y afectos, en otras palabras, en las vivencias tempranas, en la educación familiar y los elementos que integraron la geografía de las emociones futuras. En este primer capítulo abordaremos los aspectos más personales y subjetivos de la biografía de las autoras para, posteriormente, enfocarnos en aquellas características propias del contexto histórico. Iniciaremos desarrollando los planteamientos eudaimonistas de Martha Nussbaum (2001/2008) para luego pasar a abordar aquellos de Northop Frye (1971/1986) y Bertrand Westphal (2007). A partir de estos últimos tendremos oportunidad de ahondar en los mitos propios de las dos sociedades, sus configuraciones pero también sus relaciones con el espacio.

1.1.1 Contexto familiar

Para comprender los puntos comunes en las construcciones de identidad y las líneas literarias, y entender las divergencias en los modos de realizar la subversión y lo que ello implica, es necesario repasar el contexto íntimo y familiar de las dos autoras. Es este círculo social primario en el que se manifiestan muchos de los rasgos futuros. Oliva Gomez y Villa Guardiola (2014) explican, en un análisis sobre las estructuras familiares, que es por

(...) la confluencia de intrínsecos aspectos a su naturaleza como lo son el aspecto histórico, político, socio-cultural y por el desarrollo psico-afectivo de

sus miembros, [que] cada familia es única y diferente, no sólo por las relaciones, roles y el número de personas que la forman, sino también por las actividades y trabajos que realizan o la manera en que se organizan y proyectan (12)

Y en este sentido, tanto la disposición como las primeras referencias al interior del núcleo familiar fueron cruciales para ambas autoras. Gloria Pereira, madre de Gioconda Belli, tenía gran interés por la cultura y, particularmente, por las artes escénicas, tanto así que fundó el Teatro Experimental de Managua. Por su parte, Albina Francitorra —madre de Montserrat Roig— fue una activista política con intereses sociales y una vocación literaria que se vio limitada por la maternidad. Aina Torres (2016) la define como una mujer “*d’esquerres, feminista i independentista*” (15).

Las sombras y proyecciones de las figuras maternas están muy presentes dentro y fuera de las obras literarias. Esto se constata en la influencia que tienen en el devenir de escritoras y, así mismo, en los escenarios que hacen parte de la ficción. De hecho, una prueba es justamente la presencia de relaciones filiales en la novela generacional *Ramona, Adéu* (1997) y en las tramas, en general, de la trilogía. A este propósito, Núria Cabré i Castellví también reflexiona en el prólogo, definiendo a Ramona Ventura como una mujer “*tímida, acomplexada i idealista, la mare ha estat, como l’avia, educada a les monges i, en el futur, destinada a casar-se i tenir fills*” (1997: XX). Sin duda, el parecido entre madre e hija marca una pauta en la novela, incluso si también se hace explícito un componente a nivel socio histórico. Más tarde, hacia el final de la obra, descubrimos —a partir de una extraña conversación— otros detalles de este mismo personaje en los que reflexiona de la siguiente manera:

I jo li vaig contestar que apreníem molt poc cosa, allò que se’n diu el justet, per anant tirant. I em va dir t’agradava I jo, psè, què vol que li digui, ni sí ni no, fèiem el paperet de senyorettes de casa bona, sense rendes però amb aspiracions. Que volíem resoldre la nostra vida amb un casament d’una certa dignitat i ens esgarriava quedar-nos per vestir sants (162)

El contexto guarda un lugar importante en la consolidación del personaje, así como las representaciones femeninas cercanas. Y esto no solo se percibe en la ficción, de hecho No se trata de un caso que se presente únicamente en la ficción, lo anuncia también Belli en varios apartados de su autobiografía: “Yo no sabía cocinar. Era digna heredera de mi madre

quien siempre odió la domesticidad y soñaba con el día en que pudiéramos alimentarnos con píldoras como, según ella, se alimentaban los astronautas” (2001: 91). La nicaragüense es también heredera de otros muchos aspectos, incluso si es capaz de transgredir muchos de ellos.

Los intereses de la madre de Montserrat Roig —su nombre es Albina Fransitorra— también son cercanos al ámbito de la cultura. Albina se encontraba dentro del grupo de la burguesía catalana que había optado por mudarse al, por entonces, nuevo barrio de l’Eixample. Y, como era común en aquella época, parecía estar destinada a establecerse en un matrimonio temprano. No obstante, muy rápido se rebeló ante tal posibilidad y decidió dedicarse a estudiar contabilidad, taquimecanografía y francés. Luego, interesada en las letras, empezó a publicar ensayos y cuentos en varias revistas como *La Dona Catalana*, *Catalunya Ràdio* —la revista— y *Nosaltres sols*.

El origen social es uno de los aspectos que comparten ambas autoras. De hecho, Belli hace constantemente referencia a esta particularidad en sus memorias y cuando relata la celebración de su primer matrimonio, ella explica:

Mi madre, que socialmente quería ser *avantgarde*, dar que hablar por su cultura cosmopolita, sofisticación y elegancia, planificó la celebración de acuerdo a su Biblia social: el libro de etiqueta de Emily Post. Aunque era dada a las formalidades y a respetar los esquemas sociales, en otros aspectos era muy liberada. (*El país bajo mi piel*, 2010: 43)

Este, sin embargo, no es el único rasgo que tienen en común. Ambas mujeres muestran interés por la cultura y la literatura, incidiendo en el valor que tendrían estas últimas para las futuras escritoras. Belli, en sus memorias, cuenta:

Mi madre, además, tenía libros escondidos, prohibidos para menores. Esos eran los que más me llamaban la atención, entonces aprendí a abrir las cerraduras y leí *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, un manual de sexualidad, y muchos otros libros. Aprendí un montón de cosas leyendo esos libros “prohibidos”. También leí abundantes obras de teatro. Mi madre fue fundadora del Teatro Experimental de Managua. En mi casa había libros de Lope de Vega, García Lorca, desde el gran teatro español hasta Jardiel Poncela, y también Shakespeare, y yo me leía todo lo que me caía en la mano. (Belli, 2018: 35-36)

En cambio, en el caso del núcleo familiar de la catalana, el gusto por el teatro lo tenía el padre, Tomàs Roig. A pesar de haber realizado estudios en la Escuela Normal de Maestros de Lleida y haber hecho estudios de abogacía, también incursionó en las letras. Participó en tertulias e incluso ganó los Jocs Florals de 1919. Gracias a ello, comenzó a colaborar en la revista *D'Ací d'Allà*. Era considerado un “hombre conservador, creyente y de misa los domingos” (García, 2016: 21) que, a pesar de ello, se enamoró de Albina, “una chica muy joven, muy moderna, de diecinueve años, y que no parecía preocupada por cazar marido, más bien parecía interesarse por la política, la literatura y moderneces como el feminismo” (Ibíd.).

En pocas palabras, ambas autoras crecen y se forman en ambientes familiares que sobresalen por los intereses culturales y los medios para acceder a ellos. Esto nos remite a una de las afirmaciones que realiza Martha Nussbaum en su teoría, cuando explica que la concepción general que un ser humano tenga y desarrolle sobre lo valioso, determina la geografía emocional, disponiéndola a las “aportaciones del azar”²⁵. No obstante, hay otros rasgos que comparten Gioconda Belli y Montserrat Roig y que también tienen su lugar importante en la construcción de aquello que resulta valioso para ellas. La formación en un ambiente religioso es precisamente otro de los rasgos que comparten las autoras, como veremos en el siguiente apartado.

a) Educación religiosa

Más allá de la clase social en la que se formaron y del ambiente cultural y literario que las rodeaba, Roig y Belli comparten la educación religiosa. En el caso de la catalana los motivos se encuentran en la crisis de la época y el contexto general que imponía el Estado español. Los padres de la Montserrat Roig debieron elegir entre una escuela pública y una privada. Dado que ambos habían asistido a colegios religiosos y teniendo en cuenta el papel que tuvo el franquismo en la educación pública, optaron por la segunda opción. Tan solo hacía falta cruzar la calle para llegar a la “Divina Pastora”, un colegio de monjas capuchinas que a pesar de ser “una escuela sin caras al sol y sin falanges” (García, 2016: 39) resultó ser el primer espacio en el que Roig, ante el ojo represor, se vio obligada a rebelarse.

²⁵ Nussbaum, 2001/2008: 98

Vaig patir deu anys de monges, enmig de nenes boniques, fines, delicades, folch-i-torrianes, dolçament esporuguides del món, d'uniforme polidíssim i d'ànima sempre a punt per al martiri. Ovejitas del señor. Futurs gallinarsots morals de la nostra enllaminadora classe mitjana. Perdoneu, l'educació mongenca em castrà el meu possible sentit de l'humor (1970: 6)

La influencia que tuvo este tipo de formación moralista se vislumbrará constantemente en la producción literaria, a través de los personajes y los dilemas a los que se afrontan. A pesar de la educación, fuera y dentro de las obras, la autora realiza una constante crítica hacia ciertos preceptos morales, cuyo origen se encuentra en la religión. Es probable, siguiendo la teoría eudaimonista, que esto se deba a la influencia materna, como se puede deducir por la confesión que hace la autora en una conversación con Maria Aurèlia Capmany en *Serra d'or*:

Crec que la mare odiava les monges, i això em va anar molt bé. Quan arribava a casa, als quatre o cinc anys, i explicava el que m'havien ensenyat les monges, o el que m'havien fet, la mare es clavava a riure, i sempre deia: “ai aquestes beneïtes!” (2016: 27)

En efecto, el sentimiento que impera se presenta bajo la sombra del resentimiento: “No els perdono que no m'ensenyessin a pensar ni a dubtar, que no m'ensenyessin res, vaja” (Torres, 2016: 15).

En el caso de Belli no es diferente puesto que, a pesar de haber realizado sus primeros años de estudio en el país centroamericano, a la edad de catorce años tuvo que trasladarse temporalmente a Madrid para estudiar en un internado de monjas: el Real Colegio de Santa Isabel. Es muy probable que esa experiencia le haya servido de insumo para escribir *El pergamino de la seducción* (2005/2006). O, al menos así lo sugiere la comparación. En su autobiografía escribe, refiriéndose a su madre: “En el viaje que hicimos juntas por Europa, en ruta al internado en Madrid al que mis padres me enviaron a los catorce años para que me educara a la europea, me llevó en París al Folies Bergère” (2000: 44). Esta anécdota es interesante por dos motivos, el primero es que nos remite a un fragmento que aparece las primeras páginas de la novela sobre “Juana la Loca”²⁶: “Mis abuelos me depositaron en el internado regentado por monjas en

²⁶ *El pergamino de la seducción* (Belli: 2005/2006)

Madrid un día de septiembre de 1963” (2005/2006: 12). La segunda razón es que, igual que la madre de Montserrat Roig, parece existir una contradicción entre la educación que imponían a sus hijas y los principios ideológicos que ellas profesaban.

En cualquier caso, es posible comprender que, a pesar de las diferencias en las implicaciones de esta educación, el carácter estricto de estas instituciones tuvo su papel importante en el desarrollo del germen de la rebeldía. Reflejo de esto, en el cuento “Silueta d’una exemplar,” Roig retrata a una mujer creyente, “santa submissa i callada” y que seguía la pauta impuesta por el franquismo: “I les mans, les mans dels homes, s’estenen com urpes damunt el nostre cos innocent. Ens cremen els pits. I si una ma d’aquestes destrueix la teva virginitat t’has perdut per sempre”. (1970/1979: 121-122). Es decir, si se realiza una crítica a estos aspectos morales de la religión, esta se configura de distintas maneras y en función de variados tonos. Sobre la obra de la catalana se afirma justamente que “abunden les referències a lliçons morals, als sermons amenaçadors i a les confessions inquisidores, per exemple a l’església cristiana, a la secció femenina de Franco i a l’educació rebuda que assimilava plaer i sexualitat al pecat” (según se cita en Molas i Villanueva, 2002: 50).

Esta educación religiosa tan rigurosa estaba en concordancia con las restricciones marcadas por el contexto sociopolítico. Si bien ambas vieron el final de las dictaduras, una antes que la otra, las dos también afrontaron las consecuencias del mismo. “Els qui vam néixer després de 1939 hem hagut d’anar desbrossant el nostre passat recent, un passat que ens ha deixat massa tares per a poder restituir del tot la nostra salut històrica”, escribe Roig en las primeras líneas del prólogo de su obra de investigación titulada *Els catalans als camps nazis* (1977: 11). Y luego añadiría: “A banda l’atracció que sento pel món de la ficció, sempre m’he sentit atreta per la història del meu país” (1977:11). De manera que, paralelamente a la realidad que se construía alrededor de sus hogares y colegios, la atmósfera política también marcaba sus vidas. En la siguiente sección trataremos los aspectos que tienen que ver con el contexto y las formas de represión en la vida de Roig y Belli, prestando atención a los elementos que constituyen los caminos que llevan, a las dos mujeres, a la literatura.

1.1.2 Vínculos sociales e identidad

a) Esquema de valores y juicios

Las dictaduras —a los dos lados del océano—terminan de configurar el contexto represivo que se volverá *leitmotiv* en las obras de las autoras. Igual que como leíamos a Roig en el apartado anterior, Belli recuerda, en las primeras páginas de su autobiografía, el ambiente que se vivía durante el somocismo: “A mis seis años no podía comprender mucho, pero recuerdo la atmósfera de miedo de esos días, las caras graves, tristes de los adultos, sus lamentaciones porque otro intento de derrocar a la dictadura hubiera fracasado” (Belli, 2000: 28). Sobre esta repercusión, Nussbaum reflexiona en su teoría y afirma que “los recuerdos tempranos proyectan su sombra sobre las percepciones posteriores de los objetos” y que “las relaciones adultas contienen huellas de amores y odios infantiles” (2008: 27). Efectivamente, desde edad muy temprana, las escritoras son testigos de la crueldad de las dictaduras que imponían la violencia como mecanismo de control, afectando directamente al núcleo familiar, es decir, a una parte fundamental de lo que Nussbaum denomina “objetos de valor”.

Belli, en un intento por escapar de la violencia, decide partir rumbo a Filadelfia, en Estados Unidos, donde realizará sus estudios de publicidad y periodismo. Para ese entonces, la idea de dedicarse a la escritura no había surgido. Fue solo después de su regreso, tras la experiencia de la maternidad, que comienza escribir sus primeros versos. El caso de Roig difiere. Ella, influenciada por la afición de su padre al teatro, decide dedicarse a la actuación. En la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) fundada por Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany y gracias al respaldo de Tomàs Roig, padre de la autora. Con el beneplácito de la Iglesia, se empiezan a presentar obras catalanas en su lengua original. Un hecho que, sin duda, genera un gran impacto en la consolidación de la identidad de Roig.

Al entrar en esta nueva escuela, la EADAG, también conocida como “La Cúpula”, Montserrat conoce a Pilar Aymerich, una estudiante como ella misma, cuya amistad la acompañará desde aquel entonces y durante toda su vida. La joven barcelonesa

va creciendo en un mundo vivido por mujeres, contado por mujeres, pensado por mujeres. El mundo es, por aquellos años, la suma de los dos interiores: la casa y la escuela y, en medio de todo eso, está el teatro (García, 2016: 55).

Y en ese ir y venir, Roig se rodea de personalidades importantes de la escena cultural de la época. Salvador Espriu es uno de esos escritores con los que se cruza y cuyo ejemplo influye en su decisión de dedicarse a la escritura. “(...) sobre todo, lo que más iba a calar en su memoria, fue el consejo de la sinceridad. Escucharse a uno mismo, respetar la naturalidad de la lengua, enfrentarse a la página en blanco con total y franca honestidad”, relata sobre este encuentro García (2016: 71). En cualquier caso, su época en el teatro representa una etapa vital, que resulta determinante para ella, en la medida en que

la EADAG (...) fue una escuela de libertad. Les enseñó el principio clave de la solidaridad intelectual como un medio de socialización con que volar por los aires códigos y conductas de división social y jerarquías. Les abrió la puerta a la reflexión como fruto de la inquietud, al saber como la única forma posible de la verdad. Al impertérrito e inamovible régimen, que se había mostrado capaz de exterminar a leones, ahora, se las tenía que ver con termitas (Ibíd.: 63)

Belli también se rodeó de círculos sociales que ejercieron una importante contribución en la consolidación de su vocación de poeta y escritora. Tras finalizar sus estudios en Estados Unidos, decide regresar a Nicaragua y allí conoce al que será su primer esposo. Con solo diecinueve años, en 1967, tiene a su primera hija y poco tiempo después empieza a trabajar en una empresa de publicidad. En este trabajo conoce al que, en sus memorias es designado como “el Poeta”. Este encuentro es determinante pues con él establece una relación extramarital que sacude y cuestiona sus principios morales. Pero, además, “el Poeta” la introduce el círculo intelectual de Managua. Se sumerge, de su mano, en un mundo que le era desconocido hasta entonces:

(...) conocí a pintores, escritores y otros personajes y me asomé a otra dimensión. Sencillos, bulliciosos, pobres la mayoría, formaban una comunidad de prestarse libros, materiales, dinero. Leían y discutían con avidez sobre los acontecimientos mundiales; la guerra de Vietnam, el arte pop, la liberación sexual, la responsabilidad de los intelectuales, la rebelión del 68. (El país bajo mi piel, 2010: 55).

Rodeada de ellos, Belli se siente “como Alicia en el País de las Maravillas” (Ibíd.) y descubre una parte de su vida que será trascendental para sus configuraciones futuras.

Junto a la influencia materna, estos grupos de artistas e intelectuales adquieren un papel determinante durante la juventud de las futuras escritoras en la medida en que confirman una serie de intereses. Esto concuerda con la postura de Nussbaum en la que se explica que hacen falta juicios o “pensamientos evaluadores” respecto al objeto del afecto para que aparezca la emoción. En otras palabras, es posible considerar estos intercambios con otros artistas como parte del desarrollo de ciertas posturas ideológicas. En su libro *Paisajes del pensamiento*, la autora realiza una clasificación en la que existen juicios “de fondo” y juicios “de situación”. Si los primeros se definen por su naturaleza estática, persistiendo a pesar de los cambios, los “de situación” —en cambio— son particulares y varían según cada contexto o circunstancia. “Una emoción de fondo generalmente está sustentada en un juicio de fondo combinado con un juicio específico que sitúa el objeto de la emoción de una manera concreta en un contexto real” (Nussbaum, 2001: 97).

Teniendo en cuenta lo anterior, vale la pena resaltar que los juicios “de fondo” suelen derivar en posturas definidas y, por tanto, perduran a lo largo del tiempo, relacionándose de esta manera con la identidad o los principios morales con los que cada persona se identifica. Esto quiere decir que para que una emoción perdura, esta debe relacionarse con los juicios “de fondo”, generalmente constituidos durante la infancia y la primera juventud, pero también con un contexto específico. Así pues, la relación y consecuente identificación por parte de las autoras con ciertos colectivos artísticos y políticos podría interpretarse como lo que Nussbaum califica como una “aportación del azar”. “El poeta” y sus amigos en el caso de Belli, o Pilar Aymerich y los compañeros de “La Cúpula” para Roig, posibilitaron la elección y el desarrollo de ciertos afectos.

De hecho, María Aurèlia Capmany, quien sería profesora de Montserrat Roig en la EADAG, tendría un papel fundamental en sus reflexiones sobre la posición o la construcción en torno al género. Incluso años más

tarde, cuando la carrera de escritora y periodista de Roig ya estaba consolidada, Capmany recordaría a su discípula como una “una noia molt pallanca, molt camallarga i molt inquieta, i molt conflictiva” (*Serra d’or*, 2016: 27). A pesar de la cercanía y de la admiración que le profesaba Roig a Capmany, ambas tenían opiniones diferentes respecto a las cuestiones de género. En efecto, las reflexiones de la joven Roig se hallaban inscritas en un nuevo feminismo más introspectivo, diferenciándose de aquel de Capmany que se sustentaba en el existencialismo y era más cercano a la línea de Simone de Beauvoir²⁷. Y es que “Montserrat formaba parte de aquella nueva generación, además su background social y su entorno familiar era muy distinto al de la luchadora Capmany” (García, 2016: 31-32). Sin embargo, más allá de las diferencias, esta intelectual sería para Roig una de las mujeres que destacaría puesto que marcarían su devenir, constituyéndose como una referencia a partir de la cual construir su propia concepción del “ser mujer”.

De manera que, en un entorno social complejo por la realidad política, ambas autoras tuvieron influencias variadas que influyeron en sus decisiones futuras. De hecho, si los “juicios de fondo” aparecen impuestos por las dictaduras, los contextos familiares y la educación religiosa, las “aportaciones del azar” se manifestarían a partir de esos encuentros. En el caso de la escritora catalana estas coincidencias se dan en el ámbito del teatro y, más tarde, en la universidad. En cuanto a la nicaragüense, sería el encuentro con “el poeta” y su círculo de intelectuales, lo que vendría a intervenir e influenciar su consolidación vocacional.

b) Descubrimiento de la vocación

El interés por la cultura, las artes, el teatro y la literatura se cultiva desde casa, gracias a la influencia familiar. No obstante, el hallazgo o, mejor, el reconocimiento del deseo de escribir, de dedicarse a la creación literaria, llegaría más tarde. En 1963, Montserrat Roig comenzaría a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universitat de Barcelona. A partir de

²⁷ Para comprobarlo solo hace falta remitirnos a la conversación entre ambas autoras, publicada en *Serra d’or* (juliol-agost 2016). Una reflexión también presente en la obra biográfica realizada por Betsabé García, *Con otros ojos* (2016).

ese momento y durante todo el periodo universitario sucederían una serie de acontecimientos importantes puesto que marcarían su futuro. Por una parte, se daría inicio a su actividad política dentro de los grupos estudiantiles. En segundo lugar, dentro del ambiente universitario conocería a personas y profesores que también dejarían una huella en sus experiencias.

Para darse cuenta de ello solo hace falta remitirnos a los recuerdos plasmados en sus novelas y cuentos. “L’estany del pati de Lletres estava tan brut com cada primavera, i com cada any, l’Espardenya s’entretenia a netejar-lo” (La veu melodiosa, 1987: 73). Sin embargo, el tercero y último de los hechos sería el descubrimiento de una disposición artística que desconocía. A este propósito García (2016) cuenta:

Al final de su primer año en la universidad, en junio de 1964, Montserrat tomó la decisión de reunir todo lo que había hecho hasta entonces. Necesitaba una opinión. (...) Cogió sus escritos y los metió en un sobre, y se los envió a Papitu²⁸. (100)

Comenzó su trabajo de exploración literaria cuando finalizó el primer año de la carrera de Filosofía y letras. Siguió el consejo de Salvador Espriu respecto a la necesidad de “ser sinceros” y compartió sus primeros textos con Josep Maria Benet y Jornet. Ante el envío que hace la joven universitaria a su amigo, él responde lo siguiente: “Son poesías de adolescente, con todos los tópicos de la soledad, y la noche, y los llantos. Además, todo eso bien aliñado con los otros cuatro tópicos “sociales” que, por lo que veo, tanto te preocupan”²⁹. En su carta no solo le hace duras críticas, sino que le pregunta sobre su verdadera vocación: “Pero, ¿tú qué quieres ser, poetisa o comediente?” (García, 2016: 102). Y, aunque hacia el final de la carta confiesa: “no te veo posibilidades inmediatas de poeta” (Ibíd.), Josep Maria Benet i Jornet se ofrecería como guía: “Si tienes que escribir, escribir no puede resultarte una distracción divertida, sino una obligación, a veces incluso dura”. Ante tal respuesta, Roig tiene la oportunidad de reflexionar acerca del compromiso que emprendía tomando el camino de la escritura. Un año más tarde ella escribiría: “Y

²⁸ Este nombre —Papitu— corresponde al apodo que tenía Josep Maria Benet i Jornet, y que equivale a la trascipción de la fonética catalana de “Pepito”. Ver García, 2016:88.

²⁹ Para leer fragmentos más largos de la carta, remitirse a *Con otros ojos* (García 2016: 101-102)

ahora, cuando me propongo a escribir, a salir de mí misma, me encuentro como muerta, muerta eternamente unida a mis personajes porque forman parte de mí, porque son como yo, como los hombres, todos” (Ibíd.: 105). No se trata, de ninguna manera, de una elección sencilla sino todo lo contrario, optar por hacerse escritora requiere, lo veremos más tarde, renunciar y cuestionar una serie de tópicos.

Similar a la guía que recibe la joven barcelonesa es la que ejerce “El Poeta” con Gioconda Belli cuando le dice, no sin ironía: “Escribí lo que sentís. Tenés una responsabilidad histórica” (*El país bajo mi piel*, 2011: 65). Para la nicaragüense el camino es distinto, muy joven había realizado estudios universitarios y con dieciocho años contrae matrimonio por primera vez, quedando embarazada muy pronto. De modo que, siendo todavía muy joven, se encontró en un círculo familiar restrictivo y la poesía se convirtió en la única posibilidad escapatoria. En sus memorias personales lo explica de la siguiente manera:

Yo me ponía mi piel de esposa y madre, jugaba con Maryam en el patio y el verdor de la grama me provocaba frases, versos saltaban en mi cerebro como palomitas de maíz friéndose en el aceite caliente de mi vida secreta. Se me ocurría que golpeaban a mi puerta palabras que querían ser escritas pero no hacía el gesto de levantarme, tomar el papel. Apenas lo hiciera se disolvería el encanto, la emoción se trocaría en artificio. Mejor quedarme inmóvil en la mecedora del corredor, ver a mi hija retozar mientras las frases me pasaban frente a los ojos como los rótulos que arrastran los aviones. (Belli, 2000: 65)

A su amigo “El Poeta” revela los primeros versos. Su respuesta es hasta cierto punto parecida a la de Josep Maria Benet y Jornet: “Tenés que trabajarlos un poco. (...) Cuando seas como nosotros –sonrió malicioso– ya todo lo que hagas va a ser bueno, pero cuando uno empieza hay que pulir, quitar”. En cualquier caso, lejos de desanimarse, ella cuenta, en primera persona: “Trabajé duramente midiendo las palabras apartándome de mí misma para mirar el poema sin mí como algo aparte. Era tan difícil. (...)” (Ibíd.: 66). Menos de quince días después de escribir sus primeros poemas, “La Prensa literaria”³⁰ le dedica toda una sección titulada “Una nueva voz en la poesía nicaragüense”. Para la centroamericana, el hecho de dedicarse a escribir se consolida también a partir del trabajo y del

³⁰ Se trata del suplemento cultural de *La Prensa*, el periódico más leído de Nicaragua.

esfuerzo y no es, en ningún caso, una tarea que resulte fácil o sea el resultado de un talento.

Los primeros poemas publicados por Belli son recibidos con sorpresa y desagrado por la alta sociedad de Managua que encuentra de mal gusto el tono erótico. Muy rápidamente, su obra poética es calificada de “Poesía vaginal” o “pornográfica”, rechazándola por el contenido. Ante eso, la autora confiesa: “Pensé: ‘O termino como la mediocridad de este país o hago lo que quiero y que me critiquen’”³¹. Este episodio resulta curioso puesto que recuerda una anécdota referida por Roig en su entrevista con María Aurèlia Capmany:

Vaig enviar tres contes —que eren molt dolents— a l’Associació Comtal, on donaven uns premis de narració breu. Al jurat, hi havia un escriptor que ara és molt famós perquè escriu cartes a tot arreu. Va veure que jo era la filla del senyor Roig i Llop i em va citar amb els contes al davant. Llavors em va dir que no podia ser que una senyoreta com jo escrivia aquells contes, perquè un del contes era sobre una dona adúltera, que vivia en un poble i a qui el marit no satisfieia sexualment, i que al final se n’anava amb el beneit del poble, que la satisfieia més. (*Serra d’or*, 2016: 33)

Sin duda, en esos primeros textos, ambas autoras dejaban percibir uno de los rasgos que implicados en el carácter subversivo de su obra. En otras palabras, el lenguaje de Belli estaba escandalizando a la sociedad nicaragüense, revelando la voluntad transgresora. Y Roig, quizás sin proponérselo, también lo estaba consiguiendo a través de las críticas que planteaba en sus cuentos.

En 1970, tan solo seis años después de haber identificado su vocación literaria, Montserrat Roig gana el premio Víctor Català con el conjunto de cuentos que se publicaría un año más tarde con el título *Molta roba i poc sabó...* (1970), diez años después sería traducido al castellano con el título *Aprendizaje sentimental* (1981). En un texto de los años posteriores, Roig reflexionaría sobre su papel de escritora con las siguientes palabras:

³¹ Cruz, Juan. (2017). *Entrevista | Gioconda Belli, en cuerpo y alma*. EL PAÍS. Encontrado el 18 de agosto 2019, en https://elpais.com/cultura/2017/06/13/babelia/1497348076_665307.html

Quan vaig començar a escriure em pensava que havia triat aquesta professió per la necessitat d'explicar-me al món —davant la impossibilitat de transformar-lo per una impotència de classe i personal— d'una manera coherent i harmònica a partir del simple fet de la creació literària. (Sin datos del año, en la carpeta La memòria. Lectures, paisatges i personatges, pròlegs, pregons, etc. 1979-1990, aprox.)

Llama la atención que Belli, siendo dos años menor que Roig, publicara en 1972 —dos años más tarde que Roig— su primer conjunto de poemas, *Sobre la grama*³², con el que, a pesar de la crítica, también obtendría el reconocimiento. A partir de entonces, tanto la una como la otra comenzarían un arduo trabajo para abrirse un camino como escritoras, incursionando en distintos ámbitos y géneros literarios.

1.1.3 Vaivenes: entre literatura e historia

a) La lucha clandestina de Gioconda Belli

Teniendo en cuenta las características del contexto social en que se criaron Roig y Belli, no deja de resultar llamativo el nivel de compromiso social que manifestaron durante la primera juventud. Y, más aún, hasta qué punto integraron dicho interés en el ámbito literario o el papel que tuvo a lo largo de sus vidas, llevándolas a involucrarse en la política de sus naciones. Belli se adhirió a las líneas de la lucha clandestina revolucionaria y, aunque la mayoría de las veces su trabajo consistía en transportar documentos o personas, dada la represión del contexto, esas tareas aparentemente simples significaban poner en riesgo la vida.

En 1974, luego de regresar de una comida familiar se encuentra con “el jefe de la Oficina de Seguridad somocista, la Gestapo criolla” (Belli, 2001: 104). Tras algunas persecuciones y ante la probabilidad de ser encarcelada, Belli se ve forzada a partir sola, hacia México, el 20 de diciembre de 1975, dejando en su país natal pero también a sus dos pequeñas hijas: “En menos de una semana tuve que prepararme para abandonar el país. Otra vez diciembre me traía separaciones y desastres. Mis pobres hijas y nuestros planes de Navidad” (Ibíd., 159)

³² Un dato interesante de esta obra es que en España no se publicó sino hasta 2017. Este hecho nos revela información interesante sobre la vigencia de la obra y de la autora.

De modo que, si Belli tuvo que separarse de sus dos hijas como consecuencia del exilio, no asombra que en los poemas de aquel periodo se manifieste el tema de la guerra, la represión y, por supuesto, la maternidad:

¿Cómo explicarte, mi amor,
la revolución a los dos años y medio?
¿Cómo explicarte que, a veces,
es necesario partir?
¿Cómo explicarte que te estamos haciendo un país
nuevo?
¿Cómo explicarte esta guerra contra el dolor,
la muerte, la injusticia? (Belli, 1978)

Con estos versos, la escritora reflexiona sobre el compromiso político y lo que este implica. Publicados, con un simbólico título, *Línea de fuego* (1978), se trata de una compilación poética que salió al público justo en el momento de exilio, y durante la guerra. Dividido en tres partes distintas “Patria o morir”, “Acero” y “A Sergio”, este libro aborda en profundidad el tema del amor y las distintas configuraciones del sentimiento. Según Gabrielle Croguennex-Massol (2016), “el amor a la patria, y la lucha que éste implica son las razones de su exilio: es una renunciación y también un castigo, como podría serlo la cárcel para un criminal” (35). No hay duda de que esta separación con sus hijas y la obligación de abandonar el país representa una ruptura en su identidad. Así, aunque más tarde en la investigación volveremos sobre el tema de la maternidad de la literatura, en este apartado resulta importante señalar en qué medida este surge de una experiencia vital concreta y verdadera.

Las dudas y cuestionamientos, lo veíamos en el poema anterior, se multiplican. Y, poco tiempo después de su partida, Belli es condenada a prisión en ausencia. Un mes más tarde descubre que no podrá regresar a Nicaragua sino hasta el fin de la dictadura:

Al mes de estar en México, fui indiciada por el tribunal militar. Ya no podría volver a mi país hasta que cayera la dictadura. Fue el Poeta quien me mostró el periódico de Nicaragua donde apareció la noticia. No fue una sorpresa, pero recuerdo con precisión el vacío bajo mis pies, el vértigo de perder la remota esperanza a la que me aferraba. Tendría que rehacer mi vida en otra parte, ganarme el sustento para poder reunirme con mis hijas, definir mil cosas, decidir la suerte de mi matrimonio. Se

abría un hueco oscuro, incierto. Mi única ancla eran los compañeros, las convicciones. (Belli, 2001: 174)

En efecto, durante esa primera etapa del exilio en México, ella no puede evitar sentirse fracturada por ese doble sentimiento de fortuna y desdicha. El destino de muchos de los compañeros que había conocido durante su actividad clandestina, y que decidieron permanecer en Nicaragua, había sido la muerte o la cárcel. La pérdida de ellos representa un dolor para Belli, pero, a su vez, conlleva también un mayor compromiso. En efecto, la admiración que le inspiran es tan grande que su realidad se configura a partir de la colectividad.

Durante ese momento trascendental de su vida que indudablemente conlleva un cuestionamiento a sus identidades, Belli escribe y, en sus poemas reflexiona sobre la injusticia, la crueldad e incluso el amor:

Vivo en Costa Rica
condenada al destierro
y a dieciocho meses de cárcel
por haber amado
más de la cuenta (Belli, 1978)

En ese momento determinante de su existencia y ante la incertidumbre del devenir, su identidad se constituye a partir del pacto social y político, poniéndolo incluso por encima de su identidad de escritora o madre. Gabrielle Croguennex-Massol lo explica así:

El retrato de la mujer en el poemario ya está completo: la mujer exiliada, que ha sacrificado a su familia por su compromiso político, alejándose así de su papel tradicional de madre, saca fuerzas de la lucha común, de la voluntad de construir una sociedad nueva y acepta el combate, no sólo ideológico, a través de sus escritos, sino también en el terreno, en la acción armada como un soldado más de la Revolución, igual que los hombres (2016: 40)

b) “La Capuchinada”

La introducción de Roig en el contexto político catalán se realiza a partir de su entrada al ambiente universitario y está relacionado con su estatus de

becaría que le da acceso gratuito al Sindicato Español Universitario³³ (SEU). A pesar de que en su círculo familiar y en la escuela de teatro había estado rodeada por personas con opiniones políticas muy arraigadas, el ámbito universitario le revela a la autora catalana otra realidad respecto a los desequilibrios existentes dentro del sistema universitario. Estos, además, son solo el resultado de un problema mayor. La falta de democracia había perforado incluso en las instituciones académicas que debían erigirse como protectoras de la libre expresión. El artículo cuarto de la “ley de 29 de julio de 1943 sobre ordenación de la Universidad española” rezaba: “La Universidad española, en armonía con los ideales del Estado nacionalsindicalista, ajustará sus enseñanzas y sus tareas educativas a los puntos programáticos del Movimiento”³⁴

En 1965, dos años después de haber comenzado los estudios universitarios, se disuelve el antiguo SEU y Montserrat Roig es elegida al cargo de delegada dentro del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universitat de Barcelona (SDEUB). Sin embargo, no es reconocida como tal puesto que los estatutos fundacionales de este nuevo sindicado en sí, tampoco lo son. El ambiente político, dentro y fuera de la universidad, era tenso. En enero de ese mismo año, antes de la disolución de la SEU, diferentes profesores habían optado por renunciar como respuesta a una serie de medidas injustas que habían sido tomadas contra las universidades en Madrid. Son varios los actos que se organizan y muchos de ellos son reprimidos con violencia de las que son víctimas los estudiantes: “Prestaban declaración en comisaría. Los fichaban y después pasaban una noche en el calabozo, si no era que los grises hubieran tenido suerte y hubiesen conseguido atrapar a alguno de los cabecillas” (García, 2016: 121). En varias novelas, Roig alude a estos acontecimientos. Un ejemplo de ello es la “Cuarta parte” de *La veu melódica* (1987/1994):

³³ Según Ruiz Carnicer (1986: 79) el “Sindicato Español Universitario de la etapa republicana mantiene diferencias radicales con el Sindicato del periodo postbélico. Se puede decir que son casi organizaciones diferentes, aunque se proclame la continuidad entre éstas”. En pocas palabras, el SEU del periodo franquista se caracterizó por ser un órgano de restricción y dominio.

³⁴ Información puesta a disposición por el Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las cortes e igualdad (Documento consolidado BOE-A-1943-7181) en la página web: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1943-7181>

A la presó, l'Espardenya feia com si desitgés quedar-s'hi. Li agradava de contemplar la ciutat que s'imaginava a través del barrots de la finestra, sobretot a trenc d'alba i al capvespre, les dues hores en què la fosca espanta més. I aleshores creia que estava mort (129)

El ambiente era insostenible, pero ante las dificultades de llegar a acuerdos, la situación termina alargándose más de la cuenta. El 2 de diciembre de 1965 se realiza una asamblea multitudinaria y se aprueba una huelga general, y el 13 de ese mismo mes se cierra la universidad. “L'Enric, que diu que no es tracta de fer vaga, sinó de posar en crisi la universitat com a institució i destruir-la”, escribe Roig en *Ramona, adéu* (1972/1997: 68).

Dada la compleja situación y el estado de crisis, los grupos de estudiantes e intelectuales deciden organizar una asamblea el 9 de marzo de 1966, que más tarde recibiría el nombre de “la Capuchinada”. Tendría este nombre porque, se manera estratégica, deciden realizarlo en un convento de monjes capuchinos. El 8 de marzo, un día antes de la asamblea, las facultades de la Universitat de Barcelona amanecen llenas de volantes que anunciaban el acto, pero no el lugar en el que se llevaría a cabo. Solamente hasta el día siguiente, hacia las 14 horas, se da más información sobre el lugar. “A las 16 horas, dos horas más tarde, empezaron a entrar por la puerta del convento unas 450 personas [y] a las 19 horas, la policía les aisló del exterior” (García, 2016: 124).

Los grupos de estudiantes, profesores e intelectuales pasaron dos días encerrados en condiciones de hambre y frío a pesar de haber dado cuenta de la voluntad de pactar. Tales eran los niveles de violencia que la policía irrumpió por la fuerza, guiada por una orden de Franco que renunciaba a cualquier posibilidad de llegar a un acuerdo. Se despreciaba así, una vez más, la alternativa de la democracia y se irrespetaba por completo el Derecho Canónico. Todos los estudiantes fueron requisados y detenidos, salvo algunas excepciones, entre ellas Montserrat Roig: “El estructural machismo del régimen franquista solo consideró peligrosos a los chicos. Ellas, en calidad de delegadas, desaparecían así por una nueva grieta en la historia.” (García, 2016: 128)

La experiencia —en primera persona— de “la Capuchinada” mostró a Roig no solo los extremos del régimen, sino también la urgente necesidad

de continuar con el proceso de transformación histórica. “La Capuchinada fue la primera manifestación ciudadana de una sociedad herida que empezaba a perder el miedo. La mayoría de nosotros teníamos veinte años y unas ganas locas de “tener”, de tener algo propio, nuestra habitación propia en un país” (Revista Triunfo, 1966: 32) Probablemente a raíz de esto, tras los acontecimientos de esos días, Montserrat “aprovechaba cualquier oportunidad para poner negro sobre blanco su firma en la protesta colectiva. Protestó contra la guerra de Vietnam, protestaba contra toda injusticia con que se topase en el camino”, cuenta Garcia (2016: 129). Si para entonces el nivel de compromiso de la joven universitaria ya se había manifestado, con estos actos, su indignación e interés solamente aumentó. Tanto así que no desperdició ninguna posibilidad de expresar públicamente su postura. A través de cartas a revistas y periódicos establece un intercambio constante con distintos medios, periodistas e intelectuales de la escena catalana. Garcia cuenta:

Siguió enviando cartas a *Triunfo*. El 2 de julio de 1966 sale impresa una nueva carta: *Soy joven. Tengo veinte años. Creo que mi juventud corresponde a la fisiológica y a la histórica: deseo evolucionar y progresar y, por supuesto, no hacerlo sola. Ahora bien, no quiero vivir en un mundo en el cual no se me promete nada.* (2016: 129)

Aquí, una vez más, llama la atención que ambas autoras dieron los primeros pasos en la literatura como consecuencia de una urgencia de comunicar, denunciar y comprender el violento contexto de sus realidades y que, además, se mostraran tan comprometidas con la cuestión política y social. Incluso si Bellí descubre el deseo de escribir a una edad más avanzada que Roig, no deja de sorprender que una intención similar se vislumbrara en los caminos de las dos escritoras. “La historia no la cambiamos, es cierto, pero nosotros nos volvimos algo mejores” (*Triunfo*, 1966: 32) concluye Roig en su artículo titulado “La Capuchinada”. Y ese “ser mejores” podría interpretarse como el resultado de una sensibilidad adquirida por la experiencia vital de la represión y que implica la voluntad de transformar la realidad, pero también a sí mismas, reflexionando en torno a las propias identidades.

El compromiso que adquieren las dos escritoras con el devenir de la historia es incuestionable, incluso si las formas de denuncia divergen. Así,

a pesar de los vaivenes entre la realidad y la ficción, de una u otra manera, ambas autoras remiten a una serie de tópicos e ideas comunes que compone la taxonomía de esa memoria. Como se observaba en el marco teórico de este trabajo, en *El camino crítico* de Northrop Frye (1971/1986) se hace referencia a un “armazón mitológico” a partir del cual se estructuraría toda la cultura verbal, incluida la literatura. “(...) en su forma literaria los mitos son semejantes a los cuentos populares y a las leyendas, pero cumplen una función social distinta” (31), se explica en la introducción del libro. A partir de esta premisa, Frye explica cómo el contexto de una obra se encuentra estrechamente vinculado con una mitología particular determinada por el contexto. Esta mitología, como se leía antes, aparece representada por lo que denomina “mitos de incumbencia”.

En el próximo capítulo nos dedicaremos a desentrañar estos mitos en tanto que núcleos centrales que dan cabida a la lectura histórica de las obras. Y dado que “el discurso preciso, disciplinado y elegante es la manifestación o presencia audible en la sociedad de ese orden y esa estabilidad” (Ibíd.: 57) vale la pena tener en cuenta que “el orden de la comunidad y el de la comunicación no se relacionan mágicamente, sino como lo hacen la realidad y la apariencia” (Ibíd.). Así pues, mito y contexto se encuentran estrechamente ligados, de igual manera que el escritor está vinculado con la comunidad a la que pertenece. Montserrat Roig supo resumirlo fácilmente:

La memòria serveix per a mentir-nos a base de petits fragments. Però heus aquí que intentes de posar ordre al trentaclosques. Vols conjurar l'inconscient, clous les parpelles ben fort, intentes sortir de l'ensopiment. Hi ha un imaginari clos, en aquell pati, dius i repeteixes, hi ha un imaginari clos en aquell pati... Cal recordar i oblidar alhora. La memòria també és oblit. Algú va dir que tots tenim dues memòries: la petita memòria, que serveix per a recordar allò que és petit, i la memòria gran, que serveix per oblidar allò que és gran (1991/2001: 29)

1.2 Mitos de incumbencia y mitos de libertad

Para poder estudiar en detalle en qué medida la narrativa de las autoras se inscribe en los procesos de “incumbencia” y “libertad” a los que alude Frye en *El camino crítico* (1971/1986), es necesario realizar un análisis a

partir de una serie de temas transversales dentro de la sociedad y del contexto en el que se producen las obras. De hecho, la manera en que se presentan los mitos y el tratamiento que se les da en la ficción, dan cabida a la construcción de la “incumbencia”, y luego, en función de una contestación o reivindicación histórica, dan lugar al mito de la libertad. Así pues, para desarrollar los postulados de Frye, será necesario remitirnos a los temas recurrentes y transversales a las obras de cada una de las autoras.

Luego, será posible identificar aquellos en los que se haga referencia al espacio en un sentido amplio y, a partir de estos, aplicar los postulados de la *geocrítica* que plantea Westphal (2007). Partiremos de la idea según la cual “l’histoire du regard est l’histoire d’une subjectivité qui exprime la relation de l’individu au monde qui fuit la détermination objective”³⁵ (200). El objetivo es que desde ambos enfoques teóricos —mitología y *geocrítica*— sea posible explorar las identidades divergentes que se integran al imaginario colectivo. Los dos temas que se estudiarán en esta segunda parte del primer capítulo serán la geografía, las estructuras familiares y la educación religiosa. La cuestión lingüística es otro de los temas que hace parte de la incumbencia propia de la cultura catalana pero puesto que es uno de los ejes centrales de la subversión, será desarrollado en el segundo capítulo de este trabajo.

1.2.1 Geografía: entre discurso y alteridad

El escenario central de todos los cuentos y novelas de Roig es la ciudad de Barcelona, con sus nombres, edificios y referencias personales. La autora sitúa constantemente al lector en la capital catalana, alternando diferentes periodos históricos y revelándonos una ciudad polifacética y en constante transformación. En *Digues que m’estimes encara que sigui mentida*, la autora discurre ampliamente sobre la fascinación que despierta en ella esta ciudad y reflexiona sobre las diferentes transformaciones que ha tenido, según los momentos históricos:

Amb l’excel·lent llibre de la historiadora Teresa-Maria Vinyoles i Vidal, *La vida quotidiana a Barcelona vers 1400*, he intentat de viatjar cap endarrere i imaginar-me com era aquesta ciutat per dintre, la ciutat que només en

³⁵ “La historia de la mirada es la historia de una subjetividad que expresa la relación del individuo con el mundo que evade la determinación objetiva”

tres generacions havia construït tot el que avui, quan hi passegem, ens asserena encara que no sapiguem per què (...) Des d'aleshores fins avui, tots els nostres cronistes han comparat Barcelona amb una dona. Mentre l'estat representava el pare, la ciutat era com la mare... Una ciutat que ens duia a l'aigua i que en feia pensar en els orígens (1991: 125-126)

Su fascinación parece estar fundamentada, por una parte, en el pasado de la ciudad, en sus orígenes y un antiguo esplendor. Pero, sin duda, otro elemento que despierta el interés de Roig es el aura femenina de Barcelona que se proyecta como especie de resguardo maternal que, de manera simbólica, la protege del patriarcado, pero también de la dictadura franquista. A este propósito, Westphal (2007) explica que “la représentation, qui est re-présentation, opère une actualisation décalée de cette couche dans un nouveau contexte. Mais elle ne modifie pas exclusivement la temporalité du monde; elle agit aussi sur la spatialité”³⁶ (127). La autora catalana, en muchas de sus obras, consigue realizar una actualización de la ciudad, vinculándola a nuevos imaginarios.

Roig conoce Barcelona y la conoce bien. En la zona de l'Eixample transcurrió su infancia y adolescencia. Tan bien sabe lo que esconden las calles y casas de la ciudad que gran parte de su ficción se desarrollaría en esos lugares: “S’endinsaren pel carrer de la Princesa, moll i fosc, i després pel de Montcada (...) estret, ombrívol entre els palaus senyoriais que guardaven el silenci de segles” (Roig, 1977/2014: 277). Estas descripciones se convierten en un rasgo importante de su obra literaria, hasta el punto de llegar a sugerirse como un motivo recurrente o el hilo conductor de la narración. La autora catalana reconoce la arquitectura y organización de la ciudad, así como las relaciones que estas entrañan con los momentos históricos y sus habitantes. Por eso su obra se plantea desde la intimidad, teniendo en cuenta la distribución de la casa familiar y el patio interior.

Es claro, sin embargo, que Montserrat Roig propone un relato que alterna ficción y sus propios recuerdos en la medida en que, a pesar de que los personajes sean resultado de su proceso creativo, muchos de los hechos que se narran hacen parte de la historia nacional. Así, la voz propia de la

³⁶ “La representación en tanto que nueva presentación, opera una actualización desplazada de esta área en un nuevo contexto. Pero no modifica exclusivamente la temporalidad del mundo, también actúa sobre la espacialidad”

autora se alterna con aquella de los personajes, haciendo un híbrido entre memoria personal y ficción. El incipit de *El temps de les cireres* (1977/2014) es un buen ejemplo de ello, en la medida en que se aportan referencias claras de la geografía de la ciudad:

Quan la Natàlia va tornar a Barcelona, va preferir anar al pis de la tia Patrícia que era a la Gran Via tocant a Bruc. El seu germà Lluís, casat amb la Sílvia Claret des de feia divuit anys, vivia a la part alta de la ciutat, en un dúplex del carrer Calvet, prop de la Vía Augusta” (Roig, 1977/2014: 47)

Imposible escapar del encanto de situarse en Barcelona, más aún teniendo en cuenta que “tot va començar al pati familiar, sota el cel quadrat de l'Eixample, on els baladres eren verinosos. Des d'allà sentia les sirenes dels vaixells i els xiulets dels trens”, reflexiona Roig (1991: 162).

La omnipresencia de la capital catalana en la narrativa de ficción y en la obra periodística tiene distintas posibles razones. Por una parte, es el resultado de un ejercicio de observación riguroso de su entorno. “Ja se sap que no hi ha testimoni vàlid ni denuncia vàlida sense observació”, afirmaba Carme Riera en el II Coloquio Ibérico (1993: 8), refiriéndose al ejercicio literario de Roig. Leerla no significa desentrañar únicamente lo que se considera como parte de la geografía barcelonesa sino también descifrar el mapa de lo que ella misma denominaba como “mundo interior”. No es coincidencia que el título del primer cuento publicado sea “Breu historia sentimental d'una madame Bovary barcelonina, nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions”, y la parte final de su último libro publicado —en 1991— lleve por nombre “Barcelona, una geografía literaria”. “El seu darrer llibre també es tanca amb unes pàgines dedicades a la seva ciutat establint així un curiós paral·lelisme amb el primer” como explica Riera (1993: 8).

Los detalles y las direcciones nos ubican dentro del espacio citadino, reforzando la verosimilitud. A su vez, las preferencias por ciertos espacios nos permiten intuir una referencia a los afectos personales de la autora. No es gratuito que el personaje principal de *El temps de les cireres* opte por alojarse en l'Eixample, el barrio en el que vivió la mayor parte de su vida Montserrat Roig. En cambio, le desagrada la idea de mudarse con su hermano y cuñada a la casa de Sàrria, “la part alta de la ciutat”, relacionada

con la burguesía. Ambas referencias geográficas concuerdan con los personajes y sus estereotipos. Un buen ejemplo de esto es el retrato que realiza de Sílvia Claret, su cuñada:

Aquell matí, cosa rara, la Sílvia es llevà d'hora. Ella mateixa va obrir la porta a la Felisa, la interina quan aquesta trucà a les vuit amb el pa i *La Vanguardia*. La Sílvia Claret volia anar al gimnàs i, si tenia temps, passaria per la perruqueria. (...) Mentre la interina preparava l'esmorzar —havia llegit darrerament que el millor règim dietètic ja no és el de suprimir els hidrocarburs sinó el de les aranges (...) A *l'office*, la interina ja havia posat les tasses (...) (1977/2014: 79)

Las referencias a las distintas actividades, así como el uso del inglés “office”, concuerdan con el imaginario que existía y todavía perdura respecto a la clase social de esta zona de Barcelona. Y, en ese panorama, tanto las relaciones familiares como aquellas que hacen parte del espacio doméstico son estereotípicas. Una prueba de ello es el trato que da Sílvia Claret a la interina:

No hi ha taronges, senyoreta. Però no li vaig dir ahir que les comprés?, va fer la Sílvia, “aquesta dona no serveix per a res, em pren el pèl. No sé per què no la trec. En parlaré amb en Lluís (Ibíd.)

Por otra parte, las reiteradas alusiones a la ciudad condal también serían el resultado de una búsqueda constante de la ciudad que no llegó a conocer, aquella previa al franquismo. “La ciutat que jo busco potser no ha existit mai, o potser sí, i aleshores és un desgavell de sons que no sentim, de fantasmes que no veiem” (1991: 157). En cualquier caso, se trata de una melancolía que impregna de diversas formas la mayoría de sus novelas y que constituye el mapa de la trilogía generacional. Un ejemplo de ello es la transformación continua de la ciudad a través de las visiones y voces de las protagonistas de la primera novela. “*A Ramona, adén* hi ha una part que passa a començaments de segle i una altra durant la República. El mateix s'esdevé a *El temps de les cireres* i a *L'hora violeta*” afirma M. Àngels Francès Díez (2016: 34). En efecto, a través de la voz de Ramona Jover, la abuela, se percibe el tono de derrota ante lo que la ciudad era y en lo que se había convertido:

Mirà la ciutat: hauria volgut abraçar Barcelona amb un sol cop d'ull. Era una ciutat que l'atreïa amb la força d'un amant cruel. Li era difícil

d'entendre per què sentia una atracció tan intensa per aquella massa informe i desbatallada. Barcelona era una ciutat debolida que amb prou feines sí conservava algun vestigi d'història heroica. (1997: 94)

Navajas (1994) reflexiona largamente sobre esta nostalgia y la define como una “configuración existencial y estética” que está presente en las novelas de Roig, pero también en otros autores catalanes de la misma generación. Para el académico, se trata de un movimiento de aproximación al pasado con el fin de recuperarlo y “enaltecerlo, haciéndolo mejor, dándole cualidades que antes habían pasado inadvertidas” (Ibíd.: 212). Si bien en la investigación de Navajas se hace énfasis en una falta de objetividad, también se afirma que “la nostalgia no llega a eliminar el sustrato objetivo del pasado que sigue presente en el subconsciente colectivo y que, por tanto, es una parte integrante de la significación del texto” (Ibíd.) Asimismo, otro de los rasgos que se destacan en su artículo es que más allá del parentesco que guarda Roig con la generación de autores catalanes, también es cierto que en su narrativa se realiza un tratamiento particular de la historia, ya que mientras “lo que en otros autores es una exploración del pasado desde una perspectiva axiológica o ideológica precisa, en Roig se convierte en una aserción ontológica de una validez universal” (Ibíd.); esta posición estaría vinculada a la configuración particular de su identidad.

Esta proyección, sin embargo, también está relacionada con el análisis que Westphal (2007) realiza en su investigación y de lo que podría interpretarse como la “reactivación del pasado”. Para desarrollar estos postulados, el autor de la geocrítica se apoya en la teoría de Hans Robert Jauss³⁷ y en la idea de que existe un proceso renovador de las narraciones anteriores, cuya base radica en la naturaleza inteligible del pasado como tal. Dado que el relato histórico es múltiple, y variadas son también las interpretaciones, es normal que, con el objetivo de presentar un presente renovado, se realice una reorientación del pasado. La ciudad y sus referentes hacen parte de este proceso. Existe pues, en las referencias a la Barcelona previa a la guerra, no solo la elección de un relato particular, sino una voluntad de contrastar con otras temporalidades. Así, la

³⁷ Jauss, Hans Robert. (1982). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. (Trad. Michael Shaw) Minneapolis: University of Minnesota Press.

narración a propósito de la ciudad, se proyecta de manera panorámica dando lugar a una visión de conjunto.

Sin duda, el punto de partida de Roig reside en la voluntad de diferenciar la identidad catalana de la cultura castellana, con el fin de reivindicar un lugar para la primera. No obstante, desde mi punto de vista —y tomando distancia con la postura que presenta Navajas (1994)— este deseo de diferenciación está relacionado con el momento histórico de la autora. En otras palabras, la perspectiva nacionalista de las obras vendría a ser la respuesta a la represión realizada durante el franquismo, cuyo rechazo se vincula a la afirmación de la identidad catalana que se dispone precisamente a partir de la cuestión lingüística. De manera que Barcelona, en tanto que capital, sería el *situs* específico a partir del cual se haría evidente esa identificación, sin desestimar el resto del territorio de Catalunya, de manera que “el modelo de la comunidad ideal es en principio popular, menestral y campesino”. En contraposición, los valores de la burguesía catalana serían “sometidos a una crítica irónica” (Ibíd.: 213), como podía comprobarse antes y como veremos en detalle en el siguiente capítulo. En todo caso, esta postura podría interpretarse como contradictoria puesto que, por una parte, se realiza una idealización del territorio, pero, al mismo tiempo, se defiende la diversidad y el pluralismo a través de la crítica de la clase dominante.

Otra interpretación posible es que el espacio idealizado de la ciudad corresponde a la idea de un lugar que integre la pluralidad, e incluya a los otros, a aquellos que sin ser catalanes tampoco se sienten identificados con los métodos represivos. Esta sería la ciudad previa a la guerra, es decir, aquella que fue destruida por el franquismo y que la autora recuerda con nostalgia. En *Ramona, adéu* (1972/1997), se afirma que Ramona Ventura “(...) pensava que Barcelona era una flor oberta i quasi cosmopolita que es desfullava in eternum, plena de bellesa i de monstrositat; i que, mes que una ciutat, semblava una promesa de ciutat” (102). En efecto, Barcelona se proyecta desde la imaginación, como aquella que podría haber llegado a ser si hubiese sido otro el resultado de la Guerra Civil. Finalmente, una tercera imagen se integra a este mosaico complejo de proyecciones ciudadinas: la ciudad real, la sometida por Franco, y que se asocia al ambiente de decadencia y censura: “I ara, des

d'una Barcelona que comença a perdre fins i tot la nostàlgia d'aquell to de reina destronada, intentaré d'edificar per a tu el perfum de la història” escribe Roig en *Molta roba i poc sabo...* (1971: 47). Aquí, de nuevo, podríamos remitirnos a la tensión existente entre poética y práctica que aborda Westphal (2007):

La poétique de la ville (et de l'espace) et la pratique de la ville (et de l'espace) ne s'opposent pas de manière si tranchée. Poétique et pratique sont nanties d'un dénominateur commun: l'une et l'autre s'articulent autour d'une représentation (271)³⁸

Es desde esta concepción de una ciudad polifacética, que tiene tanto de real como de imaginario, que Roig va tejiendo sus historias y revelando, a través de las tramas, las contradicciones de una Barcelona fragmentada. En *L'òpera quotidiana* (1982/1983) se hacen evidentes estos contrastes a través de los personajes. A partir de la pareja compuesta por el señor Horaci Duc —de origen catalán— y Mari Cruz —una *charnega*— se teje y desarrolla la novela. El personaje masculino se encarga de alfabetizar y enseñar la historia de Catalunya a Mari Cruz haciendo énfasis en la “transformación” de identidad que debería tener si quiere “hacerse catalana”:

Amb els dies, li vaig anar explicant què era Catalunya, a poc a poc ho vaig fer. Perquè volia que hi entrés amb amor, no per la força, com havien fet amb nosaltres. (...) També li vaig dir que les dones havien estat molt valentes, a la nostra terra. I que, si ella volia fer-se catalana, hauria de ser com elles (1982: 46)

El uso de la primera persona, incluso si se alterna entre los distintos personajes no solo es una característica de una buena parte de esta obra, sino que insiste en la naturaleza multifocal de la narración. Roig hace, a través de estos textos, no solo una crítica a la superioridad cultural, sino que además lo emparenta con la violencia de género, en el caso de Horaci Duc: “a la Maria, la vull fer meva, m'hi vull casar. Era una joia en brut, i jo em sentia com l'escultor que pot modelar una obra d'art de la terra primitiva” (36). Por su parte, la Señora Altafulla también ejerce violencia ante el personaje de Mari Cruz, en este caso a raíz de la clase social: “És

³⁸ “La poética de la ciudad (y el espacio) y la práctica de la ciudad (y el espacio) no se oponen tan claramente. Poética y práctica tienen un denominador común: uno y el otro se articulan alrededor de una representación.”

clar que tu, això, no ho pots entendre, perquè també estàs feta així, de coses lletges, amb les faldilles pengim-penjam, i l'horrible arracada a l'orella, com una caníbal” (83).

Esta relación que se establece con el otro —la alteridad— puede ser puesta en contraste con la imagen misma que se construye en torno a Barcelona. En efecto, las dinámicas dominantes entre hombres y mujeres se proyectan de manera similar entre la burguesía y los sectores más pobres, que son justamente aquellos en los que abundan los migrantes. Y esta confrontación es el resultado de una dialéctica que explica Navajas (1994) en su artículo:

Un enfrentamiento desigual entre la cultura hegemónica de Castilla y la cultura sometida de Cataluña concluye en la preeminencia de la cultura sometida. La integración de todos los miembros en una comunidad única e indivisible puede realizarse de este modo a través de una última victoria indisputable. (...) La historia de Cataluña reciente corrobora la confluencia de mito y realidad. La dimensión mítica del libro aparece legitimada de este modo y halla un apoyo en la razón histórica objetiva. (214)

Estas contradicciones se exponen también en las tensiones que derivan de las construcciones de identidad, al interior de las ficciones. Los personajes deben afrontar las distintas caras de la ciudad y los contrastes que aparecen como resultado de estas lecturas. Así es que entre la integración y el aislamiento se mueven estos personajes, aportando información a la configuración del espacio. Montserrat Roig reflexiona sobre este aspecto de su novela:

A *L'opera quotidiana*, una noieta immigrada torna a reviuire l'univers imaginat de dos personatges encarcerats, el senyor Duc i la senyora Altafulla i, per a fer-ho, s'enamora d'una paraula catalana que ella desconeixia, de la paraula “voraviu”. La jove Mari Cruz, filla de castellans, s'apodera d'una paraula d'una altra generació i una altra cultura, li extrapola el significat, i se'n serveix per a explicar-se a ella mateixa (1991: 166-167)

En efecto, el proceso de apropiación por parte del personaje de Mari Cruz recuerda a la autora su propio encanto por la lengua catalana, al tiempo que la remite a las memorias de infancia: “Tan real, doncs, és la paraula “voraviu” com allò que ja no veiem amb els nostres ulls” (Ibíd.). Y luego

lo relaciona con Barcelona: “la ciutat, potser la meva ciutat imaginada, és feta d’aquests sons” (Ibíd.).

Belli, en cambio, utiliza diferentes escenarios para dar lugar a la ficción. En varias de sus novelas el punto de partida es Faguas, el nombre creado por ella que refiere tanto a un país como a una ciudad y es, en todo caso, el territorio en el que se desarrollan varias de sus novelas. No obstante, esta construcción parece ser más una máscara puesto que, para quienes conocemos Nicaragua y su capital, no es difícil encontrar un paralelismo entre Faguas y su ciudad natal. Las descripciones que aparecen en la primera página de *El país de las mujeres* (2010): “La laguna frente al Palacio Presidencial de Faguas tenía el agua encrespada y el color de un oscuro café con leche” (11) que remiten a la “Plaza de la Revolución”. En efecto, es posible hacer un paralelismo entre el Palacio Presidencial y el Teatro Rubén Darío. Lo interesante es que Faguas, en tanto que país/ciudad es un espacio polisémico porque lo mismo sirve para proyectar la utopía como la distopía.

Faguas es el escenario de *La mujer habitada* (1988/1996) y, en esta novela, es descrito como un territorio lleno de naturaleza y con paisajes extraordinarios: “Faguas era la sensualidad. Cuerpo abierto, ancho, sinuoso, pechos desordenados de mujer hechos en tierra, desparramados sobre el paisaje” (19). En este espacio predomina la naturaleza, pero también la historia: “un volcán en actividad, con lava rugiente en el cráter [y que] en los atardeceres se veía roja desde el borde” (18) y cuenta que “los españoles conquistadores habían creído que se trataba de oro fundido”. No es en esta novela que Belli proyecta la utopía, pero, en cambio, sí se realiza una reafirmación de la identidad. Uno de los personajes principales, Lavinia, reflexiona de la siguiente manera:

‘Me debí haber quedado en Bolonia’, pensó, recordando su apartamento al lado del campanario. Esa su reacción cada vez que se topaba con el lado oscuro de Faguas. Pero en Europa se habría tenido que contentar con interiores, remodelaciones de viejos edificios que no alteran las fachadas, la historia de mejores pasados. En Faguas, en cambio, eran otros los restos. Se trataba de dominar la naturaleza volcánica. Sísmica, opulenta; la lujuria de los árboles atravesando indómitos el asfalto. Faguas le alborotaba los poros, las ganas de vivir. (18-19)

Como veíamos antes, el mismo país/ciudad se presenta en *El país de las mujeres* (2010), una novela en la que también se manifiesta lo fantástico cuando un volcán estalla y el humo baja los índices de testosterona dándoles la victoria electoral a las mujeres. De esta manera, Faguas se distancia de la ciudad y el país que lo inspira para establecerse como aquel en el que son posibles otros escenarios.

Existe, sin embargo, otra pista que nos remite nuevamente a la realidad nicaragüense y que se presenta en otro de sus libros: *Rebeliones y revelaciones* (2018), en este, la autora alterna la ficción con la poesía y la escritura ensayística. Se incluye, por tanto, un texto en el que Belli reflexiona sobre la relación de amor que tiene con Nicaragua. La declaración se realiza a través de una descripción en primera persona y de naturaleza autobiográfica muy similar a la leíamos antes en *La mujer habitada*:

Quando era adolescente, fui más de una vez con mi hermano mayor a ver, desde la boca del cráter al atardecer, las olas de ese mar de fuego. Una se asomaba y veía el magma ardiente, líquido, encrespase y dar contra las pareces del borde de la caldera provocando un estallido de chispas. La leyenda dice que un cura, en el tiempo de la conquista española, convencido de que aquello era oro fundido, bajó hasta el cráter a introducir en la corriente un recipiente de metal para sacar el oro que fluía allí abajo, y terminó con una costra dura y negra de lava en su olla maltrecha (110)

Tanto la referencia al volcán que, como ella misma lo confirma previamente, se debe a que “Nicaragua es uno de los países geológicamente más jóvenes de Centroamérica”, como la alusión al Lago de Nicaragua tan solo “un poco más pequeño que el Lago Titicaca” nos remite a las características geográficas con que se describe a Faguas en ambas novelas. Otro aspecto interesante es que, si en la perspectiva de Roig era válida la analogía que relacionaba a Barcelona con la identidad de una mujer, en la visión de Belli, Nicaragua no es un territorio femenino, sino que representa a “su amado”. Es, en efecto, la relación carnal que establece con esta tierra la que guía su afecto: “Tengo una relación íntima, por ejemplo, con los vientos alisios que soplan desde mediados de diciembre” (Ibíd.: 111) Al igual que para Lavinia, en *La mujer habitada* (1988/1996), esta tierra simboliza el espacio de la sensualidad.

Este carácter erótico con que se representa el espacio aparece contrastado con las características de violencia y represión. En *La mujer habitada* (1988/1996), muy similar a lo que ocurre en *El país de las mujeres* (2010) se muestran escenarios dominados por las estructuras patriarcales. Rose Marie Galindo (1997) reflexiona sobre este aspecto y afirma que es “la realidad social y política que se vive en “Faguas”, donde predomina el control dictatorial, la represión y la tortura” (92). En *El país de las mujeres* (2010) el panorama —ya lo veíamos más arriba— antes de la llegada de las mujeres al poder, se destacaba por los mismos aspectos. No obstante, en estas dos novelas que tienen como espacio central a Faguas, las protagonistas llegan a participar del proceso de transformación y renovación de ese sistema viciado.

Este territorio es múltiple, tiene distintos rostros según las distintas novelas de Belli y, por eso, da cuenta también de la plasticidad de las representaciones espaciales. Similar a la descripción polifacética y múltiple de Barcelona en el caso de Roig, en la narrativa de la nicaragüense se presenta una abundancia de ciudades imaginadas. Por una parte, Faguas sería el retrato de Managua/Nicaragua antes del triunfo de la guerra, aquella ciudad/país que Belli tuvo que vislumbrar desde el exilio. Por otra parte, es también el espacio en que se manifiesta la realidad que podría haber sido el devenir de la Revolución Sandinista hubiese sido otro. Una vez más las ciudades imaginadas, las del recuerdo, pero también las que se anhelan son superpuestas y representadas en la literatura. A este propósito, Westphal (2007) explica:

Dans la mesure où la fiction est inscrite dans le monde, elle s’arroe la double faculté de rendre compte du réel ou, plus exactement, sur la représentation du réel et, à l’extrême de cette logique, d’influer sur le réel ou, plus exactement, sur la représentation du réel (191)³⁹

A propósito de esta multiplicación de perspectivas, en *La mujer habitada* aparece una referencia a otra temporalidad con la presencia de la indígena Itzá. Luchando contra los conquistadores españoles, Itzá se encuentra en “otros planos espacio-temporales que, en vez de corresponder al concepto

³⁹ En la medida en que la ficción está inscrita en el mundo, se arroga a sí misma la doble facultad de dar cuenta de lo real o, más exactamente, de la representación de la realidad y, en el extremo de esta lógica, de influir en lo real. o, más exactamente, en la representación de lo real

cronológico lineal del mundo occidental, corresponden al de la cronovisión maya” (Salgado, 1992: 232). De manera que, a las creaciones espaciales que se mencionaban más arriba, se suma este componente trascendental de la primera novela de Belli (1988/1996). Según Galindo, “ello permite que el pasado viva y se continúe en el presente de manera que tanto la conquista como la colonización española se perpetúan en la dictadura y en la penetración cultural foránea” (1997: 93). Aquí, de nuevo, y como sucedía con el caso de Barcelona, Belli realiza una actualización del pasado.

En el caso de la nicaragüense, el vínculo entre las dos temporalidades no solo aporta una visión panorámica de la realidad, sino que, a través de la continuidad del relato histórico, se presenta una nueva visión de la contemporaneidad. La “reescritura del momento colonial” hace parte de uno de los ejes propuestos al interior de los estudios transatlánticos, y en esta novela puede hallar un buen ejemplo. “En el espacio textual, el discurso de la indígena Itzá y el del Movimiento de Liberación Nacional representan la resistencia pasada y presente contra la penetración extranjera, la dominación y el pillaje” explica Galindo (Ibíd.). En efecto, en esta ficción se contemplan con claridad las huellas de un pasado que proyecta sus luces y brinda claves de lectura para descifrar un presente complejo.

En contraposición a esta construcción espacial una novela posterior: *Waslala* (1996). Si en la tercera novela de Belli también está presente Faguas como territorio de partida, ya no se trata de transformar el panorama político sino de encontrar el lugar de la utopía. En esta obra, Faguas “es un estado amorfo, sin un gobierno nacional en funciones, sin infraestructura económica y casi sin centros urbanos” (Poust, 2009: 2217). Situada en un futuro reciente pero indeterminado, ha agotado sus posibilidades, está caducada, y quienes la habitan deben salir a buscar otras alternativas. “Este país ya no sabe existir sin guerra (...) A mí hasta me parece que la paz sería una catástrofe. El resto del mundo parece pensar lo mismo. (...) La guerra es lo contrario al pensamiento, a la palabra, al diálogo” (1996/2017: 29). Y en el otro extremo de ese contexto que se vislumbra *Waslala* como la única y última opción, primero como un sueño, “una obsesión colectiva, un enigma que todos allí querían

descifrar” (26) y más tarde como la única solución: “hacia Waslala debíamos dirigirnos lo antes posible, si es que no queríamos terminar en alguna mazmorra, torturados salvajemente o asesinados” (54).

Poust realiza una amplia reflexión sobre la transformación que se opera en Faguas y la expone como el resultado de las dinámicas de dominación por parte de las potencias de los considerados “países desarrollados”:

Los países hegemónicos del mundo deciden los términos de su relación con esta tierra centroamericana: las exigencias de las economías desarrolladas requieren la exportación de las pocas materias primas que le quedan a Faguas tras la explotación colonial y capitalista (2009: 218)

Y luego como nos lo especifica a partir del contexto de la novela: “En un mundo que las telecomunicaciones han hecho más pequeño, los lugares como Faguas, sin estar lejos de los países avanzados, ocupan los espacios definidos como marginales” (Ibíd.). Aquí, nuevamente, parecen estar presentes las dinámicas de la conquista en la medida en que se establecen relaciones de explotación.

De esta manera, las perspectivas que se presentan en torno a representaciones territoriales en el caso de Faguas recuerdan a aquellas que plantea Roig en su obra, aludiendo a la relación entre Barcelona y el resto del territorio español. Coinciden en cierto sentimiento de marginalización o aislamiento y, como resultado de ese sentir, se plantea la subversión. Es decir, en este panorama no se busca la adhesión al sistema que aísla sino, por el contrario, se pretenden construir y encontrar opciones para la pluralidad y la coexistencia de perspectivas diversas:

Sin rechazar los aspectos de “la civilización” europea y norteamericana en que los intelectuales latinoamericanos pueden reconocerse o considerarse co-partícipes, Belli formula no sólo la identidad y la agencia de las comunidades subalternas de Latinoamérica, sino que propone a estas comunidades como alternativas vitales y humanas a las sociedades hegemónicas (Poust, 2009: 224)

El medio que usa Belli para reconocer y hacer énfasis en esas “comunidades subalternas” es la literatura, y más exactamente, la ficción. Y concuerda con la postura de la autora catalana, cuando afirma que “(...)

les geografies literàries es tracen damunt els mapes de la imaginació” (1991:156), palabras que también remiten a los postulados de Westphal.

Las ciutats són com els boscos i poden provocar en nosaltres tan neguit com endinsar-nos en un bosc desconegut on percebem el perill. Les mateixes ombres i clarors, la mateixa frondositat, els mateixos animals estranys i ferotges. (...) Recordo, primer, espais molt concrets d'una ciutat real que se'm desvetllava lentament. Una ciutat que tenia fronteres que m'anunciaven perills però que també m'incitaven a la transgressió (Roig, 1991: 156-157)

En las novelas, cuentos y poemas de Roig y Belli, el propósito central no es representar una geografía urbana como una copia fidedigna de una única realidad, la que fue en el pasado o la que es actualmente. El objetivo, por el contrario, es introducirse en las muchas facetas que adquiere una misma ciudad, y esto lo logran integrando las otras percepciones de sus habitantes. Si “Barcelona és (...) un pop allargassat pels tentacles d'irracionalisme” (Torra, 2011: 172), para llegar a encontrarse con uno de esos “tentáculos” hace falta ver con ojos nuevos lo que ya se conoce, descubriendo así nuestras propias limitaciones. En ese sentido, la proliferación de voces en la narrativa de las autoras nos ayuda a acceder a esas otras posiciones. Algo así es lo que plantea Roig cuando afirma que

Màrius, el (...) personatge [de *El temps de les cireres*] [que] no ha llegit el poeta [Màrius Torres], no sap qui és, però quan passeja pels volts de Santa Maria sent un estrany buit a l'estómac i pensa que hi ha una altra manera de viure en algú altre lloc del món (1991: 158)

En efecto, a pesar de ocupar un rol secundario dentro de la novela, Màrius es un buen ejemplo de la intersección de dos temporalidades y de dos visiones de la ciudad: Màrius Torres “(...) també volia oblidar una ciutat que, en 1939, s'enfonsava”, afirma Roig (Ibíd.). Esta, no obstante, es solo una de las múltiples voces que aparecen en las novelas de la catalana y que nos revela la variedad de puntos de vista. Otro ejemplo se comprueba a partir del personaje de Mari Cruz, en la *L'òpera quotidiana* (1982/1983), cuando ella cuenta en primera persona: “La meva mare és d'un poble que s'ha perdut dins de la geografia d'Espanya, ja no hi queda ningú, llevat de quatre vells i dues criatures, a tot estirar” (38) y unas líneas después explica: “Un dia, quan jo tenia tres anys, la mare va dir que estava tipa de tanta misèria i que faríem cap a Barcelona” (Ibíd.).

Estos contrastes también están presentes en la obra de la nicaragüense. En *El intenso calor de la luna* (2014/2017) Ernesto y Emma viven en dos caras muy diferentes de una misma ciudad. Ernesto es de San Judas, “un barrio populoso de gente que con mucho esfuerzo saca la cabeza de la pobreza (...)” (48). Emma, en cambio, se sitúa en otra clase social. Ella vive en una casa grande “de estilo español mediterráneo” (71) situado “en un barrio antiguo del que se han marchado las familias más ricas rumbo a las colinas del lado oeste de la ciudad, en las que ahora proliferan residenciales (...)” (Ibíd.). Aunque estos son tan solo dos ejemplos de un fenómeno reiterado, lo fundamental es el papel que tiene ficción para demostrar cómo se integran los distintos relatos que hacen parte del imaginario ciudadano y cómo se proyectan esas fronteras que separan a unos de otros.

En *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, la autora catalana cuenta: “Creiem que la vida ens duu a la literatura i, al capdavall, descobrim que és a l'inrevés: la invenció, la fabulació, és a dir, la mentida, ens retorna una mica de veritat” (Ibíd.). En otras palabras, el proceso a partir del cual se crea la obra literaria deshace el camino: inspirada en la realidad, la pieza de ficción transforma e infiere en la sociedad misma. En este orden de ideas, las múltiples proyecciones que realizan ambas autoras nos muestran una crítica de la realidad cuyo objetivo es precisamente incidir en ella, afirmando el carácter subversivo de sus obras pero también los postulados de la geocrítica. Faguas, Waslala o las muchas facetas de Barcelona nos interpelan en tanto que lectores, invitándonos si no a conocer esa abundancia de realidades, al menos reconociendo la diversidad. Para ello, es necesario salir del *yo*, de la individualidad, para acceder a la colectividad, a un *nosotros*. Hacer parte de esa pluralidad significa reconocer a los otros, a aquellos que nos resultan ajenos pero que tienen un lugar dentro espacio ciudadano y dan cuenta de otras manifestaciones de la ciudad.

a) Exilio y movimientos migratorios

El exilio⁴⁰ en tanto que fenómeno migratorio es uno de los temas de interés de los estudios transatlánticos, precisamente porque permite tomar

⁴⁰ Utilizaremos el concepto de “exilio” tanto en función de la primera definición que realiza la RAE: “Separación de una persona de la tierra en que vive”, como a partir de

distancia con el territorio de origen. Veíamos antes que uno de los aspectos en los que coincidían ambas escritoras es que las dos habían residido durante largos periodos, fuera de sus contextos originarios. Belli, en sus años de estudiante, pero también como consecuencia de un exilio forzoso, cuyo origen fue la represión dictatorial. Como lo comprobábamos antes, en los poemas escritos desde México y Costa Rica, muchos de sus versos ponen de manifiesto el amor a la patria. Sin duda, la experiencia de la nicaragüense fue una entre muchas otras vividas durante la dictadura somocista, y recuerda los movimientos migratorios que hubo en España durante el franquismo.

La autora catalana no sufrió un exilio forzoso, pero el cansancio ante el escenario sociopolítico de su país, se transformó en un motivo para viajar y conocer distintos sitios de Europa. Residió en Inglaterra y Escocia durante los primeros años de su carrera literaria. Más tarde, en 1980, residiría dos meses en la ciudad de San Petesburgo, haciendo un reportaje investigativo a propósito del asedio por parte del ejército nazi. Más tarde, poco tiempo antes de fallecer, dio clases en Estados Unidos, en la Universidad de Arizona. Esta apertura hacia otras culturas y territorios se manifestó en su obra y en las proyecciones que realizaba de su propia ciudad.

En *El temps de les cireres* (1976/2014) se aborda el regreso de Natàlia a la capital catalana tras haber pasado catorce años en Inglaterra. De hecho la descripción que realiza podría ser interpretada como uno de los recuerdos personales de la escritora sobre el retorno de alguno de sus viajes: “El cel de Barcelona era d’aquell gris compacte, feixuc, que tenia sovint la primavera barcelonina” (48-49). En la novela siguiente: *L’hora violeta* (1980/1981a), Montserrat Roig nos presenta un cuadro familiar más amplio. Oller (2014), en el prólogo de la obra, explica: “és evident que la trama de personatges de les seves primeres obres respon al motiu i a la intenció de Roig d’explicar i d’explicarse la realitat del nostre país i de la seva intrahistòria recent” (23).

la segunda: “Expatriación, generalmente por motivos políticos” (2019).
Dle.rae.es. Encontrado el 12 de septiembre 2019, en
<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&cw=exilio>

Si bien la experiencia de la autora europea no es posible de equiparar con la de la naturaleza del exilio de la centroamericana, la distancia abre el campo de visión y permite comprender el espacio de otra manera.

El exilio tiene sin embargo la ventaja que da al escritor, al artista, al intelectual, una cierta distancia, una cierta perspectiva con respecto a su realidad. Le permite entrar en ese trabajo más profundo y sutil de la reflexión sobre lo que constituye la realidad de un país (Kohut, 1983: 238-239).

Ya fuese como consecuencia de la experiencia personal o por la consciencia de una movilización masiva de escritores, las autoras prestan atención fenómeno del exilio en sus obras. Esta voluntad se manifiesta en el deseo de rescatar, representar y volver a focalizar sus ficciones dentro del territorio nacional pero también con la alusión a las estancias fuera del mismo. Incluso en los espacios inventados por Belli se evidencia cierta nostalgia que no deja de remitir al lector al panorama centroamericano. Roig, por su lado, dedicó una parte importante de su obra a entrevistar y dejar registro de los testimonios de aquellos artistas que tuvieron que huir durante la dictadura. Ejemplo de ello es una de sus obras periodísticas más importantes de aquella época: *Els catalans als camps nazis* (1977/1992). En este libro, la autora reconstruye una parte importante de la Segunda Guerra Mundial y de las víctimas que estaban sin registrar. El libro, en efecto, se abre con las siguientes palabras:

Els qui vam néixer després de 1939 hem hagut d'anar desbrossant el nostre passat recent, un passat que ens ha deixat massa tares per a poder restituir del tot la nostra salut històrica. Som ignorants, amb consciència o sense consciència. (...) Veia que si no retornàvem la paraula als qui l'havien de tenir quan els pertocava, nosaltres no la tindríem mai en la seva totalitat (11)

Corroborando lo expuesto anteriormente, estos nuevos relatos que se realizan en torno al espacio, sea la nación o la ciudad, dependen de distintos puntos de vista. Por un lado, se manifiesta aquello que surge de la dualidad entre memoria/olvido de las autoras y termina por transformarse en símbolo: el patio interior, el barrio, el volcán o el lago son solo algunos ejemplos representativos de las obras de Roig y de Belli. La autora catalana lo expone claramente cuando afirma que “tot el que us dic no és sinó memòria personal, construïda a base d'intermitències, com

els llums dels cotxes que s'apaguen i s'encenen. I no escrivim sobre una ciutat, sinó a partir de ella” (Roig, 1991: 166).

En cualquier caso, el exilio hace parte de ese movimiento a partir del cual las autoras buscan integrar las perspectivas ubicadas desde ciertos márgenes. Ellas mismas, desde afuera, son capaces de percibir otros aspectos de su propia ciudad y país.

Per a escriure ens hem de sentir, alguna vegada, expulsats. I la ciutat actual, como totes les ciutats actuals, expulsen els qui la narren. I això és bo: perquè hi retornes després, d'una altra manera. Aleshores sí, aleshores pots construir una ciutat, diferent i semblant a la vida, que és la ciutat literària. Una ciutat inacabada, como inacabades són totes les geografies literàries que han estat fetes de memòria i oblit. (Ibíd.: 169)

Entonces, se da, a partir de esa “expulsión”, un proceso de identificación. A su manera, ellas son capaces de identificarse con aquellos que se ubican en los márgenes. Por eso, en sus novelas, de manera reiterada, se hace referencia a las dinámicas de dominación y poder en las que participan tanto el espacio como las realidades sociales y políticas. Ahora, veremos cómo son las dinámicas que, dentro de la ciudad, tienen las familias que se presentan en las ficciones de ambas autoras.

1.2.2 Estructuras familiares

El título de este capítulo nos remite a tres aspectos esenciales en la construcción de mitos y en los tópicos que directa e indirectamente articulan la ficción de estas dos autoras. Si en la primera parte de esta investigación veíamos hasta qué punto el entorno familiar había tenido una influencia importante en el desarrollo de los afectos por parte de las autoras, es apenas normal que las estructuras familiares tenga un lugar en las historias que se presentan en sus obras. Muchas veces es el núcleo que moldea el devenir de los personajes y para comprobarlo solo hace falta remitirse a novelas como las que componen la trilogía de Roig —*Ramona adén*, *El temps de les cireres* y *L'hora violeta*. O, en el caso de la nicaragüense: *Waslala*, *Sofía de los presagios* o, la mñas reciente, *Las fiebres de la memoria*.

En ambos casos, el relato de las protagonistas está determinado por aquel de los miembros de la familia. La identidad misma de estos personajes

centrales gana en verosimilitud cuando no se presentan aislados sino dentro de estas constelaciones familiares. Mónica Szumurk identifica la disposición de las novelas que componen la trilogía de Roig y afirma que, en ella, “Roig intenta reconstruir linajes femeninos asfixiados por la represión franquista, concentrándose principalmente en una familia de la burguesía catalana: la familia Miralpeix” (160). En pocas palabras, no se trata de las acciones y acontecimientos aislados de los personajes, sino por el contrario, de las relaciones que entre ellos se generan.

a) La trilogía familiar de Montserrat Roig

Si el contexto social e histórico tiene un papel importante en el devenir de los personajes, también lo tienen las relaciones más íntimas. Para comprobarlo solo hace falta revisar el comienzo de *Ramona, adéu* (1976): “Tremolaven mig morts de por a cada bombardeig. Jo també en tenia, de por, però me l’empassava ben endintre perquè ningú no em notés que buscava el meu marit” (7). La manera de comprender el alcance de los acontecimientos históricos es a través de los efectos que estos tienen en la vida de los personajes. En esta primera novela, además, se hace énfasis en la influencia que tiene la historia general en las decisiones de los personajes, todo esto a partir de la trama intergeneracional. Se construye una especie de continuidad a través de las tres generaciones, se heredan ciertos rasgos de personalidad, una serie de prejuicios generales y, así mismo, una educación propia de una clase social particular que tiene ciertas características según el momento histórico.

En concordancia con lo anterior, vale la pena destacar que Ramona Jover, de la primera generación, se sitúa en el marco temporal de finales del siglo XIX. Este personaje es el retrato propio de una época y, por tanto, a pesar de las similitudes, no comparte los intereses de su hija y, menos aún, su nieta. En efecto, a pesar de que en muchos aspectos parece tener una posición bastante adelantada para el momento en que le toca vivir, no le llama la atención la política ni las cuestiones sociales. En cambio, disfruta de la lectura y estar al tanto de la vanguardia cultural, como se puede comprobar a partir del interés que le despierta la literatura e incluso las expectativas que le genera su viaje de luna de miel a Francia. Sin embargo, su vida se ve limitada por las normas del momento y la educación

religiosa. Desde la primera inscripción que realiza en su diario, la reflexión gira en torno a las preocupaciones de una boda incipiente:

Demà passat em caso i em fa riure que escrigui aquestes paraules així, com si res. No sento la *ivresse*⁴¹ de les novel·les. Primer vaig fer la Primera Comunió, després els papàs em posaren de llarg, i demà em caso amb en Francisco” (31)

En esta entrada constatamos dos elementos interesantes: primero, la ausencia de una sensación d'*ivresse*, que como se indica, aparece en ciertas obras literarias. Vemos, a través de la referencia metaliteraria, la influencia y el rol que tiene la literatura en la construcción de cierto imaginario. No podemos, no obstante, obviar que al tiempo se realiza una crítica indirecta a este tipo de creaciones. En segundo lugar, aparece la autoridad de los padres. Como miembro de la pequeña burguesía barcelonesa, la joven Ramona solo puede comprometerse con otra persona que pertenezca a su círculo y para conseguirlo, le ayudan sus progenitores: “El papà diu que en Francisco té una fortuna discreta però segura, i que és un home de senderi i barceloní d’arrel i que la seva família, tret del baliga-balaga del seu oncle, és honesta i decent” (32).

Ramona Jover es, sin lugar a dudas, una mujer con aspiraciones aristocráticas: “Jo crec que un senyor no n’ha de fer de senyor. Que aquestes coses surten de dins, es respiren sense que ningú no sàpiga com” (32), afirma refiriéndose a su marido Francisco. Se trata pues de una mujer con unos principios idealizados y románticos, como la describe Núria Cabré i Castellví en el prólogo (1997, XVIII), y por ello sufre cuando sus proyecciones no coinciden con la realidad. En el viaje de bodas a París, sueña que baila con otros hombres “aristòcrates europeus” y se decepciona al descubrir que “els senyors que passegen per les Tulleries, entre la boira grisa i el fred de l’hivern, fan la mateixa cara de satisfacció que els senyors barcelonins quan davallen pel passeig de Gràcia” (47).

Tal es la influencia de su posición social que no logra habituarse al hecho de vivir en Gràcia, lo que por aquella época se encontraba en la periferia de Barcelona. De hecho, cuando se mudan allí, ella escribe en su diario: “Tot seria diferent si visquéssim a Barcelona, però aquí, encofurnada en

⁴¹ En cursiva en el original.

aquest cau de xafarderia i de vulgaritat!” (50). Esta reconstrucción de la geografía barcelonesa llama la atención porque, en realidad, se trata de una creación que parte de los principios de la geocrítica. Es decir, Montserrat Roig recurre a un imaginario que conoce únicamente de manera indirecta, para proyectar una versión anterior de la ciudad en la que reside. De nuevo, aparece esa actualización del pasado, permitiendo constatar con claridad cómo la ficción se proyecta en la creación de nuevos imaginarios

Este personaje es comparable al de una *madame Bovary*, ingenua y llena de lugares comunes: “Somio en l’amor ideal, pur, com el dels dos amorets de marbre blanc i els cabells rinxolats que tinc al rebedor” (57). Y esta comparación se acentúa en la segunda parte de la novela cuando se muda a l’Eixample. Allí conoce a un estudiante con el que tendrá una breve aventura: “Des que vivim al pis de Barcelona em veig més jove, més bonica (...) Al balcó de la dispesa veig cada dia un jove de figura esvelta” (108). Luego del intercambio epistolar y de un primer encuentro fortuito, la protagonista se enfrenta a una situación de acoso que resulta enigmática para el lector. Tras un periodo de silencio por parte del estudiante, este le hace llegar una carta para acordar un encuentro en el parque de la Ciutadella. Allí se enfrenta a la decepción y atraviesa una situación de violencia sexual, a pesar de que se desconoce el responsable:

Vaig sortir i fou aleshores quan vaig veure una ombra vacil·lant a l’illa dels àlbers (...) No veia res més que l’ombra, l’ombra que s’acostava cada cop més definida, més exacta, amb els ulls sortits, sangonosos. I vaig sentir una massa que em queia a sobre, que m’estrenyia la cintura, que em ficava la mà dintre el vestit (138).

Lo interesante es que después de esa experiencia, y en concordancia con una serie de reflexiones que tiene cuando nace su hija, la perspectiva del personaje cambia adquiriendo cierta conciencia de género: “Un home és lliure, pot triar el seu camí. Una dona no hi té res a fer, al món” (145). Y, solamente hacia el final de la novela, el personaje llega a la siguiente conclusión: “He viscut perseguint quimeres, il·lusions que solament existien a la meva ment” (155). Aunque las cuestiones relativas al género serán tratadas más adelante en la investigación, aquí es importante señalar las transformaciones que se operan en las aspiraciones del personaje. Si la

narración inicia con el relato de su boda, progresivamente se va revelando todo aquello que conlleva aquel compromiso.

Hija del matrimonio entre Francisco Ventura y Ramona Jover, la “segunda Ramona” es el personaje cuya narración da inicio y final a la novela. La diferenciación entre estas dos mujeres se realiza a través del cambio en el tipo de narración, de la primera persona se pasa a la tercera. Sin embargo, hay otros rasgos de personalidad en los que parecen asemejarse. Según el análisis que se realiza en el prólogo, “tant l’avia com la mare creuen en la romàntica i idealitzada visió de l’amor” (76). No obstante, el cambio generacional también aporta otras particularidades al personaje. El matrimonio sigue siendo un elemento transcendental pero las motivaciones son otras:

Vaig pensar en el dia en què vaig conèixer en Joan i en el dia en què em va dir que jo li agradava molt i molt perquè veia que era una dona neta i polida, com la seva mare, i si em volia casar amb ell. Jo li vaig dir que sí, i n’estava, de contenta, perquè tenia por de quedar-me per vestir sants (20)

Los principios más conservadores de la sociedad, los prejuicios y estereotipos son expuestos por Montserrat Roig, a través de este personaje. De hecho, la idea de continuidad de una serie de valores a partir de la estructura familiar, siguen siendo los estímulos vitales de este personaje. En efecto, las motivaciones de Mundeta Ventura son pocas, se reducen a los encuentros superficiales con el grupo de amigas y a la lectura de ciertas revistas como “La Dona Catalana” o “La Cultura de la Dona”. La segunda Ramona es un personaje lleno de inseguridades que se ve constantemente guiado por el discurso de la madre: “Vindria la fleuma de la Patrícia, com deia la mamà, l’ombra d’aquell tros d’home que feia dir Poeta. I la tieta Sixta, que semblava una vella (...) però la mare de la Mundeta deia que les perruques envellien” (36).

Existe entre la primera y la segunda generación una relación particular en la medida en que las inseguridades de Ramona Ventura son causadas por la admiración que le despierta la madre: “jo no havia estat mai una dona espavilada i que sort en tenia de la mamà” (162), pero también por la relación enfermiza que tiene con su marido. En un diálogo indirecto que tiene con este último se puede observar con claridad: “En Joan em diu

sempre que jo sóc una bleada i una beneita i que sort que en tinc d'ell que m'acomboia per la vida. En Joan és molt llest" (9). Más adelante, incluso, llega a justificar sus complejos en la "naturaleza femenina" y, cuando descubre que está embarazada, ella reacciona contrariada: "Jo no vull una nena, vull que sigui un nen. Les nenes, totes, som unes bleades" (Ibíd.). Desde las primeras páginas se hacen múltiples referencias a esta subordinación constante del personaje, incluso en tono irónico: "I el metge va somriure, quina doneta més poc emancipada" (24).

Verena Stolcke en su artículo titulado "Los trabajos de las mujeres" afirma que "la persistencia de la familia basada en relaciones de dependencia personal y la inherente subordinación de la mujer son una aparente paradoja de la sociedad burguesa" (1982: 16). La antropóloga explica que tanto la naturaleza como el género femenino son concebidos como dos objetos pasivos que pueden ser dominados. De hecho, en su investigación se abordan los constructos de la burguesía que dan lugar a la sumisión de la mujer. Explica que el

ethos del trabajo y el desempeño característico y central en la sociedad burguesa encubre en gran medida la especificidad de la subordinación de la mujer. Según ese ethos, son los hombres quienes trabajan, sólo el trabajo produce y por lo tanto sólo los hombres participan activamente en el progreso de la sociedad y merecen respeto y poder (Ibíd. 15-16)

Las dos primeras generaciones, más la primera que la segunda, serían un ejemplo perfecto de este fenómeno que desarrolla Stolcke en sus análisis.

En contraposición, el personaje de Kati representa a la mujer intelectual y emancipada. Incluso si desde la perspectiva de Mundeta Ventura se trata de una mujer "indiscreta, plena de fums de dona de món i que no sap dissimular la xafarderia d'una bugadera" (Roig, 1972/1997: 38). A través de este personaje y de la relación que establece con los otros, sale a la luz la doble moral y la fragilidad de los principios que mueven a los personajes más conservadores. Si en la novela el cambio de una generación a otra se percibe a partir de ese deseo de reformular ciertos preceptos morales dados por la sociedad, solamente la tercera de las Ramonas es capaz de llevar a cabo esa separación.

El cambio de una actitud pasiva a una participación activa se demuestra a través de los hechos históricos. Ramona Jover, de la primera generación parece completamente desvinculada del relato social, en cambio, Ramona Ventura, de la segunda generación, demuestra un mayor compromiso. Su experiencia personal está marcada por tres acontecimientos en particular: la proclamación de la República, los hechos del verano de 1934 y los acontecimientos de la Guerra Civil. No obstante, la narración de la tercera Ramona, situada en el ámbito universitario, confronta al lector a otro momento de la historia marcado por las manifestaciones de estudiantes. La brecha que separa a la abuela, de la nieta, se acentúa aún más a partir del cambio en el discurso.

Llaman la atención otras diferencias entre los tres personajes centrales si se tiene en cuenta el hecho de que tienen edades muy cercanas cuando comienzan sus respectivos relatos. Así, mientras la abuela inicia el relato contando la preparación de su matrimonio, la nieta, a la misma edad, es descrita como una chica universitaria que vive en el domicilio familiar. Vemos, sin embargo, una transformación hacia el final de la narración. La más joven de las tres generaciones reflexiona en torno a la construcción de su personalidad: “Sempre havia fet el paper de noia arrauxada. No sabia si el representava per dissimular una malaltissa tímidesa o bé per fer-se veure, o més justament, per ser admesa en tots els cercles” (33). Interesante es que la autora es capaz de elaborar una especie de continuidad entre los tres personajes, admitiendo, incluso, una dimensión psicoanalítica. Más allá de todas las implicaciones que conlleva la herencia de un nombre, entre ellas se estipula un pacto de continuidad y de ruptura. Para Ramona Ventura su madre es objeto de admiración mientras que para la menor, Ramona Claret, su madre es símbolo de la debilidad femenina:

Ara només era una dona atuïda davant l'autoritat del pare, una autoritat guanyada a base d'una llegenda d'home fort i d'una sòlida posició econòmica de la qual ningú de la família no coneixia els principis. La Mundeta, de vegades, sospitava que la seva mare patia una por inexplicable vers el marit, com si entre tots existís un secret, un pacte de silenci (82-83).

La relevancia que tienen las figuras maternas y la estructura familiar en general para la definición de los personajes no deja de ser una constante

en la obra de las autoras. Este aspecto no solo permite comprender algunos rasgos culturales, sino que remite a la teoría eudaimonista y al interés por las experiencias tempranas.

Las figuras paternas también están presentes y tienen una influencia en la consolidación de los personajes. Esto se comprueba a partir del papel que ejercen dentro de la estructura familiar. Al inicio de la novela, el matrimonio de la Ramona-abuela se lleva a cabo como resultado del beneplácito paterno. Más tarde, la figura que tendría Joan Claret, esposo de Ramona Ventura y padre de Mundeta Claret, también sería determinante. Desde un punto de vista psicoanalítico también habría elementos interesantes. Simone de Beauvoir en su *Segundo sexo* (1948/1965) afirma, aludiendo a la teoría psicoanalítica, que “la soberanía del padre es un hecho de orden social, y Freud fracasa al explicarlo” (19). Más adelante en su libro, lo ratifica cuando explica que “la gobernanza del padre sobre la hija, del hombre sobre la mujer, tiene como objetivo administrar la existencia de éstas, siempre con vistas al bien público” (38).

Sabemos a partir de estas relaciones que se establecen en la primera novela de la trilogía que independientemente, de los motivos, se opera una especie de evolución entre una generación y otra. No obstante, esta diferenciación se hace a través del contenido y de la forma, como Dolors Oller lo señala con perfecta claridad en el prólogo de *El temps de les cireres* (2014) cuando afirma que “Roig sotmet cadascuna d’aquestes veus femenines a una tècnica diferent del discurs narratiu, cosa que dóna fe de la preocupació formal de l’autora” (26). Luego realiza un resumen de cada uno de los personajes clasificando el discurso de Ramona Jover como “un testimoni de la Barcelona finisecular i modernista” (Ibíd.). En cambio, la voz de Mona Ventura se caracteriza por el uso del discurso indirecto libre. Finalmente, la menor de las Ramonas toma distancia de las anteriores “amb el predomini de la reflexió reportada en grau divers, i en monòleg i soliloqui interior”, además con este personaje se produce “una narració d’alta sofisticació formal [que] deixa que el narrador-autor penetri lliurement en totes i cadascuna de les consciències” (Ibíd.: 27).

La manera en que Montserrat vincula esta segunda novela con las otras dos de la trilogía, haciendo énfasis en la variedad de enfoques y tipos de

narraciones, es esclarecedora. “I és aquesta coherència de personatges i situacions el factor que dóna la sensació panoràmica d’assistir a una trilogia (...)” afirma Dolors Oller (Ibíd.). De hecho, en la siguiente novela, el personaje central será Natàlia Miralpeix, una joven diez años mayor que la última de las Ramonas.

La germana d’aquella Mundeta Claret (...) serà la Sílvia Claret. I aquesta Sílvia Claret, que es casarà amb en Lluís Miralpeix, serà doncs la baula que lligarà familiarment els Claret i els Miralpeix. Germana d’en Lluís i cunyada per tant de la Sílvia, arribarem ara a la protagonista d’*El temps de les cireres*, la Natàlia Miralpeix (Ibíd.: 27-28)

A continuación, los dos árboles genealógicos que nos ayudaran a comprender la disposición de las relaciones familiares en esta trilogía:

Alguns dels personatges de *L’hora violeta* surten també a *Ramona adéu*, o bé a *El temps de les cireres*. Per tal d’ajudar el lector, he confeccionat l’arbre genealògic de les dues principals famílies que hi tenen un paper.

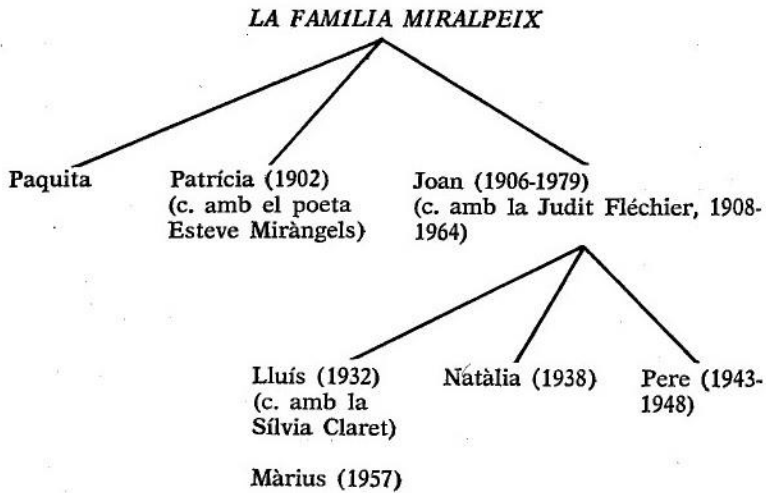


Figura 1. Este árbol genealógico corresponde principalmente a las tres generaciones que componen *Ramona, adéu*. Extraído de *L’hora violeta*. (1980: 9).

LA FAMILIA VENTURA-CLARET

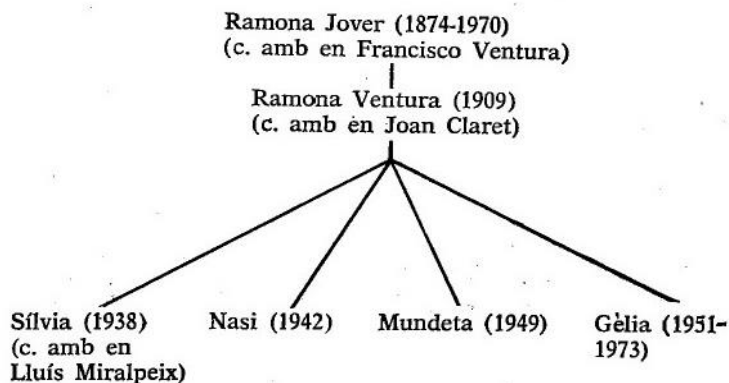


Figura 2. Este árbol genealógico corresponde a las dos novelas siguientes de la trilogía: *El temps de les cireres* y *L'hora violeta*. Extraído de *L'hora violeta*. (1980: 9).

La predominancia de las relaciones filiales dentro de la narrativa de Roig no solo se observa en la trilogía, sino que parece ser un rasgo constante en su obra. Tanto en varios de sus cuentos como en las otras dos novelas — *La veu melodiosa* (1987/1994) y *L'òpera quotidiana* (1982/1983)— la intimidad doméstica tiene un rol central. El modelo de la estructura familiar en la narrativa de Belli es diferente, como podremos comprobar en el siguiente apartado.

b) De la familia a la mitología cristiana

En la obra de la autora nicaragüense no predomina la estructura familiar más tradicional, sino por el contrario, el desarrollo de la ficción suele enfocarse en un solo personaje, muchas veces una mujer, en edad adulta, con un entorno familiar por lo general reducido. Un árbol genealógico más extenso —con hijos, hermanos o incluso otros familiares— suele ser menos común. En *La mujer habitada* (1988/1996), *El país de las mujeres* (2010) o *El intenso calor de la luna* (2014/2017), la narrativa tiene tendencia a presentarse desde el punto de vista de la mujer que se relaciona con los otros miembros de su núcleo familiar. Las parejas o los otros personajes que interactúan con la protagonista, pero desde una perspectiva secundaria, en la medida en que su voz llega solo de manera indirecta.

Por otra parte, en *Sofía de los presagios* (1990/2011), *Waslala* (1996/2017) o *El pergamino de la seducción* (2005/2006), la narración se plantea, al menos en el inicio, desde un punto de vista infantil o previo a la adolescencia. En estos tres últimos casos se sigue hasta cierto punto la estructura de las novelas de formación o aprendizaje en las que los personajes, todavía jóvenes, deben atravesar una serie de obstáculos para llegar a la edad madura y convertirse en adultos. De hecho, en estas tres novelas resulta interesante hacer énfasis en la ausencia de un marco familiar cercano que sirva de guía para la formación de estas mujeres. Tanto en *Sofía de los presagios*, como en *Waslala*, las protagonistas han sido abandonadas por sus padres y, por tanto, ellas deben construir su propia identidad y un esquema de valores. Los diversos escenarios y acontecimientos las guían en esa búsqueda. Por último, en *El pergamino de la seducción* se plantea el caso de un personaje huérfano y, aunque no se trata de una novela de formación, la protagonista debe afrontar sola distintas peripecias.

A partir de estos escenarios parece que la autora busca demostrarnos otras alternativas para la construcción de los personajes. De hecho, esta lectura parece ir en concordancia con lo que se plantea en “La dominación: producto hogareño” del libro *Rebeliones y revelaciones* (2018). En buena parte de esta obra, Gioconda Belli recaba las bases que sostienen y dan cabida a la sumisión femenina y afirma que

el modelo de hogar que se generó en la sociedad a partir de que el ser humano empezó a acumular tierras y bienes, y los hombres querían garantizar la paternidad de sus hijos, es un modelo que no solo restringe, sino que condena a la mujer a vivir sin libertad. Se creó toda una mitología, un imaginario que convertía a la libertad femenina, al dominio de ella de su propio cuerpo, en un peligro (2018: 64)

De modo que tanto la organización familiar como las creencias religiosas tienen un papel fundamental en la construcción de los arquetipos femeninos, al tiempo que constituyen un eje de control social.

En efecto, en estrecha relación con la estructura familiar se presenta la educación religiosa cuya influencia marcó el devenir de las escritoras. Por un lado, es importante tener presente el hecho de que ambas autoras consideran la formación cristiana como una de las primeras fuentes de represión. Pero también porque como Frye lo explica, “el acto de

recuperación imaginativa de lo que antes se había proyectado en la religión separa así la realidad creada de la poesía y la realidad presentada del mundo objetivo” (1986: 85). En otras palabras, la mitología cristiana tiene un componente esencial en la construcción de los mitos de incumbencia puesto que establece, a través del lenguaje poético que es también el de la imaginación, el camino de la incumbencia. Además, es innegable la relación que ha tenido el discurso revolucionario con ciertas estructuras religiosas en más de un sentido. Para ello nos detendremos a estudiar la diversidad de efectos que ha tenido la Iglesia y las creencias espirituales en la elección bibliográfica de Belli y Roig. Si la educación religiosa se presenta como la primera institución coercitiva, es justo indagar en los mecanismos que las autoras tienen para sobreponerse a ella.

Por eso, incluso si en las obras de Roig podemos comprobar que a través de las generaciones se operan ciertos cambios en los paradigmas sociales, también se constata la herencia de una serie de creencias. Siguiendo la teoría de Martha Nussbaum, estas últimas vendrían a incorporarse en el marco de juicios y valores. Por otra parte, la religión —como lo explicábamos previamente— también tuvo un rol destacado en la educación de ambas autoras. Roig, durante su vida adulta, hizo constantes críticas a la formación que recibió en sus primeros años de estudio. La autora catalana no solo rechazaba las ideas sobre clases sociales o las posibles opiniones políticas que se proyectaban dentro de este marco conservador, sino también las representaciones en torno al género. Ella, como la mayoría de sus compañeras de estudio, creció con la idea de que el hombre —el otro— era un ser “malo”: “Jo vaig sortir amb tretze anys del col·legi de monges i aleshores el món em feia por, i, a més, creia que el món era ple d’homes dolents. Els homes eren dolents, només eren bons els capellans” (*Serra d’or*, 2016: 47). Era necesario cuidarse de ellos porque eran la fuente del pecado y la corrupción moral.

Para Belli, el panorama no es muy distinto, incluso a pesar de que ciertos prejuicios respecto a la sexualidad y lo femenino, eran rebatidos en casa por su madre. En ese sentido, parece interesante comprender cómo las posiciones en torno a la ideología religiosa son radicalmente opuestas en ambas autoras. Mientras Roig se mostraba reacia y realizaba constantes críticas a la religión, Belli, a pesar de sus reticencias, todavía en la

actualidad sigue haciendo alusión en sus obras, a ideas relacionadas con el cristianismo. De hecho, en *El país bajo mi piel* son varias las ocasiones en que se refiere a un tipo de *justicia divina*. Otro ejemplo de esto se revela cuando la autora cuenta que, días antes del triunfo de la Revolución, se llevaron a cabo acciones para facilitar la huida del dictador. En su biografía, la nicaragüense escribe: “Durante los cuatro días que duró el operativo recé en todas las iglesias adonde fui. Imaginaba que Dios estaría de parte nuestra, no de Somoza, aunque no se me escapó la ironía de estar rezando en el Vaticano por el éxito de una operación guerrillera” (2000/2005: 142). La autora reconoce lo contradictorio de su fe pero revela una posible reformulación de los principios, en la medida en que la religión sería entendida desde otro punto de vista.

Más allá de las posiciones asumidas, lo que nos interesa comprender es cómo esa mitología se presenta en la obra de estas dos autoras. Dolors Oller, al analizar *El temps de les cireres*, explica que

en un moment de creixement i de crisi, els mites exerceixen un poder important en el pensament, en els costums i en les arts, conviden a l'estudi i a l'anàlisi: els mites parlen des de llocs arcans, i el procés al·legòric que comporta la seva comprensió excita els sentits de la intel·ligència amb la força de la imaginació (2014: 34)

Es normal entonces que en las obras de ambas autoras se puedan constatar esos lugares comunes relacionados con la mitología cristiana. Pero más allá de esto, y como lo explicábamos antes, de esta mitología nace también la posibilidad de construir ficciones, siguiendo la teoría de Northrop Frye. En ese sentido, la intertextualidad que nos remite a la génesis bíblica, como sucede en *El infinito en la palma de la mano* (Belli, 2008), o las reflexiones que realizan algunos personajes de las diversas obras nos ayudan a comprender la manera en que la mitología es integrada por las autoras, teniendo en cuenta el contenido y la forma.

Esta doble presencia de la mitología cristiana que se manifiesta, por un lado, con la capacidad imaginativa y por el otro con la presencia de una serie de tópicos, es abordada en buena parte por la prosa de Belli. En la introducción de *El infinito en la palma de la mano* (2008), ella explica los motivos que la llevaron a escribir sobre la génesis bíblica, luego de un hallazgo inesperado y una extensa investigación:

Descubrí así que aunque Adán y Eva sólo ocupan cuarenta versículos del Génesis (...) Alimentada por estas lecturas llenas de revelaciones y fantásticas inferencias, di rienda suelta a mi imaginación para evocar en esta novela los entretelones insospechados de este antiguo drama, el paisaje surrealista del Paraíso y la vida de esta inocente, valiente y conmovedora pareja. Sin ser religiosa, pienso que hubo una primera mujer y un primer hombre y que esta historia bien pudo haber sido la suya. Ésta es pues una ficción basada en las muchas ficciones, interpretaciones y reinterpretaciones que alrededor de nuestro origen ha tejido la humanidad desde tiempos inmemoriales (Belli, 2008: 6).

Por su parte, en el mismo texto que citábamos previamente, en “La dominación: producto hogareño” (*Rebeliones y revelaciones*, 2018), la autora explica cómo las relaciones de desigualdad entre los géneros tienen su raíz en las construcciones mitológicas del cristianismo:

En el Paraíso, se nos dice, fue el uso de Eva de su raciocinio y su libertad lo que ocasionó semejante pérdida para toda la humanidad. La muerte entró al mundo a través de ella. Ella tentó al hombre; ella, con su belleza y su desnudez, lo sedujo. Eva es el paradigma de la mujer amenazante. Para oponerse a ese paradigma, se crea la mitología de la excelencia y santidad de las vírgenes. La Iglesia crea un dogma que niega la paternidad de José y afirma que María fue virgen “antes del parto y después del parto” (65).

Guiada por el propósito de transformar ciertas ideas, la autora propone una versión más igualitaria en *El infinito de la palma de la mano* (2007) pero también crea una interpretación del paraíso en *Waslala* (1996). A este propósito, Frye nos explica que la

literatura no es en sí misma un mito de la incumbencia, pero expone las posibilidades imaginativas de ésta, es decir, la gama total de ficciones, modelos, imágenes y metáforas verbales con que se elaboran todos los mitos de la incumbencia (85).

En efecto, la historia de Adán y Eva representa uno de los mitos que hacen parte de la incumbencia. De esa primera pareja y sus formas de amor se derivan una serie de ideas y tópicos que se integran a la cultura colectiva de la sociedad occidental. De modo que reconstruir un mito que se encuentra profundamente anclado en las civilizaciones de base cultural cristiana, representa una posibilidad de subvertir las ideas que se derivan del mismo. Y como resultado de este proceso aparece lo que Frye clasifica

como el *mito de libertad* y que está indirectamente explicado en la obra de Belli:

¿Qué habría querido decir la Serpiente cuando afirmaba que lo que llamaba “Historia” solamente empezaría cuando usaran su libertad? ¿Por qué dijo envidiar que tuvieran la opción de elegir? ¿Por qué decía que no debían comer del Árbol de Conocimiento al mismo tiempo que la incitaba a comer? ¿Cuál era su relación con el Otro? ¿Qué era lo que el Otro temía darles a conocer? (Ibíd.: 16)

En este orden de ideas, si en la mitología cristiana la libertad consistía en comer del “fruto prohibido” y, de esta manera alcanzar el conocimiento, el ejercicio de la escritura podría ser interpretado como una perpetuación de esa libertad. Esta novela, en todo caso, nos muestra cómo la subversión puede llevarse a cabo a partir del cuestionamiento y la reformulación de una serie de paradigmas y en qué medida la ficción resulta una herramienta útil para ello.

Siguiendo con los elementos de la mitología cristiana, el paraíso asimilado como el jardín del Edén y el lugar al que retornan, después de muertos, las almas justas, tiene otras representaciones en la obra de la nicaragüense. En la novela utópica *Waslala* (1996/2017) el paraíso ya no es el Edén sino la ciudad que da título al libro. Los valores que se asocian a este lugar son otros. Por eso, la sorpresa de Melisandra, el personaje central de la novela, al llegar al sitio prometido, luego de haber atravesado una serie de obstáculos, acompaña la del lector. Una de las primeras señales por las que se identifica el lugar y se confirma estar en Waslala se elabora a partir de un juego de contrastes: “la señales eran inconfundibles: nada del aire dilapidado y decrépito. Los muebles rústicos cubiertos con mantas de colores, raídas algunas, pero limpias” (1997/2017: 316). No se trata del lugar irreal de la fantasía, sino de un sitio en el que no está presente la corrupción humana. Valores como el “comunitarismo” —que podría interpretarse como una referencia a una nueva forma de comunismo— y que parten de la igualdad y del respeto al medio ambiente son solo algunas de las características que definen este espacio. El concepto mismo de “civilización” se transforma al incluir otras manifestaciones:

Desde las comodidades de Nueva York se juzgaba con no poco horror y lástima a los habitantes de estas regiones exóticas y olvidadas,

marginados de la producción y consumo de bienes materiales. Era imposible, desde allí, percibir las compensaciones de esta vida desprovista de abundancia; apreciar, por ejemplo, lo reconfortante y agradable que era sentir una mayor dependencia de la relación con otros seres humanos, tener que apoyarse en el afecto, en la mutua noción de vulnerabilidad, en la solidaridad colectiva (329).

A través de este texto se rememoran también los objetivos de la revolución, aquellos que no llegaron a cumplirse con el triunfo del sandinismo pero que estuvieron presentes durante el proceso revolucionario. Pero, además, con esta novela, la autora propone un paraíso que no solo se opone a la lógica económica de la actualidad, sino que, a partir de las dinámicas sociales como el trueque o la austeridad, prácticamente localiza el *edén* en las sociedades premodernas. Y esta referencia a una serie de cualidades de las sociedades anteriores también se presenta en otras novelas de Belli, como en *La mujer habitada* —a partir del registro y del personaje de Itzá— o en *Sofía de los presagios* (1990/2011), cuando se hace uso de la “brujería” y se referencia la conexión con el entorno.

En cuanto a la obra de Roig, sabemos que la religión también está presente y aunque no se realiza una crítica explícita a través de la obra de ficción, sí se realiza mediante ciertos tópicos característicos de la cristiandad. En la trilogía también hay un vínculo entre las concepciones familiares y el papel de la religión. Ejemplo de ello es la primera Ramona, que se presenta como un personaje devoto y entregado a la fe. Por su parte, Ramona Ventura, de la segunda generación, educada en un colegio de monjas, responde a los ideales femeninos retrógrados y se proyecta como el prototipo femenino de sumisión y obediencia. Con el tercer personaje se dan ciertos cambios en la medida en que, en lugar de la fe cristiana, opta por otras creencias que permiten afirmar una serie de valores. Los ideales revolucionarios vienen a suplantarse aquellos de las ideologías cristianas. Frye explica claramente esta transformación cuando afirma que a partir del siglo XVIII empezaron a surgir una serie de mitos políticos entre los que se encuentran el de la democracia o el de la revolución obrera, que tienen como punto de referencia el marxismo (45).

En *El camino crítico* (1971/1986) se propone una comparación entre el cristianismo y el marxismo a partir de una serie de características que

permitirían realizar la transición de la mitología cristiana a la elaboración de un mito político. En primer lugar, la existencia de una única revelación histórica, es decir, la idea de que “una revolución comienza en un lugar y un momento particular” (46), como si se tratara del destino. En segundo lugar, la existencia de una serie de textos consolidados y aprobados que estipulan una oposición y una frontera ante “la herejías más próximas”. Y, en tercer y último lugar, la resistencia a cualquier tipo de “revisiónismo”, o a la integración de “elementos culturales al pensamiento de la jefatura revolucionaria” (Ibíd.). Esta relación entre la corriente espiritual y la ideología política explica el paso de la incumbencia a la libertad pero también las posibles motivaciones que llevaron a ambas autoras a involucrarse con los procesos sociales.

Es sabido que en Nicaragua el papel que llevó a cabo la Teología de la Liberación, con la participación de los curas progresistas fue trascendental para que miles de campesinos, y ciudadanos en general, decidieran participar del proceso revolucionario. La idea del mártir que recuerda también a la figura de Cristo influyó en la constitución de las brigadas antisomocistas. “Era común, quizás por el romanticismo de entonces, posesionarse de una visión mesiánica, excluyente, donde solo quienes estaban dispuestos a ser héroes podían considerarse dignos partícipes de la lucha por mejorar las terribles condiciones de Nicaragua” (Belli, 2018b: 214). En efecto, en el contexto centroamericano este discurso estuvo representado por unas figuras particulares como lo fueron Fernando y Ernesto Cardenal, acompañados por una serie de ritos como la misa campesina y de una poética particular que se constituyó en las canciones de protesta.

En Catalunya tampoco fueron indiferentes a la apertura de la Iglesia Católica ante un discurso más progresista. De hecho, gracias a la encíclica “Pacem in Terris”⁴² del Papa de Roma, Juan XXIII, se produjo una alianza entre ciertos sectores de izquierda y la Iglesia. Las comunidades religiosas y los sindicatos de estudiantes encontraron una posibilidad de alianza en ese nuevo discurso: “La inaudita simpatía de la Iglesia por los marxistas, junto con la protección que el Derecho Canónico otorgaba al

⁴² Se trata, sin duda, de un documento que marca de manera trascendental la Iglesia y los vínculos que esta tendría con los movimientos de índole social y política a nivel mundial.

territorio eclesiástico—por obra y gracia del Concordato de la Santa Sede—, hacían de un centro religioso la mejor de las opciones” para llevar a cabo la reunión sindical que, como veíamos antes, devendría “la Capuchinada”.

A partir de entonces se nos muestra cómo el mito de la democracia y aquel del cristianismo están nuevamente emparentados. La burguesía nicaragüense —de características conservadoras y tradicionalista— vivió un proceso de transformación, luchando de la mano de los sectores menos favorecidos, como obreros o campesinos. De esta manera la familia, las creencias religiosas y las ideologías políticas aparecen unidas por una dialéctica mitológica que se deja ver no solo por las dinámicas sociales sino también por la obra literaria de estas dos autoras. Una obra compleja que además deja ver la sombra de otros autores y la influencia de un importante canon literario.

II. COORDENADAS DE UNA LITERATURA SUBVERSIVA

2.1 Subversión literaria y cuestión lingüística

Encontrar la voz propia también es contemplar a los otros, descubrir los límites que impone la marginalidad y cuestionarse la identidad asumida. La universidad, la escuela de teatro o aquellas amistades fuera del círculo social alimentaron —en ambas escritoras— la necesidad de una ruptura con ciertos juicios sociales impuestos desde afuera y, en cambio, permitieron el desarrollo de afectos que habían estado presentes desde la infancia. En efecto, el germen de la rebeldía también prosperó gracias a la identificación con otros grupos contestatarios. Si cuando Belli era apenas una niña, aquella gente que se oponía a la dictadura somocista era admirada pero considerada peligrosa, años más tarde cuando regresó de Estados Unidos, se encontró con una intelectualidad comprometida y militante. Igualmente, Roig halló en el ambiente universitario las huellas de una sociedad reprimida y represora, como le cuenta a Company en la entrevista conjunta:

És molt curiós, perquè jo també vaig descobrir el masclisme a la Universitat; no el vaig descobrir a casa meva. (...) Vaig descobrir dues coses. Primera, això que tu dius de les assemblees, que si t'aixecaves i parlaves en català de seguida s'aixecava a un altre i et deia: "el catalán es la lengua de la burguesía". Com si la llengua fos d'una sola classe! I la segona cosa que la noia que s'aixecava a parlar en públic ja era malmirada pels seus companys. (*Serra d'or*, 2016: 28-30)

Y ante esta violencia se definirán muchas decisiones. En efecto, durante el primer año de sus estudios universitarios y cuando comienza a escribir, Montserrat Roig duda sobre la elección de la lengua. El ambiente de la facultad, y de la sociedad en general, ejerce tal presión que elige, de manera contestataria, hacer uso de su lengua materna, el catalán. Del mismo modo, la sorpresa de un trato diferenciado en razón de su género —y del que no había vivido hasta entonces— la alerta sobre una realidad hasta entonces desconocida. Algo parecido ocurre con Belli: mientras que su madre le había explicado la sexualidad con un discurso abierto y lleno de "misticismo", el rechazo por una parte de los lectores, lejos de reprimirla, le abre los ojos: "La reacción de lo más conservador de la

sociedad me hizo percatarme de que, sin proponérmelo, había encontrado otra vía para la subversión” (Belli, 2000: 67).

A propósito de esto, la reflexión que aporta Nussbaum sobre el carácter eudaimonista y la construcción de sí, es esclarecedora. “En definitiva, en una criatura ética y sociopolítica, las propias emociones son éticas y sociopolíticas, componentes de la respuesta a las preguntas “¿sobre qué vale la pena interesarse?” y “¿cómo he de vivir?” (2001: 177) De modo tal que la respuesta coercitiva desde ciertos sectores de la sociedad, no solo conlleva a una reflexión a partir de la cual reafirman sus principios, sino que además, da lugar a una réplica subversiva. El hecho mismo de ser mujer y dedicarse a la escritura es quizás la primera decisión que implica una constante reivindicación. Desde el primer libro de poemas que publicó Belli, el poeta nicaragüense José Coronel Urtecho afirmó: “La mujer que se rebela, se revela”. La autora, por su parte, utilizó tal frase de manera reiterada tanto en su autobiografía (2000) como en el compendio híbrido *Rebeliones y revelaciones* (2018), enfatizando justamente en las implicaciones que tiene el género cuando se accede al espacio de lo público.

Montserrat Roig reflexiona sobre este hecho, en la conversación que sostiene con Capmany, cuando afirma:

Totes les dones, en aquest país i en qualsevol país, que han inventat viure la seva pròpia vida i tenir opinió pròpia l'han hagut de pagar. I tu ho has pagat d'una manera i jo d'una l'altra. Això és un fet (*Serra d'or*, 2016: 36).

Afirmar la identidad dejando de lado los estereotipos y, por el contrario, dando cabida a múltiples posibilidades y configuraciones que esta admite, se vuelve un objetivo evidente desde las primeras incursiones en la literatura. “Me he resuelto a escribir, no sé por qué (...) pero la verdad es que he visto cosas y me he observado a mí misma en ellas, como si viviésemos a la vez”, reflexiona Roig acerca de su escritura (García, 2016: 105). Es por eso que las críticas que las autoras reciben tras las primeras publicaciones, en lugar de frenar ese primer impulso, alientan y dan sentido a su trabajo. Y es que, de la mano de las transformaciones sociales, nuevos discursos empiezan a aparecer, y tanto Roig como Belli

encuentran necesario reafirmar su posición, reivindicarla, y representar con ella a los sectores más marginales socialmente.

A través de la escritura, Montserrat Roig y Gioconda Belli van a tener la oportunidad de construir alternativas ante la violencia de la realidad, haciendo un lugar a la crítica. La catalana, en una de sus últimas publicaciones, poco antes de su muerte, reflexionaría sobre su oficio, afirmando:

Escriure, doncs, per escapar de la mort, però també per alliberar les paraules de la presó. De totes les presons. No escrivim sobre les coses, sinó sobre els seus noms, i així les coses, nosaltres, no ens morim. Els escriptors són fills del que queda, de l'esplendor i de la derrota (...) Hem de ser cautelosos amb els mots, perquè només el nom de les coses és innocent (Roig, 1991: 44)

La escritura, en efecto, no es tan solo un mecanismo para perdurar sino una oportunidad para renombrar y reconstruir la realidad. La recepción de sus primeros textos alerta a ambas escritoras sobre el paso y la trascendencia de su labor. Y, más tarde, con el paso de los años y sus futuras publicaciones, llegarían a comprobar el alcance de sus obras.

En este capítulo nos dedicaremos a analizar, en primer lugar, la manera en que ambas autoras comprenden y plantean su literatura, vinculándola a los contextos sociales de cada una. Para ello, identificaremos a los autores previos cuyas obras tuvieron una influencia importante en las autoras con el fin de indagar hasta qué punto se plantea la posibilidad de darle continuidad a ciertos cánones. Además, a través de la comparación entre ambas autoras, podremos reconocer las diferencias lingüísticas que nos demuestran las reivindicaciones culturales. En el caso de Roig, es “la llengua [...] on troba el fil que necessita per a teixir la literatura pròpia” (Francès Díez, 2016: 46) y en esa medida resulta fundamental resaltar el hecho de que el carácter subversivo de su obra está estrechamente relacionado con la cuestión lingüística. Belli, por su parte, hace énfasis en el uso de un vocabulario propio de su contexto originario que, incluso si es en menor medida que en la obra de la catalana, representa una reivindicación distanciándose de las posturas hegemónicas.

La segunda parte de esta sección, en cambio, estará dedicada a los aspectos puramente literarios a través de los cuáles se propone la subversión. Este análisis nos servirá para complementar la primera parte del capítulo en la medida en que se propone indagar en los mecanismos de la obra de ficción. Además, servirá para comprender en qué medida la transgresión se proyecta como un todo y cómo las críticas se realizan a partir del uso de herramientas lingüísticas. Este enfoque nos permitirá confirmar, desde un punto de vista puramente formal, cómo la pieza artística, por los medios que utiliza, se convierte en una herramienta eficaz para expresar críticas y reafirmar puntos de vista. En pocas palabras, si la transgresión se lleva a cabo a partir de la ficción, resulta evidente que las formas que esta adquiere son acordes a este objetivo.

2.1.1 Montserrat Roig

“Hi ha qui em diu creadora perquè menteixo. Hi ha qui em diu mentidera perquè m’invento històries. Bé, no me les invento, les exagero”, comienza Roig, en *Digues que m’estimes encara que sigui mentida* (1991). En este libro se reúnen diferentes documentos —apuntes de libreta y papeles varios— recogidos a lo largo de los últimos años de vida de la autora. Es una obra en la que ella reflexiona sobre su oficio de escritora describiéndolo como un “recorregut personal per aquestes pàtries: les lectures, l’aprenentatge de viure i Barcelona, la real i la imaginada, s’hi barregen” (8). Este documento no solo da acceso a sus experiencias más íntimas durante su proceso de creación sino que además nos brinda claves esenciales para descifrar su obra. “Com comencem a narrar? Quan sentim la necessitat de veure’ns narrats? Totes les històries són aquí” (20), afirma la autora catalana. Y ante la inminencia de la literatura, ella misma aclara que todas las vidas son como una novela pero ninguna novela es como la vida.

Las experiencias y lo que de ellas queda en la memoria parece constituirse como uno de los elementos que integran la ficción y la obra literaria en general. En ese sentido, aunque las condiciones que facilitan la transformación de un evento en recuerdo no resulta claro del todo, el vínculo del recuerdo con el arte sí lo es. “¿Cómo se da la memoria al animal humano? Se marca a fuego para que permanezca en la memoria; sólo lo que no deja de hacer daño permanece en la memoria” escribía

Nietzsche (1886/2000: 219-220). Y en efecto, parece no haber duda en que la emoción —de cualquier naturaleza— participa en la selección de las memorias y, en este sentido, también la teoría de Nussbaum adquiere relevancia. Por eso es normal que los recuerdos de infancia revivan a través de la imaginación y se integren —ya lo hemos visto— en la obra literaria.

Un ejemplo que ha aparecido de manera recurrente en los capítulos anteriores es el patio interior de la casa de infancia de Roig: “Als somnis, tornava a mare a través del pati”, reflexiona (1991: 21). Y luego añade: “(...) els ulls de la ment em duen a la postguerra —noció que he après a través dels records dels altres, dels llibres d’història— i l’olor d’un limoner em duu al poema *In memoriam*⁴³ de Gabriel Ferrater” (Ibíd.). Descubrimos pues que el patio con su limonero es el símbolo de algo más, de “l’aroma de la tardor, la postguerra” (21). Y, en pocas palabras, es el sitio privilegiado de la casa al que se dispone como refugio, lejos de los recuerdos de la guerra pero también de la crueldad de los años siguientes:

En aquell pati, no existia Franco, ni la misèria, ni el càstig. No hi havia gent dolenta. El meu somni era ordenat com els patis interiors d’un quadrat de l’Eixample. Quan un escriptor/escriptora recorda la infantesa, posa en ordre la seva vida. I se la inventa. (Ibíd.: 21)

El patio con el limonero es solo un ejemplo. Se trata de un símbolo que se erige en torno a la felicidad de la infancia e interpela a la de los lectores, acudiendo también a sus propias emociones y pasando de lo más personal e íntimo a aquello que pertenece al orden de lo colectivo. “La memòria

⁴³ Les parets socarrades del col·legi,
no sé si les recordo o si m’ho penso.
No hi vam entrar. Féiem la muda, i no
trobàvem interès en els parracs
de vella pell. Oloràvem la por
que era l’aroma d’aquella tardor,
però ens semblava bona. Era una por
dels grans. Sortíem de la por infantil
i teníem la sort que el món se’ns feia
gairebé del tot fàcil. Com més por
tenien ells, més lliures ens sentíem.
Era el procés de sempre, i compreníem
obscurament que amb nosaltres la roda
s’accelerava molt. Érem feliços.

Ferrater, Gabriel. (1960). *Da nubes pueris*, Barcelona: Edicions 62.

serveix per a mentir-nos a base de petits fragments” (Ibíd.: 22). Así pues, incluso en aquello que forma parte del dominio de la imaginación se incluyen —inevitablemente— fracciones de memoria.

El proceso, no obstante, también se realiza a la inversa y eso implica que el recuerdo tenga vacíos que sean llenados por la imaginación. Y dado que para Roig existen dos tipos de memoria: “la petita memòria, que serveix per a recordar allò que és petit, i la memòria gran, que serveix per oblidar allò que és gran” (Ibíd.), lo lógico es que “els narradors/narradores deixen, a mesura que avancen, traces dels obllits més que dels records” (Ibíd.). En pocas palabras, la escritura es el mecanismo para plantear escenarios nuevos a partir del pasado, de los acontecimientos, y el olvido que nos dejan.

El punt de partida de Roig, quan decideix dedicar-se a la literatura, és una guerra que perdura en la memòria dels vençuts, silenciats per l'ambient hostil de la postguerra; una llicenciatura a la Universitat de Barcelona i la militància ideològica en el Partit Socialista Unificat de Catalunya i els moviments antífranquistes de l'època. (Francès Díez, 2012: 20)

La participación y el compromiso de Roig con el escenario sociopolítico se presentan bajo distintas fórmulas, su militancia política es tan solo complementada por la elección de su oficio literario. Ella misma lo expresa de la siguiente manera:

en aquesta situació, els escriptors catalans, impulsats per la vocació, delerosos per a trobar la veu més íntima, per a fer-nos un estil propi (...) no ignoràvem que escriure en català era, a fi de comptes, un acte polític (Torra: 84)

Y es que como precisamente lo explica Dolors Oller en el prólogo de *El temps de les cireres* (2014: 14), la recuperación de la lengua es una de las metas primordiales de los escritores de la generación de los setenta. Incluso a pesar de la falta de una educación formal en catalán y tal vez como consecuencia de esta, una parte de los intelectuales de ese periodo opta por la lengua catalana, haciendo un esfuerzo complementario pero con el fin de posicionarla y rescatarla del olvido. Así pues, más allá de los recuerdos de los primeros años de vida la cuestión lingüística aparece como un elemento central. Montserrat Roig lo confirma cuando explica

que “la pàtria no és la infantesa, però tampoc és la llengua. La pàtria és totes dues coses alhora. Si no podem recordar l’una i usar l’altre, ens falta l’alè” (1991: 37).

El esfuerzo por realizar una recuperación cultural está acompañado del propósito de escribir y proponer su propia versión de la historia de Catalunya, pero siempre matizada por la ficción. Se sabe que Ramona Jover nunca existió, tampoco Ramona Ventura, y la Mundeta Claret es apenas un posible reflejo de la autora misma, durante su juventud. El hecho importante es que a través de las tres generaciones de mujeres, Roig nos presenta sobre todo el escenario barcelonés en tres momentos históricos precisos. Desde finales del siglo XIX hasta poco después de la segunda mitad del siglo XX, los hechos históricos penetran en la cotidianidad de las tres mujeres y nos cuentan las transformaciones de Barcelona. Núria Cabré i Castellví afirma que *Ramona, adéu* se caracteriza por ser

un tipus d’obra estimulada per la gran novel·la realista del segle XIX: investiga sobre figures específiques de la Barcelona de diferents èpoques i ens les descobreix progressivament a través de l’anàlisi dels antecedents, del medi que les envolta i dels trets més característics de l’època que els ha tocat viure (1972/1976: VIII)

No es un rasgo que se manifieste solamente en esta novela sino que también hace parte de las otras de la trilogía.

En las primeras páginas de *El temps de les cireres* (1977/2014) se alude a un hecho histórico importante durante el periodo franquista: el asesinato del anarquista y antifascista, Salvador Puig Antich en 1974. Existe pues un paralelismo entre muchas de las vivencias de los personajes en las novelas de Roig y los acontecimientos históricos. Son, justamente, estos últimos los que permiten anclar la ficción al contexto nacional. En esta segunda novela de la trilogía, Natàlia Miralpeix se establece durante doce años en Inglaterra y tanto su partida como su regreso están enmarcados por dos hechos importantes en la historia de Catalunya. Del primer viaje de Natàlia se explica que “havia marxat el mateix any del mullader d’Astúries i de la detenció d’en Grimau”. Y añade, no sin cierta ironía: “En Grimau, a qui executaren l’altre any i que havia dit que la seva mort havia de servir per a ésser la darrera de les víctimes del feixisme” (1977/2014: 52). Esos

datos marcan una pauta en la medida en que señalan y demuestra que, doce años después, la represión no había cedido: “ara mataven en Puig Antich”. Y la ironía, también aquí, se encuentra acompañada por el desengaño: “i la Natàlia es deia, no sóc tan badoca com per esperar que hi trobaré una aroma especial” (49).

De Natàlia, el personaje principal de esta novela se sabe que ronda los cuarenta años, por la observación que realiza el taxista que la transporta desde el aeropuerto. De modo que, como Dolors Oller lo explica, el personaje probablemente debía de haber nacido durante la Guerra Civil, es decir, algunos años antes que la autora de la novela. A pesar de las diferencias temporales, es probable que Roig guarde el recuerdo vívido de los acontecimientos a los que refiere en la narración. Porque en efecto,

(...) és evident que les experiències de la Natàlia durant la segona setmana del març de 1974 sí que podien ser compartides per l'autora, i també els records de la seva protagonista de les vagues i de les protestes dels estudiants del anys seixanta (Dolors Oller, 2014: 28)

Esto significa que ese personaje, siendo mayor que la autora, abarca una visión más amplia del pasado pero no deja de mostrarse cercana. En palabras de Oller, Natàlia “dirigeix la ficció, i la mirada i els records de la qual perfilen el dibuix de la Barcelona dels anys seixanta i setanta, en una memòria del passat i de reflexió sobre el present” (Ibíd.). Esta obra nos demuestra un límite difuso entre la voz de la protagonista —su vivencia y sus recuerdos—, y el testimonio de la autora.

El proceso de identificación del personaje de ficción con la realidad no es un evento aislado. De hecho, el tono íntimo y el uso de la primera persona en la carta que abre la narración de *L'hora violeta* (1980/1981a) insinúan un parentesco entre la autora y el personaje. El texto comienza: “Fa cinc anys que he tornat a Barcelona (...)”, cuenta Natàlia (12) y continúa con las siguientes confesiones:

Em sembla que no som capaços de valorar la realitat fins que aquesta no es converteix en record. Com si així volguéssim tornar a viure. Per això crec que la literatura encara té un sentit(...). La literatura s'inventa el passat a partir d'un quants detalls que han estat reals, encara que sigui a la nostra ment (13).

Así, a través de la ficción, de la voz de Natàlia, parece que la autora reflexionara sobre su labor literaria pero también sobre sus propios viajes y los cambios que en esas ausencias se han producido en su territorio natal. Además, teniendo en cuenta que tanto en *El temps de les cireres* (1977) como en *L'hora violeta* (1980/1981a) aparece Natàlia Miralpeix como parte de los personajes centrales de la narración, resulta importante observar los cambios que le personaje demuestra puesto que podrían brindar luces respecto a las transformaciones mismas de la escritora.

Por eso, vale la pena aclarar que en la segunda novela de la trilogía se realiza una reconstrucción del universo familiar de los Miralpeix, mientras que en la tercera, conocidos los personajes, las referencias no ahondan en los vínculos filiales. El tono, por tanto, es diferente en ambas obras incluso si hay un cambio en los intereses de la propia autora. En la introducción de la tercera novela: *L'hora violeta* (1980/1981a)—a través de la carta— se revela de manera evidente hasta qué punto la perspectiva de género tiene relevancia. Se profundiza, eso sí, en las reflexiones sobre el quehacer artístico:

Em semblava que calia salvar per les paraules tot allò que la història, la Història gran, o sigui la dels homes, havia fet imprecís, havia condemnat o idealitzat. Fins aquí, l'Art no és l'obstinat intent de l'ésser humà per a reconquerir-se en llibertat? (Ibíd.: 17)

Y se adiciona, además, una perspectiva de género:

La soledat, per a un home, pot ser el primer esglai cap al poder i cal a l'art. Per a una dona és la buidor, la bogeria o el suïcidi. (...) Per això m'interessa la història de la Judit i la Kati, elles, durant un temps molt curt, van creure que podien enganyar el destí del seu sexe (17).

Estas afirmaciones dan cabida a la posibilidad de realizar una lectura metaliteraria en la que Montserrat Roig parece referirse a su propio trabajo como escritora y a la necesidad de rehacer el discurso histórico teniendo en cuenta la participación de las mujeres. No es coincidencia que el mismo año en que se publica la última novela de la trilogía, salga a la luz *¿Tiempo de mujer?* (1980/1981b), un libro que reúne artículos, reflexiones y entrevistas que giran en torno a la condición femenina. En cualquier caso, este es solo uno de los temas a través de los cuales se hace una crítica general al estado general de la sociedad. Y es que cinco años más tarde, el

tiempo que se calcula que transcurre desde la llegada de Natàlia a Barcelona—a inicios de *El temps de les cireres* (1977)— y el inicio de *L'hora violeta* (1980/1981a): “Primavera de 1979” está enmarcado por el fin de la dictadura franquista y los primeros años de la Transición. Sin embargo, la desesperanza y la zozobra no terminan de crecer: “Podria culpar també el “clima” del país, un país malalt, neuròtic, que mai no s’acaba de fer, però tu diries, i tindries raó, que aquesta és l’excusa fàcil dels mediocres: el “clima” som nosaltres” (20).

El hecho mismo de que el universo narrativo de la trilogía esté compuesto por un marco temporal particular y un conjunto de personajes específico, aporta verosimilitud a las obras. La aparición de ciertos personajes puntuales, como Jordi Soteres, presente tanto en *Ramona, adéu* (1972) como en *L'hora violeta* (1980/1981a), dan cuenta de este aspecto. Además, no debemos olvidar que este mismo personaje está presente en *Molta roba i poc sabó* (1970): “Jordi Soteres reclama l’ajut de Maciste” y “Jordi Soteres, aprenent d’escriptor i ex-líder universitari escriu una al·legoria per explicar a la seva amiga, la Mundeta Claret, qui són els qui remenen les cireres a ca nostra”, son los títulos de dos de los cuentos —el segundo también en formato epistolar— de esa primera publicación. Tanto en *Ramona, adéu* (1972) como en los cuentos de la primera publicación de Montserrat Roig, el personaje de Jordi es un estudiante universitario involucrado en las asambleas y los actos políticos de la universidad que mantiene una relación íntima con Mundeta Claret. Sin embargo, se comporta despectivamente con ella a raíz de su origen social y por su género:

Estimada Mundeta, sempre seràs la mateixa: una dona. Amb la teva personeta, desordenada i ploramiques, no hi ha res a fer. He passat el temps suficient perquè gastem una certa intimitat equilibrada, però tu encara et portes com una adolescent d’educació eixamplària (1970/1979: 169)

En *L'hora violeta* (1980/1981a) no se muestra particularmente diferente: “No fa gaire, vaig assistir a un discussió entre en Jordi Soteres i un seu amic que és metge. Discutien sobre si els metges són productors o no” (16), le comenta Natàlia a Kati. Lo fundamental a destacar es que este personaje —igual que otros muchos de la bibliografía de Roig— es prototípico. Se trata de un joven estudiante intelectual, humanista e

involucrado con el ambiente social que a pesar de identificarse con los valores de los grupos de “izquierda”, sobresale por la altivez y la falta de una consciencia de género. El tono de la carta que envía a Mundeta Claret es un buen ejemplo de esto, como lo es también la referencia indirecta que hace Natàlia en *L'hora violeta*: “En Jordi em va dir, és que per a les dones, sembla com si el treball no fos cosa vostra” (16).

Probablemente, a través de la figura de Jordi Soteres, Roig evoque el recuerdo de los estudiantes que no veían con buenos ojos la participación de ella —por ser mujer— en las asambleas universitarias. A través de la ficción denuncia y presenta estas dinámicas:

A Ramona, adéu hi ha una part que passa a començaments de segle i una altra durant la República. El mateix s'esdevé a *El temps de les cireres* i a *L'hora violeta*. La meua realitat era sense herois, sense mites, perquè els grans líders universitaris que jo veia, que eren molt valents i molt coratjosos, al mateix temps eren éssers... [pusil·lànimes] (completa Maria Aurelia Campany) (*Serra d'or*, 2016: 34)

En esta misma línea de análisis se ubica el círculo familiar y las relaciones de poder que se establece en las novelas de la autora catalana. En efecto, más allá de la dimensión de la ficción, lo que estos personajes nos presentan es la realidad particular de un contexto específico. Un contexto conocido por la autora y es por eso que de una u otra manera se presenta un desdoblamiento de la voz de Roig, en muchos de los personajes de sus novelas. Mundeta Claret, Natàlia Miralpeix, Kati e incluso Agnès son reflejos de ella. De la relación entre Kati y Natàlia es posible señalar el contraste de profesiones—escritora y fotógrafa— como una evocación de su propia relación de amistad con Pilar Aymerich. Son todas estas mujeres las que le permiten evidenciar la presencia de una violencia estructural ejercida en las relaciones más íntimas de la vida privada también presentes a un nivel social.

a) Reivindicación de la memoria crítica

“Si haguérem de resumir les coordenades sobre les quals pivota l'obra literària i assagística de Montserrat Roig, caldria destacar un compromís irrenunciable amb les ideologies d'esquerres, amb el feminisme, amb la llengua pròpia i, per extensió, amb la identitat nacional catalana” escribiria

Francés Díez (2016: 43). Y, teniendo en cuenta lo estudiado previamente en las referencias tanto a la vida personal de la autora como al marco eudaimonista, es evidente que estos motivos de interés se observan desde la subjetividad personal. Una subjetividad, sin embargo, que da sentido al marco de objetivos de la autora pero también a su propia obra literaria. “Y esto es escribir para mí, explicar la vida, no a mi lado, caminando conmigo, sino dentro de mí, perdida en mí, entre los hombres, todos” escribía y reflexionaba Roig (García, 2016: 105).

Estas realidades y la necesidad de mostrar otros puntos de vista es lo que motiva constantemente a la autora catalana:

Cal recordar, cal evocar, no hi ha art més temporal que la literatura. Podem emmalaltir amb el record però potser, al final del llarg i lent procés de l'escriptura, descobrirem que hi ha alguna cosa, que hi ha algú a l'altra banda, que encara batega, que encara existeix (Roig, 1991: 19)

Se trata de atrapar o intentar atrapar el momento presente a través de lo cotidiano pero realizando también una evaluación de lo más inmediato y de sí mismos. De hecho, *La veu melódica* (1987/1994) es la obra que aborda más directamente el tema de la crueldad y, en contraposición, el rol vital que tiene la cultura para sobrellevar las heridas de la guerra. Lo interesante de esta novela radica en que la reflexión sobre la construcción de sí es llevada más lejos porque se plantea como una paradoja. Es decir, la crueldad como una falla moral “no és privativa d'aquells qui l'exerceix amb impunitat, del bàndol dels vencedors, ans al contrari: són els vencedors els qui, en aquesta novel·la, destaquen com una baula en la cadena de pressió envers els més dèbils (...)”, según Francés Díez (2016: 44).

Con esta novela, Roig aborda la naturaleza del vínculo que se establece con el relato histórico pero, además, hace énfasis en las consecuencias que conlleva el aislamiento y desconocimiento del pasado. El personaje del “senyor Malagelada”, que remite a la figura del “senyor Altafulla” en *L'òpera quotidiana* (1982/1983), nos presenta precisamente esa idea de *décalage* histórico. Al quedar huérfano de padres, es el abuelo de Espardenya, el “senyor Malagelada”, quien debe hacerse responsable de su educación. Durante toda la infancia permanece en casa y su único contacto con exterior proviene de los profesores particulares que se

encargan de enseñarle aquello que el abuelo considera oportuno: “El meu nét no tenia per què conèixer segons quines coses. (...) Potser, a la llarga, l’haurien dit que mentides. (...) Li haurien traspasat l’esperit dels derrotats, dels que s’han deixat sotmetre. Ara ell sap d’on ve” (43), explica el “senyor Malagelada”. Y en este desconocimiento del contexto deriva en lo que podría interpretarse como una construcción idealizada del pasado.

Melissa Stewart lo resume con claridad en su artículo “Constructing catalan identities: Remembering and forgetting in Montserrat Roig's *La veu melodiosa*” (1993), cuando argumenta que la novela parte de un movimiento en dos direcciones. El objetivo es posicionar otros discursos para la reconstrucción histórica de Catalunya pero sin dejar de lado el rigor y la objetividad.

A Catalan response to the distortion that characterized the state's treatment of Spanish history requires recuperating elements of the region's past. The Catalan language, as well as much of its literature and history, which were officially prohibited during a significant period following the war, constituted a way of life that could only be kept alive clandestinely. As a result, any «reconstrucció de la identitat catalana» as described by Charlon (205) first requires the recovery of numerous missing pieces. Roig recognizes, however, that this enterprise is not without its pitfalls. She rejects attempts to overcompensate for the silence of the postwar by casting all of Cataloniàs past in a favorable light. For a number of the characters, this lack of a critical sense, which leads to the evocation of a Catalan past of mythic proportions, has serious consequences. In addition, the desire to demonstrate «proper» patriotic sentiment can lead characters to misrepresent their actions and those of others.

El personaje central de la novela, L'Espardenya es la víctima constante, no sola por su propia ingenuidad e ignorancia, sino que se convierte en el mártir la historia misma. Al llegar a la universidad coincide con un grupo de estudiantes politizados con los que traba una amistad. Gracias a la influencia de estos, empieza a participar de actividades sociales. Lo hace motivado sobre todo por la necesidad de ser incluido en “la plataforma”, y sin verse representado del todo en los discursos políticos. Un movimiento paralelo se observa por parte de sus compañeros, más allá de sentirse integrados, ellos necesitan reafirmar ciertas identidades: “Virgínia also suggests that l'Espardenya is the one of the group who has some sense of why he agrees to participate in the May Day activities, unlike the others

who are primarily motivated by the need to prove that they are not afraid” (Stewart, 1993: 185).

Por otra parte, se admite un componente de autocrítica en la medida en que el personaje de Virginia guarda cierta similitud con la autora. Ejemplo de ello es el uso que hace de la primera persona:

Vaig sentir el baf de los pobres, una olor empalagosa que es filtrava pertot arreu i et deixava la boca eixuta. Una olor de fusta suada, d’hule brut, i també vaig sentir la insana alegria de no ser com ells, de pertànyer a la ciutat que els ignorava, de tornar a casa a la nit. (1987: 95)

Además, vale la pena recordar que con esta referencia parece hacer alusión a su vivencia personal en las colonias para jóvenes de las clases trabajadoras de Montjuïc, lejos de la privilegiada Eixample.

Francès Díez afirma:

Roig posa deliberadament el focus sobre els personatges més silenciats de la societat catalana per reivindicar un futur compartit, per fer emergir les veus que criden al marge del marge, perquè accedisquen al poder que atorga la llengua i coneguem així la seva versió dels fets (2016: 47)

Lo cierto es que con esta novela, la autora catalana nos revela otra serie de oposiciones que reafirma la crítica a los procesos sociales y a la falta de coherencia de los mismos. Según Navajas, en *La veu melòdiosa*, la autora

muestra su preferencia por la presentación de la realidad humana y existencial de los grupos populares. El modelo de la comunidad ideal es en principio popular, menestral y campesino. La burguesía —en sus principios, sus valores— son sometidos a una crítica irónica (1994: 213)

En efecto, “el Partido es un hogar y además el vehículo apropiado para la realización de la comunidad social ideal sin divisiones que debe agregarse a la comunidad nacional y producir finalmente la realización de un mundo perfecto” (Navajas, 1994: 215) Es precisamente ese compromiso el que da sentido a su vida y a su deseo de construir una sociedad mejor en la que no exista—siguiendo el modelo marxista— un orden jerárquico. Pero “*els sacerdots*” dirigen al grupo político y desmienten esta idea de igualdad, puesto que son ellos los que toman las decisiones: “Així ens ho havien dit els sacerdots de la plataforma: aquest u de maig serà el primer en què ens

reunirem, com a germans, els estudiants i els treballadors” (1987: 111). Es, pues, una reflexión en torno a las contradicciones existentes a nivel de las organizaciones políticas pero, sobre todo, en una dimensión individual.

La concreción de los ideales políticos y revolucionarios se lleva a cabo a partir las acciones del personaje principal, Espardenya. Su compromiso se constata con la realización de una serie de acciones sociales en zonas vulnerables de Barcelona que implican sacrificios y esfuerzos. Virginia, la compañera de él, siente admiración pero se rebela incapaz de seguir el ejemplo de su compañero por mucho tiempo. En otras palabras, se solidariza temporalmente con Espardenya, pero no está dispuesta a renunciar a sus privilegios. Así pues, una brecha aún mayor se tiende entre la praxis y la teoría. Los objetivos individuales se posicionan por encima de los colectivos:

Nosaltres ho vam oblidar tot: l'ascensió al turó i la baixada al pou. La Mundeta es va a casar amb un home que no estimava, en Joan Lluís va deixar, en sortir de la presó, el barri on vivia i abans de fer els trenta anys ja havia aconseguit d'esgarrapar el poder sense gaire glòria. I la Virgínia s'havia convertit en una famosa teòrica de l'amor. Es a dir, en una impostora (Roig, 1987: 92)

Y, sin embargo, ante tal escenario de compromisos fallidos se enfatiza, a partir del tono poético, en la figura del sujeto central de la narración cuya individualidad aparece diluida, o así lo insinúan una serie de símiles y contrastes:

L'Espardenya, després de la davallada al pou, es tornà voluntàriament la pols que trepitgem al camí, la sorra que acariciem a les platges, l'aroma que empudega les clavegueres, el gas que exhalen les motos damunt l'asfalt. L'Espardenya era tot això i la resta del grup continuava vivint (Ibíd.)

Navajas (1994) deja claro que en esta novela “el mundo se organiza en valores contrarios perfectamente delimitados sin que sean posibles las gradaciones o la interacción entre ellos” (218). En efecto, la novela se tiñe de nostalgia y se estructura como el recuerdo de los años universitarios y de la claudicación de la lucha social por parte de Virginia y sus compañeros pero sobre todo, de la memoria colectiva. Incluso si la voz de

Espardenya permite a Roig recordar sus años en la universidad, su lucha y sus renuncias.

Es en esta medida que la obra se estructura en función de dos propósitos. Por un lado se enfatiza en la importancia de conservar, proteger y revisar el pasado histórico, haciendo una crítica a las miradas idealizadas. Mientras que en la segunda parte de la novela, cuando Espardenya entra en la universidad, se cuestiona la falta de un compromiso colectivo por parte de muchos de los estudiantes. Este desinterés sería precisamente el resultado del desconocimiento, una consecuencia más de la abstracción frente a la realidad de un pasado violento que no da lugar a un pacto social efectivo. Navajas (1994: 219) concluye el estudio de la novela afirmando que en ella se presenta

La memoria de un pasado percibido como mejor, que (...) produce una realidad circular más allá del análisis, absorta en sí misma y en la permanencia de sí. Es ésta una conclusión paradójica —e ilustrativa— para un texto y una autora cuyas premisas ideológicas iniciales parten del movimiento dialéctico de la historia

Es la postura del abuelo, como ejemplo paradigmático, la que representa esa “realidad circular” que remite únicamente a sí mismo y que no da cabida a un análisis completo y objetivo de la historiografía catalana. En contraposición, Roig reafirma la urgencia de establecer ese “movimiento dialéctico de la historia” a partir, precisamente, del ejercicio de la autocrítica.

Por su parte Melissa Stewart concluye su artículo citando a la autora misma:

In a discussion with another author about their generation's relationship with its past, Roig insists on the importance of remembering in order to move ahead: «[f]ins que no assumim la totalitat —les parts tèrboles i les parts extraordinàries de la nostra història passada—, no podrem reconstruir res» (Simó 75).

b) Orígenes literarios

Al escribir, Montserrat Roig no solo busca volver la mirada y revisar el relato nacional, también revisa la tradición literaria con el fin de integrar

sus formas, a su creación. Para comprobarlo solo hace falta revisar las referencias que aparecen en sus novelas. El título *El temps de les cireres* (1977/2014) “remet al sentiment elegíac d’una cançó popular d’amor i lluita”, advierte Dolors Oller (35) en el prólogo de la novela. En efecto, se trata de una composición del poeta J. B. Clément con la música de Antoine Renard, dedicada a una enfermera que falleció durante la *Semaine sanglante*, en mayo de 1871. Se evoca en ella los temas de la revolución y sus anhelos:

Mais il est bien court le temps de cerises
Ou l’on s’en va deux cueillir en rêvant
de pendants d’oreilles...
Cerises d’amour en robes vermeilles
Tombant sous la feuille en gouttes de sang.
Mais il est bien court le temps de cerises
Pendants de corail qu’n cueille en rêvant⁴⁴

Pero esta evocación poética no se manifiesta únicamente con el título sino que está presente en cada una de las secciones que componen la novela. En efecto, cada uno de los apartados está introducido por algunos versos que se formulan como una prolepsis. “Montserrat Roig tria la poesia, perquè la poesia té en el seu interior una força sintetitzadora molt especial. Un poema de Rimbaud pot contenir tota una novel·la, i una estrofa de Baudelaire, tot un tractat d’estètica”, explica Oller (2014: 38). En efecto, a través de uno o dos versos, además de condensar ciertos acontecimientos, se proyecta una profundidad que enriquece aquello que queda implícito en la obra narrativa.

El temps de les cireres no es un caso aislado, desde la primera publicación: *Molta roba i poc sabó...* (1970), la autora catalana opta por introducir los cuentos con versos o breves citas de diferentes autores. Fragmentos de *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra, o *Incerta glòria*, de Joan Sales, son algunos de los nombres que aparecen en este libro. Los nombres que se mencionan son, en su mayoría, escritores de origen catalán o europeo y no consta —al menos en ese primer libro— ninguna referencia a una mujer

⁴⁴ El poema completo se encuentra en el prólogo de la novela realizado por Dolors Oller (2014: 36-37). La traducción en catalán que se propone es la siguiente: “És tan curt el temps de les cireres/ quan anem, a collit tot somiant aquest penjolls d’orelles.../ Cireres d’amor amb vestits vermells/ caient sobre la fulla com gotes de sang./ És tan curt el temps de les cireres,/ penjolls de corall collits tot somiant.”

escriptora. Sin embargo, Núria Cabré i Castellví (1997) afirma en el prólogo de *Ramona, adéu*, que Roig cuenta con dos influencias literarias claramente diferenciadas: Narcís Oller, ya que “com ell, Montserrat Roig fa la crònica de la Barcelona del seu temps” y Mercè Rodoreda,

pel fet que toca temes semblants i per les tècniques narratives utilitzades. No podem oblidar que aquesta escriptora, juntament amb altres de catalanes i estrangeres, és un referent pròxim quant al tractament literari de la condició humana feta des d'una òptica de dona (VII-VIII)

Así, aunque no se realiza ninguna cita de la bibliografía de esta autora, sí se constata la proyección a nivel literario en la medida en que se manifiesta un interés por representar el discurso femenino.

El papel que tienen estas figuras literarias, además de dar cuenta del canon presente, cumplen diferentes funciones dentro de la obra de Roig. De hecho, Dolors Oller alude a una “función significativa” de las citas que aparecen en *El temps de les cireres*, en la medida en “que és innegable que la poesia apareix com un itinerari al llarg de tota la novel·la (...) a manera de resum metafòric de sentit” (2014: 39). Para comprobarlo, Oller explica las distintas partes que componen la obra, junto a los versos que la acompañan. En el primer apartado, titulado *Gorgs* aparece repetido, como un eco, el poema —con el mismo título— de Joan Vinyoli, además es la palabra con la que se concluye esa primera parte. En cambio, en el capítulo sexto y último, el autor de esta referencia es Salvador Espriu y los versos son de *Primera història d'Esther* (1948). Según Oller, la elección de este fragmento resulta acertada puer se encuentra en perfecta sintonía con el motivo de la parte final de la novela: “la boira dels records d'un vell al·lucinat que viu presoner dels seus somnis” (Ibíd.). En armonía, además, con la dedicatoria que aparece en el último cuento de *Molta roba i poc sabó...* (1970): “A Salvador Espriu, que em va donar el primer consell per a entendre el difícil ofici d'escriure: la sinceritat davant d'un full en blanc” (1978: 167).

Gabriel Ferrater y Josep Carner también están presentes en los otros capítulos de *El temps de les cireres*. Se trata entonces de recordar aquellos versos —y la obra en general— de autores catalanes que habían realizado un rol importante en la recuperación lingüística de Catalunya. Junto a estos autores se cita también a otros grandes escritores de Europa, como

Apollinaire o Shakespeare, colocándolos a la par de los referentes catalanes y tratando de posicionar a estos últimos. En efecto, si Roig decide escribir y publicar en su lengua materna, incluso a pesar del control que se ejercía y de que ello conllevaba la recepción por parte de un público menor, es porque reconocía —al igual que Belli con sus coetáneos— la calidad de estos escritores. En ellos, la autora encontraba la posibilidad de dar continuidad al proyecto cultural de toda una generación que, a través de diferentes propuestas buscaban posicionar y dar legitimidad a su identidad. Desde distintos sectores, la autora contribuyó a la ardua tarea de la recuperación cultural catalana y su obra literaria hizo parte de ese esfuerzo.

De hecho, Roig realiza una clasificación para distinguir los tipos de escritores catalanes que escriben en castellano y las diversas razones por las que lo hacen. Hay aquellos que califica de “botiflers”, remitiendo indirectamente a un hecho histórico. Entre los distintos significados que tiene la palabra, uno de ellos es: “Partidari de Felip V durant la guerra de Successió”⁴⁵. En palabras de Roig, estos son los escritores traidores, aquellos que “renuncian a su identidad por razones exclusivamente político-coyunturales” (Torra, 2011: 125). Luego, aparecen aquellos que —como Candel o Vázquez Montalbán— utilizan el castellano como lengua de expresión porque, sobre todo durante la infancia, no tuvieron acceso a una educación en lengua catalana y, por tanto, no tienen herramientas suficientes para expresarse naturalmente en esta lengua.

Finalmente, el último caso que según la autora es el más complicado, incluye a las élites culturales que son “predominantemente de la alta burguesía”. A estos últimos, la autora los ubica en contextos urbanos y, principalmente, en Barcelona. Según Roig, movidos por una voluntad cosmopolita, dejan de lado el catalán y perjudican su cultura. No obstante, lejos de afirmar que solamente aquellos que escriben en catalán pueden ser considerados escritores catalanes, Roig defiende la diversidad:

És evident que no hem de voler per a ningú el que ha estat fet amb nosaltres, i que la nostra comunitat catalana serà més lliure el dia que

⁴⁵ Diccionari Català-Valencià-Balear. (2019). Dcvb.iec.cat. Encontrado el 4 de agosto del 2019, en <http://dcvb.iec.cat/results.asp?word=botifler>

accepti, sense limitació, la convivència amb tota classe de gent (Torra, 2011: 128).

Y después aclara “(...) som una comunitat política i cultural integrada en una llengua, i no disgregada, com ha estat fins ara, per uns circumstàncies polítiques que han afectat la nostra identitat sota el signe de l’opressió” (Ibíd.).

Se trata pues de posicionar en lugares iguales ambas culturas, dejando de lado las jerarquías y apelando una vez más a la propuesta descentralizadora en la que no exista ningún tipo de opresión. Lo interesante es que según Jordi Gràcia (a partir de la cita de Francés Díez, 2012, p.67) las décadas de 1960 a 1980 estarán caracterizarán por dos movimientos paralelos. Por una parte, el “progressiu reequilibri entre la literatura castellana i la catalana” y, por otra, “l’emergència d’una “sensibilitat cívica i política d’oposició no solament a la dictadura, sinó també als valors del franquisme sociològic, vius també en la societat catalana, malgrat el miratge d’una col·lectivitat unitària i homogènica””. La obra de Roig y su elección lingüística hace parte de esa voluntad de ampliar el catálogo, sumándose a autores catalanes que leen, escriben y publican en su lengua. De hecho, el escenario y los temas que se presentan en las obras también participan de ese deseo de involucrar los aspectos más íntimos de la cultura. Y eso se constata incluso en pequeños detalles, como con la posible referencia a Màrius Torres que se presenta a través del personaje de Màrius Miralpeix, en *El temps de les cireres* (1977), como veíamos antes.

Otro aspecto interesante es la censura y sus diversas manifestaciones. En el segundo prólogo de *Molta roba i poc sabó...*, redactado en 1978, Roig comenta con bastante ironía: “Madó Censura escapça trenta pàgines del llibre quan sortí en 1971. Escapça els aspectes que devien ferir més les seves impotències: el sexe, la política i la religió” (1978: 11). Esta referencia resulta interesante cuando se relaciona con otra cita del prólogo anterior, escrito en 1971, en el que explica: “Veus assenyades del país parlen de mi com una promesa. Només els recomano calma i que em deixin fer. Escric en una llengua a mig néixer i visc entre el caos i la solitud” (1970/1979: 8-9). Resulta claro entonces que el desconcierto que le genera a Roig la vigilancia perpetua y la sensación de estar inventando

un idioma nuevo, ese estado de *caos y soledad*, se manifiesten en la obra con la búsqueda de referentes constantes que guíen y den sentido a su prosa. El retrato detallado de la realidad responde a la voluntad de revelar las problemáticas sociopolíticas de un contexto complejo pero también se inscribe en la lógica creadora de la época. Francès Díez (2016) lo explica con las siguientes palabras:

En íntima relació amb l'amor a la llengua, hi ha l'amor a la identitat catalana. Fins al punt que desplega, en les primeres obres, tota una poètica d'un espai, l'Eixample barceloní, i uns microespais, els patis interiors de les cases, per on s'enlairen l'olor de menjar i les veus femenines que els habita i hi miren la història passar. En Ramona, adéu (1972), tres generacions de dones de la petita burgesia barcelonina s'enfronten als condicionaments propis del seu gènere en un període de temps que abasta el segle XX (*Serra d'or*: 47)

Este amor por la identidad se traduce en la indagación de referentes que soporten y justifiquen su sentimiento. Gonzalo Navajas lo explica: “en la novela de Roig es imperativa la construcción de una comunidad superior en la que todos pueden integrarse sin diferencias” (2006: 212), es apenas lógico que al asimilar la identidad española como la fuerza opresora, se busque precisamente romper con ella. Es por eso que las construcciones sociales convergen en una diferenciación con “la entidad española englobadora formada en torno a Castilla y la lengua y cultura castellana” (Ibíd.: 213). Y en ese orden de ideas, Navajas va más lejos y afirma que “la unidad catalana lo es como oposición a la nación castellana que se le ha superimpuesto históricamente y a la que percibe como aquello frente a lo que definirse” (Ibíd.). Montserrat Roig, lo veía claramente:

Ens tornem autistes, tancats dins la nostra fortalesa perquè no ens contaminin. O esquizofrèncics amb la llengua bífida en lloc de tenir-ne dues (...). Els essencialistes jutgen, els col·loquialistes tradueixen argots que no han crescut al nostre paisatge i, als mitjans de comunicació, els nous arribats usen “llur” i “quelcom” per distanciar-se de la senyora de Cornellà que no els entén. Empresonen les paraules i no les fan volar. (...) Tot és un drama: o t'enfones amb el vaixell o perds les arrels si pugues al barco. Cada paraula, cada construcció, és una qüestió d'honor (1991: 30)

2.1.2 Gioconda Belli

Paradójicamente, y a pesar de las diferencias culturales, los valores que se manifiestan constantemente en la obra de Roig son muy similares a los de su coetánea nicaragüense. Como en el caso de Roig, Belli también reflexiona en torno a lo que requiere aceptar la adhesión a una ideología política. En *El país bajo mi piel* (2000) explica abiertamente aquellas dudas sobre su vínculo con la lucha clandestina, antes de conocer la complejidad que conlleva la praxis de las teorías políticas:

Dentro de mi angustia surgió repentinamente una sensación de alivio, casi de alegría. Fue como si de pronto la culpa de mis privilegios dejara de pesarme sobre los hombros. Ya no era solamente una transeúnte contemplando la miseria desde el refugio de un automóvil. Me había convertido en cómplice de quienes querían terminar con ella. Demostraría que el sufrimiento cotidiano de la gente de mi ciudad me importaba haciendo algo por remediarlo. Me sentí menos sola, aliviada por un consuelo íntimo que apaciguó el miedo. Me alegré de estar dejando atrás el paternalismo de la caridad cristiana que sólo me traía a la memoria el ritual de las monjas del colegio, que cada Navidad nos pedían que lleváramos un regalo para las niñas pobres que estudiaban en la escuela en un anexo aparte. (64)

Como veíamos antes, llama la atención que la identidad clandestina — tanto a nivel político como cuando mantiene una relación extramarital— conlleva la revelación de un interés por lo literario: En uno de los textos que aparece en *Rebeliones y revelaciones* (2018), la nicaragüense lo explica con las siguientes palabras:

La poesía no solo me dio una razón de ser: me descifró la manera de hablar en el mundo como una mujer dispuesta a pregonar una noción gozosa de serlo. Me liberé de muchas maneras y perdí el miedo de hacer un sinnúmero de cosas. Me uní a la lucha política contra la dictadura Somocista, a ese FSLN que era tan distinto a este que ahora está en el poder (37)

La concepción que tiene la nicaragüense de la creación literaria, por su vínculo con actividad clandestina, se proyecta como una actividad esencialmente subversiva. Tendrá, además, tópicos y aspectos muy similares a los de la obra de Roig.

Como es natural, la forma con que se demostraba el compromiso político en sus inicios, con los poemas que aparecen en *Línea de fuego* (1978), va adquiriendo otras configuraciones en su obra literaria. En efecto, la madurez tanto a nivel político como a nivel literarios enriquece, con otros matices, sus obras. De la poesía pasa a la narrativa y, como veíamos, su primera novela: *La mujer habitada* (1988) es reconocida internacionalmente. Margaux Héléudt propone un análisis de esta obra presentando la temática de la violencia como clave de lectura. En su artículo afirma que “la literatura de la violencia sería el arte de la violencia expresado mediante la lengua o sea, la palabra” (2017: 2). Es probable que sea esa concepción de la obra literaria como herramienta de transformación social la que motiva esta ficción. Así pues, si dentro de la organización política, la finalidad es erradicar una dictadura que perpetúa las injusticias sociales, la novela tendría como objetivo “despertar las conciencias adormiladas” (Ibíd.: 11). Belli y Roig demuestran tener una noción similar respecto al acto de escribir y a la literatura en sí, más allá de las diferencias que en las obras se muestran.

En esta parte nos dedicaremos a estudiar más en detalle la obra de Gioconda Belli. Comenzaremos haciendo un análisis del vínculo que establece la nicaragüense con otros escritores y como estos, al igual que con la autora catalana, ejercen una influencia en la concepción de su trabajo como escritora. De esta manera, no solo podremos darle una continuidad al análisis previo, sino que será posible contemplar los contrastes culturales entre ambas autoras. Continuaremos, en la segunda parte, analizando los lazos que existen entre la ficción y la historia de la autora centroamericana. De esta manera será posible comprender hasta qué punto algunas de las obras de Belli muestran rasgos similares con la “novela histórica”.

a) Responsabilidad intelectual

Desde el primer capítulo, con el análisis de las experiencias vitales de las autoras, vimos la influencia que ejerció el círculo artístico y literario que rodeó a las autoras. Si bien Belli desde muy joven fue una lectora asidua, es importante destacar que realizó su formación profesional fuera del país y, además, fuera del ámbito literario. Es por eso que el papel que tuvo su

relación con aquel *Poeta* mencionado en sus memorias fue verdaderamente crucial, ya que, a partir de esta, Gioconda Belli se integra a la escena intelectual nicaragüense. Como en la mayoría de los casos de latinoamericanos, los artistas que en aquel entonces estaban más activos eran también los más involucrados en los procesos políticos. Poco a poco, en las veladas y reuniones, la nicaragüense no solo fue encontrándose con militantes sandinistas clandestinos, sino que además se fue enterando más detalladamente de la situación del país. Con ese grupo de artistas, ella debatía sobre los libros que en ese momento estaban en auge en los círculos intelectuales y políticos, en Nicaragua, pero también en Europa:

(...) en la cafetería La India, un cafetín sin pretensiones, siempre lleno de gente y humo, y en otros lugares –rústicas galerías de arte, adonde me llevó en las idas y venidas a visitar clientes– conocí a pintores, escritores y otros personajes y me asomé a otra dimensión. Sencillos, bulliciosos, pobres la mayoría, formaban una comunidad de prestarse libros, materiales, dinero. Leían y discutían con avidez sobre los acontecimientos mundiales; la guerra de Vietnam, el arte pop, la liberación sexual, la responsabilidad de los intelectuales, la rebelión del 68. Nombres como Sartre, Camus, Noam Chomsky, Marx, Giap poblaban sus conversaciones, igual que la literatura del boom, las cartas de Van Gogh a Theo, Los Cantos del Maldoror del Conde de Lautréamont, los haiku japoneses, Carlos Martínez Rivas, poeta sagrado de la literatura nicaragüense (2000/2005: 55)

Aunque al principio ella es tan solo una espectadora sorprendida por el hallazgo de un grupo de personas con el que se sentía identificada y coincidía ideológicamente, en sus ansias por comprender lo que allí se fraguaba, empieza a descubrir los autores que se citaban. Sin embargo, estas lecturas se vuelven fundamentales, a tal punto que cuando le preguntaron si estaba dispuesta a hacer parte del sandinismo, ella afirma haber leído lo necesario para formarse una opinión al respecto y ver con claridad la urgencia de llevar a cabo una transformación social:

Camilo me pidió que me uniera al Frente Sandinista. (...) Ya yo me había leído todos los libros necesarios para llegar a convencerme de que en Nicaragua no quedaba otra salida que la lucha armada y la revolución. Un libro de George Pollitzer me hizo materialista filosófica; Frantz Fanón, en los Condenados de la Tierra me aterrizó en el colonialismo y el neocolonialismo, la realidad del Tercer Mundo. Eduardo Galeano, con su libro Las Venas Abiertas de América Latina, me reveló la historia triste y sangrienta de mi región del mundo, los resultados nefastos de la

doctrina Monroe, la política del Gran Garrote y la Alianza para el Progreso. Además había leído a Marcuse, a Chomsky, a Ernest Fisher, al Che. Me había convertido al socialismo (2000/2005: 61)

Así pues, estos autores y sus planteamientos ideológicos adquieren tal relevancia en la construcción de opiniones de la autora centroamericana que inciden de manera directa en su participación política.

El caso nicaragüense no es un caso aislado dentro del panorama latinoamericano. Es bien sabido que en la década entre 1960 y 1970, América latina estaba en la mira de las letras hispanas con la aparición de un grupo de autores que más tarde serían identificados bajo el nombre del *boom*. “¿No has leído a Carlos Martínez? ¿Y a Cortázar, y a García Márquez? Qué barbaridad. Te quedaste en Shakespeare y Lope de Vega. Lee, lee —me decía el Poeta y me prestaba libros” cuenta Gioconda Belli (2000/2005: 55) en su autobiografía. Tras estas recomendaciones, la nicaragüense descubre a una serie de escritores que tendrán una influencia fundamental en su obra: “Leí Rayuela no sé cuántas veces. El poeta me apodó la Maga por lo mucho que me identifiqué con ese personaje” (Ibíd.: 84). Como resultado de esa fascinación de la autora por la figura de estos escritores latinoamericanos, su obra conserva una huella importante, como puede verse a partir del uso de elementos fantásticos o incluso del realismo mágico.

En efecto, como lo comprobábamos en los apartados anteriores, *La mujer habitada* demostraba una importante dosis de fantasía. El personaje de Itzá, encerrado en un árbol, era el vivo ejemplo de ello. Sin embargo, no se aludía al posible vínculo entre esta obra y otras muchas de esa época, que también hacían uso de esta técnica narrativa que emparentaba lo maravilloso con lo real. Es más, suelen hacerse referencias al “realismo mágico” o lo “real maravilloso”, sin conocer a cabalidad lo que con él se quiere expresar. Y, aunque en 1925 Franz Roh explicaba la pintura postexpresionista con este término, definiéndolo como “el procedimiento de realización de adentro hacia afuera para desentrañar el misterio que se esconde y palpita en el mundo” (Vela, 1927: 274), años más tarde se relacionó con los autores del boom latinoamericano. Ejemplo de ello es el prólogo de *El reino de este mundo* (1949), en el que el autor —Alejo Carpentier— explica lo “real maravilloso” como un fenómeno particular

del continente americano. “Se trata de una interpretación posible pero exaltada de la realidad que envuelve a ese territorio, su mitología e historia”. Desde las primeras crónicas periodísticas de García Márquez se manifestaba sutilmente la influencia de esta corriente, pero únicamente en *Cien años de soledad* se explora en su totalidad ese universo mítico en el que la realidad se transforma en magia.

Aunque Gioconda Belli no hace una referencia explícita a lo *real maravilloso*, sí alude a las diferencias lingüísticas, pero sobre todo a esas identidades heterogéneas que hacen parte del territorio plural que es Centroamérica y América Latina en general. En ese sentido, y tomando en cuenta la declaración de la autora en la que afirma que “los escritores no [hacen] más que reflejar como bruñidos espejos lo que a diario sucede a nuestro alrededor” (118), esta corriente que une la magia con la realidad tiene límites difusos, dado que sería el resultado de una mezcla de elementos que en la literatura dan lugar a la escritura e interpretación de la realidad. Es decir, el legado mitológico indígena se conserva a través de este lenguaje de la imaginación, sin que por tanto se deje de lado la educación cristiana, tan arraigada en la cultura latinoamericana. Son, en realidad, formas distintas pero complementarias de los elementos que componen el armazón mitológico al que alude Frye.

En ese sentido, uno de los poemas que compone *Rebeliones y revelaciones* (2018b) hace alusión a la literatura que surge en esos territorios plurales que, tras la conquista, tuvieron que elaborar su propio lenguaje y adaptar su cosmovisión a aquella adquirida por los conquistadores. Cita los versos de un poema publicado con anterioridad pero de su autoría: “He oído la lengua de mis antepasados/en sueños./ En habitaciones confusas que solo puedo describir/ con la lengua del despojo.” (116). Y luego explica:

Es entonces ese español heredado de la colonia y la violencia, pero hermoso a pesar de ello, con el que nos entendemos y desentendemos en este triángulo de tierra que es Nicaragua. Estamos contruidos como identidades y como nación sobre esta contradicción; una contradicción que vivimos a diario en la hechura de nuestra realidad. (Ibíd. 116-117)

Belli lo explica muy bien cuando advierte sobre las diversas partes que interactúan en la realización de la novela:

en el proceso, pues, de escribir una novela, [se realiza como] un acto de suprema voluntad para crear la realidad a punta de palabras; una realidad que, sin más instrumentos que el lenguaje, la gramática y la imaginación, se puebla de personas, de paisajes, de conflictos humanos y llega, por obra y gracia de la necesaria disciplina del escritor, a incorporarse a la vida (...) Se produce entonces ese hermanamiento entre fantasía y realidad que (...) deviene en una construcción nueva de posibilidades que permiten a quien lee imaginarse tal o cual suceso desde otra perspectiva, desde los ojos de otro u otra (117)

Entonces, escribir sobre el mal llamado “Nuevo Continente” respetando la diversidad cultural, equivale a visibilizar y dar cabida a la mitología, que habiendo perdido la lengua originaria, perdura y se presenta con la magia. No obstante, el espectro de aquello que se considera realismo mágico o lo que hace parte de lo real maravilloso es amplio. Por eso si en un extremo este lenguaje se relaciona con la construcción de la utopía, como es el caso de novelas como *Waslala* (1996), en el otro lado, refiere también a una manera de concebir la realidad que no solo es propia de los autores latinoamericanos. En efecto, y a pesar de lo contradictorio que resulta, Sergio Ramírez, en la entrega del Premio Cervantes 2017, decía que si Cervantes le entregó la lengua a Centroamérica, el viaje de regreso lo realizó Rubén Darío con el legado de la poesía modernista. Pero lo más interesante es la integración que realiza Sergio Ramírez del autor español cuando confiesa: “me figuro a Cervantes como un autor caribeño, capaz de descoyuntar lo real y encontrar las claves de lo maravilloso”⁴⁶. Integrandolo, una vez más, estos aspectos literarios a un fenómeno mayor, quizás aquel de la experimentación. En cualquier caso, se trata de un aspecto que está constantemente presente en la obra de Belli, como ella misma lo confiesa:

Así ha sido como muchos de nosotros, que más bien hemos intentado separarnos de la influencia de García Márquez, nos hayamos visto etiquetados de “realistas mágicos”, cuando más bien intentábamos recoger el aporte que significó la ruptura entre lo mágico y lo real, afirmando que podía hacerse a partir de otro lenguaje y otras perspectivas. (2018b: 230)

⁴⁶ País, E. (2018). *Discurso íntegro de Sergio Ramírez, Premio Cervantes 2017*. EL PAÍS. Retrieved 13 June 2019, from https://elpais.com/cultura/2018/04/23/actualidad/1524479702_299237.html

Por otra parte también resulta importante señalar que Belli comenzó escribiendo poesía, seguramente inspirada por el legado de Rubén Darío, cuyo protagonismo en la escena literaria y cultural nicaragüense sigue estando vigente, o así lo explicó Sergio Ramírez en la entrega del Premio Cervantes 2017, refiriéndose al territorio de Nicaragua:

“Poeta” es una manera de saludo en las calles, de acera a acera, se trate de farmacéuticos, litigantes judiciales, médicos obstetras, oficinistas o buhoneros; y si no todos mis paisanos escriben poesía, la sienten como propia, gracias, sin duda, a la formidable sombra tutelar de Rubén Darío, quien creó nuestra identidad, no sólo en sentido literario, sino como país⁴⁷

Escribir poesía, desde la educación primaria, es un ejercicio común en el país centroamericano, a pesar de —o precisamente por— la admiración que despiertan las figuras más relevantes: “Los grandes poetas, José Coronel, Pablo Antonio Cuadra, Carlos Martínez Rivas, me aplaudieron. Y en Nicaragua los poetas —quizá porque el único héroe nacional era un poeta: Rubén Darío— son figuras veneradas, célebres”, explica Belli (2000/2005: 67), tras la publicación de sus primeros poemas.

b) La novela histórica

Similar al caso de la escritora catalana, el interés de Belli por suscribirse a la tradición literaria de América Latina se comprueba a través de la inclusión de un relato histórico. De hecho, estos nexos entre la reivindicación histórica y la creación literaria representan uno de los rasgos fundamentales que acercan a estas dos autoras. Prueba de esto último es que *La mujer habitada* (1988) se inscribe en la categoría de novela histórica. De hecho, el manejo de una doble línea temporal, a través de los personajes de Itzá y Lavinia, así como la organización con que se presentan los acontecimientos históricos dan sentido a esta clasificación. Hélédut hace énfasis en ello al explicar los orígenes de la novela histórica:

En América Latina, la novela histórica llega a ser reconocida a partir del año 1979 inspirándose en las crónicas coloniales y en el escritor escocés Walter

⁴⁷ El discurso completo se encuentra publicado en varios periódicos y medios de comunicación distintos. Uno de ellos es el cultural: Sergio Ramírez, *entre la herencia de Cervantes y Rubén Darío* | *El Cultural*. (2018). *Elcultural.com*. Encontrado en: <https://elcultural.com/Sergio-Ramirez-entre-la-herencia-de-Cervantes-y-Ruben-Dario>

Scott. Ese género es definido como un género híbrido, puesto que va mezclando lo histórico con lo ficticio —en un grado mayor o menor— permitiendo al escritor interpretar como mejor les parezca un hecho histórico. (...) *La mujer habitada* se inscribe en el género de la novela histórica puesto que está escrita desde un punto de vista histórico nutriéndose del aspecto ficticio encerrado en cada novela (2017: 3)

Este tipo de relatos caracterizados por la naturaleza híbrida que los compone han sido largamente estudiados a finales del siglo XX y durante el siglo XXI. Se trata de narraciones en las que las fronteras de los géneros se diluyen para elaborar una especie de mosaico en el que la realidad aparece complementada por la ficción, posibilitando la libertad interpretativa.

Magdalena Perkowska (2008) analiza este fenómeno literario como parte de la posmodernidad. Según ella “vivimos en el presente y del pasado recuperamos, por obra de nostalgia o fantasía, solamente ideas e imágenes, estereotipos y simulacros” (19). Quizás a esto se deba una de las diferencias más importantes entre las dos autoras. Pues, como comentábamos antes, incluso si las dos autoras comparten esta interacción entre obra literaria y relato histórico, las formas que toma cada uno de estos difieren en ambas. En Belli se hace constante la presencia de lo fantástico. Perkowska lo explica al afirmar que

la modernización de la serie literaria se manifiesta en la incorporación de técnicas, temas y perspectivas que a menudo entran en conflicto con la visión histórica de la realidad y con las convenciones del discurso histórico tradicional (realista), incluso si se trata de su vertiente ficcional (2008: 24)

Es la fantasía la que permite incorporar dos temporalidades diferentes y emparentar el pacto político de Lavinia con las luchas que realizaron los indígenas durante la conquista española. La perspectiva de una prolongación narrativa no aporta únicamente una visión panorámica de la temporalidad histórica sino que da sentido a ambas:

Hay un Yarince indígena, cacique de los Boacos y Caribes, que luchó más de quince años contra los españoles. Es una historia hermosísima. Casi no se conoce la resistencia aunque hubo aquí. Nos han hecho creer que la colonia fue un período idílico, pero no hay nada más falso. Por cierto que, aunque no se sabe si es leyenda o realidad, Yarince tuvo una

mujer que peleó con él. Fue de las que se negaron a parir para no darles más esclavos a los españoles... (1988/1996, 278-279)

En los primeros capítulos de la novela, Lavinia se muestra distante y lejana al “Movimiento de Liberación Nacional” del que participa su pareja, Felipe. Itzá se acerca a ella a través de los frutos del naranjo en el que se encuentra cautiva. Belli lo explica a través de una escritura poética que recuerda la poesía surrealista:

No deja de enternecerme su miedo, ahora que logro distinguir el pasado y el presente en las blancas dunas de su cerebro. (...) Un suceso, para ser asimilado por ella, se mueve en medio de referencias pasadas. (...) Muchos asuntos me son incompatibles, debido al tiempo que ha recorrido el mundo. Pero hay gran cantidad de relaciones inmutables; lo primario sigue siendo esencialmente semejante. (Ibíd., 96-97)

De esta manera, Belli aporta una reflexión sobre la importancia del pasado y de los hechos históricos para la construcción del presente, recordándonos justamente lo que demostraba Roig a través de la trama de *La veu melódica* (1987/1994). En la obra de la nicaragüense, el relato de la indígena —su experiencia y sus recuerdos— se vuelve fundamental para motivar la adhesión política de Lavinia:

Es el paisaje intocable. El hombre con sus obras puede cambiar rasgos, apariencias: sembrar o cortar árboles (...) Pero no puede mover los volcanes, elevar las hondonadas, interferir en la cúpula del cielo. (...) Igual paisaje intocable tiene la sustancia de Lavinia. Por eso puedo comprender su temor, teñirlo de fuerza. (Ibíd.)

No obstante, el “Juramento” que la vincula al movimiento se hace mucho después, en compañía de otro personaje femenino, Flor:

Trató de concentrarse en el significado de las palabras, asimilar aquellos de estar jurando poner su vida en la línea de fuego para que el amanecer dejara de ser una tentación; los hombres dejaran de ser lobos del hombre; para que todos fueran iguales, como habían sido creados, con iguales derechos al gozo de los frutos del trabajo... (Ibíd.: 272-273)

Con este acto que remite a su autobiografía, la autora alude no solamente a un hecho importante para la construcción del personaje sino para descifrar las motivaciones del compromiso.

Vargas (2004) afirma que en la región centroamericana se dio, durante la década de los ochentas y seguramente a raíz de las transformaciones sociales del momento, una revisión del “proceso histórico de la conquista y la colonia, sometiendo la visión oficial de la historia a un fuerte cuestionamiento y desmitificando los héroes tradicionales” (6). En el caso de esta novela más que desmitificar a los héroes se recurre a los acontecimientos de la conquista para reafirmar tanto la participación de la mujer como la existencia de una voluntad reivindicativa. De esta manera “se rechaza la concepción antropológica de la historia y se le concede mayor importancia a los grupos sociales que han jugado un papel decisivo en la historia” (Ibíd.)

Otros ejemplos de obras en las que existe este discurso híbrido son, por una parte, *El pergamino de la seducción* (2005/2006) novela en la que Belli elabora una ficción a partir de la figura de Juana de Castilla. Para hacerlo realiza un ejercicio de investigación histórica⁴⁸. En la nota final de la novela, la autora aclara: “En el proceso de investigación para escribir esta obra encontré que en los análisis sobre el mal que pudo haber aquejado a la reina, se concluye a menudo que debió padecer de esquizofrenia” (323). La motivación en esta novela es completamente diferente a la de *La mujer habitada* (1988) puesto que se busca denunciar el tratamiento que se ha dado a las mujeres a lo largo de la historia. Para hacerlo parten de la referencia al caso puntual de Juana de Castilla.

Otro ejemplo de la frontera difusa entre realidad y ficción se proyecta en *Waslala* (1996). Aunque lo evidente de esta novela es el carácter utópico, el lector, descubre al final del libro, el acontecimiento que une la invención a un escenario concreto. “Los personajes de toda novela son una simbiosis de realidad e imaginación”, afirma la nicaragüense al final del libro (1996/2006: 341 y detalla:

En esta novela en particular, hay dos personajes: don José y su esposa, doña María, que están basados en dos seres extraordinarios que vivieron sus vidas al lado del río San Juan en Nicaragua: José Coronel Urtecho y

⁴⁸ En la nota final, además de explicar sus motivaciones, la autora hace un recuento exhaustivo de los libros y obras que sirvieron para “reconstruir la época y la vida de Juana”. Agradece también a los profesores que le ayudaron a documentarse sobre “el reinado de los Reyes Católicos en España” pero también sobre la patología de Juana”. Para comprobarlo solo hace falta remitirse a las página 326 (Belli, 2005).

María Kautz. Él fue no sólo uno de los más grandes poetas que ha producido Nicaragua, sino un mago de la palabra (...) Los dos murieron, él unos pocos años después que ella, y yacen en una sencilla tumba cerca del río. (Ibíd.)

Y más adelante, en la segunda parte de la misma “nota final”, Belli explica que “el episodio de la contaminación por radioactividad en el basurero de Engracia está basado en un suceso real que tuvo lugar en la ciudad brasileña de Goiania, en septiembre de 1987 (...)” (342). Aquí, el enfoque no es solamente de carácter político sino que alude justamente a las dinámicas geográficas y al problema de pobreza estructural que afecta a todo el sector de América Latina. La ficción vuelve a proyectarse como un medio para denunciar las desigualdades y, a partir de la imaginación, concebir escenarios alternativos.

Finalmente, no en menor medida, podría incluirse en este grupo la última novela publicada por Belli, en 2018: *Las fiebres de la memoria*. En ella, la autora realiza una investigación sobre su propio árbol genealógico con el fin de profundizar en los orígenes de su identidad. El personaje principal en este caso no es una mujer sino que, por primera vez, Belli opta por la voz masculina del duque Charles Choiseul de Praslin⁴⁹. El escenario central de la primera parte del relato sucede en Francia e Inglaterra, luego viaja a Estados Unidos y concluye su itinerario en Nicaragua. Lo importante es que aquí, de nuevo, la ficción viene a completar los vacíos que deja el relato histórico. Y, de hecho, se alude a episodios reales de la historia de Nicaragua, como sucede con la invasión de William Walker⁵⁰:

Que Walker se autonombrara presidente era una despreciable burla para los nicaragüenses. Para colmo, los Estados Unidos, y su ministro Wheeler, reconocieron como legítimo su gobierno, cuando a ojos vistas no era más que una descarada ocupación del país. Pero ¿a quién le importaba Nicaragua? Los imperios decidían las reglas del juego (2018a: 335-336)

⁴⁹ Nacido en 1805, Duque de Praslin es acusado de asesinar a su mujer en 1847. Aunque se cree que se suicidó con arsénico ese mismo año, también se contempla la posibilidad de una fuga fraguada con ayuda de la justicia. Esta segunda alternativa es la que se defiende en *Las fiebres de la memoria* (2018)

⁵⁰ Para tener un análisis más completo de este episodio en la historia centroamericana, recomiendo revisar los artículos de Oberlin Molina (2016) y Aguilar Piedra (2005), ambos citados en la bibliografía de este trabajo.

La narración, además, está acompañada por una serie de fotografías que tienen como fin aportar credibilidad a la novela. Justo en la mitad del libro, entre la páginas 192 y 193, se observan distintas imágenes que corresponden, entre otras, al retrato del duque Charles Théobald Choiseul de Praslin, la reproducción de un mapa de la Ciudad de Granada, Nicaragua, en 1800, y una lata de galletas en la que se encontró el manuscrito que inspiró la novela.



Figura. 3 El duque Charles Théobald Choiseul de Praslin. Extraído de *Las fiebres de la memoria*. (2018: 192-193).



Figura. 4 Lata de galletas donde se encontró el manuscrito. Extraído de *Las fiebres de la memoria*. (2018: 192-193).

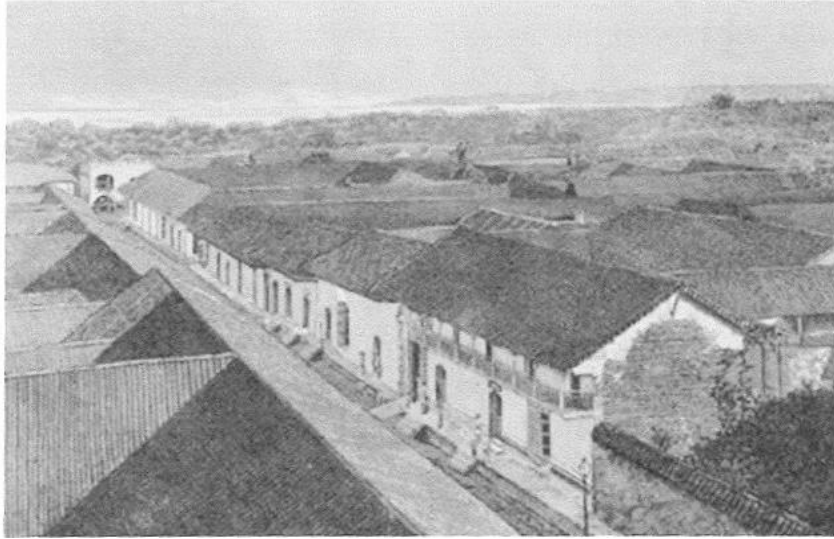


Figura. 4 Ciudad de Granada, Nicaragua, circa 1800. Extraído de *Las fiebres de la memoria*. (2018: 192-193).

En este caso también, Belli cuenta, en el epílogo, el hallazgo que inspiró esta novela:

No hay más páginas en el manuscrito que se encontró enrollado y guardado en una lata metálica tubular de galletas danesas. El ingeniero encargado de demoler la casa de mi abuela Graciela en Matagalpa fue quien me llamó con el hallazgo. (...) Por dentro, el manuscrito se componía de 480 hojas de papel de estraza, no uniforme, escritos con tinta en una letra clara, cursiva, de rasgos largos y estilizados. (Ibíd.: 351)

El formato es muy similar al de las novelas anteriores en la medida en que es solo al final del libro se tiene acceso a los hechos históricos reales. Incluso si se sabe que los personajes, además del protagonista de la novela, el rey Luis Felipe I de Orleans, el duque Pasquier o Cornelius Vanderbilt existieron realmente, se desconoce hasta qué punto lo narrado está basado en hechos comprobables. Así, otra vez, la novela profundiza en aquello que Roig define como la “memoria grande” completando con la ficción, lo que hace parte de la otra memoria, la pequeña.

Ante estas evidencias múltiples es posible clasificar las anteriores obras de la autora centroamericana como parte de la novela histórica, gracias a la

referencia hipertextual que se manifiesta diferentemente en cada uno de los casos. Así pues, las notas o epílogos que aparecen en varias de sus obras, no tienen como objetivo afirmar la veracidad de lo contado, al contrario, pretenden cuestionar los vacíos en el relato histórico. Según Abud Martínez (2005), estas dinámicas en las que interactúan ficción y realidad responden a un movimiento dialectico natural del momento temporal en el que se inscriben:

La ficción posmoderna no pretende dar a conocer la verdad sino que cuestiona verdades que se nos presentan. No es posible que un historiador o novelista pueda acreditar cualquier versión de la historia en relación a una realidad empírica del pasado para cerciorarse verazmente de la misma (Ibíd.: 30)

Reconocer las características que se presentan en varias de las obras de Belli y que hacen parte de la novela histórica es esencial si se pretende encontrar las coordenadas de la subversión. En ese sentido, vale la pena destacar que, aunque se trata de un movimiento particular de la región de América Latina, es posible pensar que la obra de Montserrat Roig comparte varios de los rasgos. En la medida en que en su narrativa se parte de acontecimientos reales que sirve de punto de partida para la ficción. La motivación es precisamente cuestionar los límites de ambas disciplinas —historia y literatura— y, hasta cierto punto, controvertir el estatus acordado a ambas pero también a su relación.

Y dado que memoria e identidad parecen ser dos elementos inextricablemente unidos, también la literatura sirve para afirmarse, procurando salir de —o ratificando— los exilios impuestos. De esta manera, aquellos otros relatos que han sido negados u olvidados por el discurso dominante de una época, adquieren relevancia a través de la obra de las autoras. En este sentido, la escritura —con las herramientas de la ficción— adquiere mayor relevancia en la medida en que provee de nuevas interpretaciones tanto a la obra literaria como al contexto en el que se integra. Abud Martínez (2005) explica que una de las características de la nueva novela histórica es “el empleo de los conceptos desarrollados por Bajtin de lo dialógico⁵¹, lo carnavalesco⁵², la parodia⁵³ y la heteroglosia⁵⁴”

⁵¹ Lo dialógico parte de la idea de que “toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de

(32). Estos elementos serán estudiados en el siguiente apartado, añadiendo, a estas, otras herramientas narrativas que aportan una dimensión crítica a la construcción híbrida.

2.1.3 Compromiso lingüístico e intelectual

En ambas autoras pareciera existir un movimiento distinto dentro de las dinámicas culturales. A pesar de que en las dos se identifica una forma de represión por parte de la cultura dominante ante la cual se produce una respuesta de la misma naturaleza, es decir, a nivel cultural, esta última difiere en los dos contextos. En el continente latinoamericano la conversión lingüística es llevada a cabo con tal éxito que las lenguas que antes existían se transforman en dialectos hablados por pocos. Sin embargo, el español adopta no solo otros muchos acentos sino además conforma un vocabulario extenso y variado que da lugar a los matices en cada región.

Un buen ejemplo de esto último son las declaraciones que realiza José de la Aritmética en *El país de las mujeres* (2010) cuando confiesa que “en su barrio”, incapaces de pronunciar la palabra testosterona, dicen “terróna” para referirse a la hormona. Así, Belli da cabida a las variaciones lingüísticas y da lugar a los distintos registros de la ciudad. De esta manera consigue la libertad a la que apela y define como “el único aire en el que las palabras pueden ser ese instrumento creativo capaz de generar realidades distintas y sueños que afirmen en el ser humano la plenitud de su humanidad” (2018b: 119). Lo más interesante es que esta lengua

participación pueda ser muy variado); toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante. (Bajtín 1982:256)”. De manera que tiene en cuenta las características bidireccionales de la obra literaria.

⁵² Por su parte, lo carnavalesco alude al “proceso de transformación y no el objeto del cambio. (...) el carnaval es funcional y no substancial. No absolutiza nada, sino que proclama la alegre relatividad de todo (Bajtín, 1979/2004: 182). Este último también se relaciona con la integración de los marginales, pero de manera asimétrica. (Mancuso, 2005: 92-93)

⁵³ Por su parte, la parodia es clasificada y definida por Genette (1989, 14) a partir de la dimensión hipertextual en la que se constata la relación entre un texto B, que sería el hipertexto, y un texto A, el hipotexto. Pero a esta distinción se añade el contraste entre “lo alto” y “lo bajo”, que aporta el elemento crítico y la emparenta con lo carnavalesco.

⁵⁴ Finalmente, la heteroglosia es definida por Abud Martínez como “una variedad lingüística [propia de] un aspecto de conflicto social, es una diversidad de discursos en distintos niveles” (2005:33).

cambiante y polifacética que se extiende de México a Argentina hace el camino de regreso, citando a Sergio Ramírez. Es decir, vuelve a Europa, a la península ibérica de dónde provino e incide, a través de estos intercambios, en las fórmulas lingüísticas “originarias para implantar nuevas estructuras.

En el contexto catalán el proceso histórico ha sido distinto porque, como lo afirma Roig, para alcanzar la libertad a la que también alude Belli, es necesario primero que

La llengua catalana, la seva literatura, la seva cultura, poden esdevenir, doncs, tan universals com altres llengües, literatures o cultures, i el seu universalisme no dependrà de l'extensió geogràfica ni humana de la parla sinó de “prestigi social” que atorgui la seva comunitat. (Torra: 85)

Y es que en el periodo en el que Roig publica sus primeros textos, a pesar de estar próximo al final del franquismo, el órgano represor no solo seguía estando presente sino que había sido interiorizado. Francès Díez lo explica como un proceso de “españolización” que afectó especialmente a las lenguas y culturas diferentes a los del registro oficial y, por eso en Catalunya, el control fue especialmente duro en la medida en que “les figures capdavanteres de la intel·lectualitat catalana van desaparèixer de l'escena pública, bé camí de l'exili, bé en un significatiu silenci interior” (2012: 19). Julià explica que

L'obra de Montserrat Roig es produeix en un període històric en què l'escriptor, l'escriptora passa de ser l'intel·lectual compromès amb la realitat i que com a tal hi té una funció central (anys seixanta i primers setanta), a viure un procés de desplaçament que el situa en un espai cada vegada més reduït dins el poder d'incidència sobre la realitat (Lluïsa Julià, 2003: 61)

Y en este sentido, Roig y Belli coinciden ideológicamente puesto que su producción literaria se inscribe y responde a la idea de una literatura comprometida, incluso a pesar de que el público objetivo en el que buscan incidir sea mayor o menor. Belli se refiere incluso a una “responsabilidad de la ficción” que tiene en cuenta la existencia de “una frontera muy tenue entre la realidad y la ficción” pero sobre todo en el intercambio que realizan: “la una y la otra tienen una manera muy peculiar de retroalimentarse”. Concluye —en total sintonía con la propuesta de

Bertrand Westphal y Northrop Frye— que “todos nosotros, de una u otra manera, no solo somos producto de la realidad, sino también de las ficciones que a partir de la realidad los seres humanos hemos construido” (2018b: 102).

Sin duda en Roig y Belli este estrecho vínculo de la literatura con la realidad social y política tiene que ver con la tesis tan vigente en aquella época de la *literatura comprometida*, heredada de la escuela francesa y en auge por la crítica literaria de Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). El valor que tuvo tal proyecto en ambas se refleja de diferentes maneras y sobre todo en los tópicos que aborda y su manera de hacerlo. La cotidianidad más cercana de “l'eixample de la nostra estimada ciutat” de Barcelona o los paisajes remotos del pequeño país nicaragüense adquieren importante relevancia. Las estructuras político-sociales, con las numerosas referencias a la actividad revolucionaria del Sandinismo —en Nicaragua— o a la falta de libertad que se evidenció después de la Guerra Civil, en Catalunya, son otro ejemplo de ello. Por otra parte, el papel de otros tantos pensadores y escritores también fue crucial para la definición de la obra de Roig y de Belli.

En pocas palabras, un punto tiene en común todos los mitos de incumbencia y de libertad a los que aluden ambas autoras —ciudad, familia y literatura— y es que se constituyen en memorias. Frye afirma que solo

El discurso preciso, disciplinado y elegante es la manifestación o presencia audible en la sociedad de ese orden y esa estabilidad. El orden de la comunidad y el de la comunicación no se relacionan mágicamente, sino como lo hacen la realidad y la apariencia (1986: 57)

Esta realidad a la que alude tanto Frye como las autoras en su ficción, tiene como clave de lectura a la memoria transformándose, esta última, en la base vital para la construcción de la identidad. Valencia Villa (2010) lo aclara cuando expresa que “la memoria es a la vez la fuente y el órgano de la ética, en ella se funda nuestra identidad individual y colectiva, y de ella depende nuestra valoración del pasado, nuestra vivencia del presente y nuestra preparación del futuro” (2010: 61). Así pues, en el próximo apartado veremos cómo la obra literaria de estas autoras se configura como una pieza subversiva y qué herramientas utiliza para ello.

2.2 Herramientas narrativas de la subversión

2.2.1 Intertextualidad e intratextualidad

Como hemos visto anteriormente, es innegable la relación entre memoria y literatura tanto como lo es la imposibilidad de encontrar la frontera que separa a la ficción del relato histórico. En efecto, calcular las dosis de realidad de una obra resulta tarea ardua, incluso para los autores mismo. ¿Cuánto de las circunstancias de un momento dan sentido a la escritura y a la interpretación de un poema o una novela? Abud Martínez reflexiona también sobre esto y afirma lo siguiente:

Desde un punto de vista formal, el discurso ficticio e histórico son iguales, lo mismo que su función. En una novela, el propósito del narrador es contarnos una historia interpretada. Sucede lo mismo con el discurso histórico: se nos presenta engañosamente como un discurso que presenta la verdad, pero esa verdad está interpretada (2005: 33).

Pero además, esta relación de la obra con su contexto no es ni secundaria ni mucho menos circunstancial. Se sabe que es precisamente esa capacidad captar y dar sentido al espíritu de un momento histórico, de una época precisa, lo que define a una gran obra literaria y a un buen escritor.

Con tan solo veinticuatro años, Roig no solo es consciente de una serie de paradigmas sociales que necesitan ser cuestionados y replanteados, sino que además reconoce su dificultad para transformarlos: “Incapaç com em veia de transformar el món —per possibles tares fisiològiques o de classe, segons com t’ho miris, vaig decidir d’escriure’l”, explica la catalana en el prefacio de la primera edición de *Molta roba y poc sabó...* (1970/1979: 6). De manera que la obra adquiere cierta disposición circular en la medida en que parte de la cotidianidad y a ella misma se dirige. Al final de esta misma introducción explica:

Només puc dir que des del meu petit racó de món he vist que l’art és molt complex. Complex com l’home. I per explicar l’home ens cal vorejar els límits més arriscats de la imaginació. Crec, per tant, en la màgia, en el somni, en l’univers més obscur del nostre pensament. Però crec en totes aquestes coses perquè són necessàries a la raó. I trobem en la raó, alguna vegada, la nostra supervivència (Ibíd.: 7)

Roig, con esta primera publicación, no solo se hace un lugar dentro del escenario de la literatura catalana sino que además presenta varios de los rasgos que más tarde estarán asociados a su estilo literario. Dos aspectos sobresalen en este primer libro: el primero está relacionado con la ciudad y el universo femenino a partir del cual se organizan las tramas: Patricia Miralpeix, Ramona Ventura, Mundeta Claret y, como veíamos antes, Jordi Soteres, son solo algunos nombres. Además, Barcelona será el escenario central de las narraciones, llegando a tener —en algunas ocasiones— parte del protagonismo. El segundo aspecto importante a señalar es la crítica social y las reflexiones que se llevan a cabo en la obra. Se advierte, a partir de los títulos mismos, el tono irónico que plantea la autora: “Breu història sentimental d’una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres principis i tradicions”, “Monòlegs d’una parella barcelonina que entreté les nits com Déu mana”, “De com s’inicia l’educació sentimental de la Mundeta Claret”, o incluso “Recordatori elegíac d’unes enyorades decrepituds”.

Pero más allá del tono y de lo que a través de este se anuncia, lo que interesa señalar ahora es que en estos títulos se distinguen alusiones a la obra de Gustave Flaubert. La “madama Bovary barcelonina” o “l’educació sentimental de Mundeta Claret” son algunas referencias que permiten comprobar la influencia de la literatura francesa a partir la intertextualidad. Kristeva explica este fenómeno como el hecho de que “any text is constructed as a mosaic of quotations, any text is the absorption and transformation of another” (1996: 66). Lo interesante es que se trata de una herramienta narrativa que está presente tanto en la obra de la autora catalana como en el caso de la nicaragüense.

Ejemplo de ella es la novela *El país de las mujeres* (2010) en el que aparece el Partido de la Izquierda Erótica (PIE), que recuerda al partido que se creó informalmente en 1980, por un grupo de mujeres, tras el triunfo revolucionario. En la realidad, el apelativo se da a partir del libro de poesía de Ana María Rodas: *Poemas de la izquierda erótica*, teniendo en cuenta el tono político y reivindicativo de los poemas. Belli realiza un homenaje a aquella comunidad de mujeres que existió “en los años ochenta en Nicaragua, durante la Revolución Sandinista” (2010: 275) compuesto por mujeres que tenían “alguna posición intermedia de importancia en

estructuras gubernamentales, partidarias o de masas” (Ibíd.). El propósito también explicado al final de la novela consistía en “poner en práctica estrategias para promover los derechos de la mujer individualmente en nuestra esfera de influencia” (Ibíd.)

Por otra parte, en la novela *El pergamino de la seducción* (2005/2006) la narración se organiza a partir de dos historias, separadas por cuatro siglos, pero organizadas y dispuestas manera paralela. Para conseguirlo, Belli apela a una historia real y a un trabajo de investigación exhaustivo: La investigación histórica para una novela como ésta le debe mucho al trabajo de otros”, escribe la nicaragüense en la “nota final” del libro. Necesita y apela, en efecto, a otras voces y otros investigadores para escribir esta novela que, más allá de la intertextualidad, propone un análisis crítico de la figura histórica de Juana I de Castilla.

Otro ejemplo muy similar en cuanto al uso de fuentes históricas se constata en *Las fiebres de la memoria* (2018). También en esta obra se emprende un trabajo de documentación con el fin de identificar los orígenes de su abuela Graciela Zapata Choiseul. Así pues, tanto *El pergamino de la seducción* como esta última más reciente, se tratan de obras que se presentan y se construyen a partir de otras fuentes. Bien sea esta una bibliografía explícita, como podría ser el caso de la novela sobre la reina de Castilla, o bien, a partir del hallazgo de un manuscrito como sucede con su última publicación, *Las fiebres de la memoria* (2018).

En *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), Montserrat Roig alude a este doble registro y confiesa, refiriéndose a Mercè Rodoreda pero también a sí misma:

La novel·lista imagina que és capaç de crear una vida nova perquè és immodesta. Han passat els anys, i ha descobert que la literatura mai no és calc de la vida, ni els veristes, els naturalistes extrems, ho van aconseguir (...) Ara l'escriptora ja ha evocat els records, els ha triats, els ha manipulat. Ha après a somriure quan la titllen d'autobiogràfica (1991: 45-46).

En esa manipulación de los recuerdos, en el deseo de construir escenarios alternativos, radica parte del componente de la ficción. Igual que para Belli, en la obra de Roig la tensión entre aquello que remite a la vida

misma y lo que pertenece al ámbito de la ficción aparece en el centro del debate. Entonces, volviendo a los cuentos *Molta roba i poc sabó...* (1970/1979), el personaje de Mundeta Claret llama la atención por sus contradicciones y la semejanza con la autora a tal punto que podría llegar a ser considerada como un *alter ego*⁵⁵.

Las distintas referencias que se dan en la segunda mitad del compendio de cuentos guían esta reflexión. Ejemplo de ello, se presentan una serie de temas axiológicos a la experiencia vital de la autora, como la educación religiosa: “Fer veure que no ho ha sentit fóra representar el paper de ximpleta, de típica nena-estudiant-amigueta-de-monges-a-la-universitat” (Roig, 1970/1979: 160); el interés por la cuestión lingüística como parte de la realidad política: “En Jordi està emprenyat amb l’Enric perquè va dir allò que el català és la llengua de la burgesia..., diu que fa quedar malament la lluita dels estudiants amb una cagada com aquesta...” (Ibíd.: 102). Y, finalmente, la clase social: “Jo, que em sentia terriblement forta i poderosa amb el meu menjar a la taula, filustrava com pispava els dolços que havia fet la meva àvia” (Ibíd.: 104), o cuando Jordi le escribe una carta en la que escribe: “(...) tu encara et portes com una adolescent d’educació eixamplària” (Ibíd.: 169).

El mejor ejemplo, no obstante, para comprender cómo se opera la intertextualidad en la obra de la catalana se contempla con claridad en *L’hora violeta* (1980/1981a). Al inicio de la trama, la autora nos remite constantemente a pasajes de la *Odissea*. Cita, incluso, diversos pasajes y los conecta con las reflexiones que plantea a través de la narración:

Sí, estimar, Ulisses en sabia molt, de fer la guerra i governar. I de ser coratjós fins a la mort. Ulisses no era estimat pels déus perquè sabia estimar sinó perquè sabia combatre. Havia estat fet per a la lluita i per a organitzar el seu petit país. Circe, Calipso i Penèlope, sàvies des que la llum del sol escalfà la terra, coneixen els camins per a tenir-lo. Les primeres per a lliurar-s’hi, Penèlope per a conservar-lo. Calipso i Circe, per bé que immortals, sabien que, a la llarga, l’haurien de perdre. Penèlope, que no era més que una dona de paciència levítica, en sortiria triomfadora (25)

⁵⁵ En la RAE, se define, en segundo lugar como “persona real o ficticia en quien se reconoce o se ve un trasunto de otra”. (2019). *Lema.rae.es*. Encontrado el 31 de Julio de 2019, en <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=%E1lter%20ego>

En este caso, y de manera similar al trabajo de Belli con el personaje de Juana I de Castilla, Roig propone una reflexión en torno a los estereotipos de género dentro de las relaciones afectivas, como podremos constatarlo en el próximo capítulo. De manera tal que la figura de Ulises, así como los intercambios y las relaciones entre los personajes, sirven a la escritora catalana para proponer una reflexión sobre el género y el amor.

Por otra parte, en concordancia con el ejercicio de la intertextualidad, se constata el uso de la intratextualidad. Esta última puede ser definida a partir de relación que tiene un texto con otro del mismo autor. En Belli podíamos comprobarlo con la aparición constante de la ciudad/país de Faguas en las distintas novelas. En Roig, por su parte y como se aclaraba antes, se puede ver con la presencia de una red de personajes que aparecen en la trilogía, pero también en los cuentos. El personaje de Mundeta Claret aparece —años más tarde— en *Ramona adéu*. En la novela, se trata de la más joven de las tres generaciones y, por tanto, es la que decide romper con los paradigmas sociales que su madre y abuela habían asumido. Se constata una continuidad entre ambas narraciones. El personaje sigue estando en el mismo núcleo universitario y por tanto está rodeada por los mismo personajes. Aparece nuevamente Jordi Soteres, quien estará presente en buena parte de la bibliografía de Roig. Se trata entonces de un intercambio que se produce entre la experiencia personal de la escritora, de sus lecturas más personales, pero también de sus vivencias más íntimas. Si Mundeta Claret o Natàlia Miralpeix guarda semejanzas importantes con la autora misma, no resulta improbable que otros de los personajes sean el resultado de construcciones híbridas entre ficción y realidad.

En cualquier caso, el intercambio entre las diferentes obras de cada una de las autoras, pero también con sus biografías personales, hace parte de las dinámicas en las que interactúan hipertexto e hipotexto. De hecho, en las primeras obras de ambas escritoras se perciben algunos de los rasgos transversales de su narrativa y que irán desarrollándose en las futuras publicaciones, así como los intereses y preocupaciones que las motivan. De hecho en la introducción de la edición de 1979 de *Molta roba i poc sabó...*, Roig lo aclara:

Així aquests contes són, fil per randa, exactament els mateixos que vaig escriure i publicar en 1971. No hi ha cap esmena ni correcció. No sé si ara els escriuria millor, encara que (...) la gràcia d'aquest contes és que són escrits amb molta menys inhibició que no com escric ara. (...) L'únic que he notat, en rellegir aquestes pàgines, és que hi ha exactament els mateixos temes que ara em preocupen (Ibíd.: 10-11)

Esta cita resulta esclarecedora en la medida en que nos aporta información sobre dos hechos fundamentales: la sinceridad o falta de inhibición que hay en las primeras narraciones y el hecho de que el interés de ese primer impulso creativo no ha variado en demasía. De manera que intertextualidad e intratextualidad son dos características que vertebran las novelas de ambas autoras en la medida en que posibilitan tanto la crítica como la verosimilitud.

a) De la intertextualidad a la ironía

La intertextualidad, además, guarda una estrecha relación con el fenómeno posmoderno en la medida en que es una manifestación formal de la voluntad de inscribir el pasado en el contexto presente, señala Abud Martínez (2005: 31). No obstante, para que se cumpla el objetivo propuesto, es necesario que el lector reconozca las referencias que se realizan, pues existe, en este movimiento que va del pasado al presente, un deseo de ironizar. Se “usa y abusa esos ecos intertextuales, inscribiendo sus alusiones poderosas para subvertir ese poder a través de la ironía”, señala Hutcheon (1988: 118)⁵⁶. Kerbrat-Orecchioni (1986), a su vez, afirma que la ironía tiene dos características que permite tanto identificarla como definirla:

una puede considerarse de naturaleza pragmática (ironizar es burlarse de un “objetivo”) y la otra de naturaleza semántica (ironizar es decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender): la ironía es una burla por antífrasis o una antífrasis con función de burla (256)

Varios de los cuentos de esta primera publicación de la autora catalana hacen uso de este recurso literario. Un ejemplo se constata en el cuento

⁵⁶ Utilizo la cita que aparece en la investigación de Abud Martínez (2005:31); la referencia bibliográfica es la siguiente: Hutcheon, Linda. (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

titulado “Monòlegs d’una parella barcelonina que entreté les nits com Déu mana”, que comienza de la siguiente manera:

Ves, sí, i ara una altra reunió. I jo que em quedo sola a casa fastiguejada i amb el nen. Ell, rai: els homes de seguida es poden buscar qualsevol distracció (...) Cap de les meves companyes de curs no s’ha casat amb un home tan conegut ni tan intel·ligent. Ell no me’l diu, és clar, el lloc que ocupa. Però ho ensumo: almenys és cap d’una comissió, o qui sap si del mateix comitè (Roig, 1971/1979: 109-110).

El *décalage* se hace evidente a raíz del título. Y este es solo un ejemplo de título entre tanto otros. “Ramona Ventura és convidada en un tec de germanor i admira com ells lletraferits de l’any de la fam es fan la llesca mútuament” es otro ejemplo que confirma el tono que está presente y enhebra todo el compendio. Algunos personajes precisos como aquel de Flora Verdura son la personificación de la ironía misma que, llevada al extremo, se emparenta con lo patético: “Jo, pobreta de mi, què us podria dir? Sóc tan poqueta cosa... Com aquells ocellets que s’han perdut enmig del bosc, així em trobo, desemparada, davant l’eloqüència de les paraules que acabem de sentir (...)” (Ibíd.: 68).

En este mismo compendio otro ejemplo de esto se comprueba con el cuento “Una de les innumbrables passejades que la Mundeta Claret féu, quan era jove, per Barcelona”. El tono irónico se manifiesta a través de los intercambios que se manifiestan en el círculo universitario. La autora, además, alude a unos de los temas transversales de su obra y es la coherencia del discurso político: “Porto a la bossa sis Maos, un Lenin i una historia del partit, de Stalin, però no ho diguis a en Jordi, és un reaccionari (...)” (Ibíd.: 101). Al final de este mismo cuento se hará incluso la parodia de este personaje: “M’aniré amb aquest obrer que passa... La suor dels treballadors m’encanta! Eh, com te dius? Ets molt *guapo* i *muy hombre*⁵⁷” (Ibíd.: 106).

Ciplijauskaité explica muy bien cómo se manifiesta la ironía en la siguiente obra y la primera novela de la autora catalana, *Ramona, adéu*:

Abunda el uso de ironía a través de la novela. La disrupción de la rutina y la tradición es reflejada por la disrupción del discurso. El constante

⁵⁷ En castellano y cursivas en el original.

fluctuar entre el presente, pasado, futuro, condicional ilustra el reproche hecho por Jordi a Mundeta: "eres vieja y niña a la vez, nunca mujer adulta" (p. 51) y define el ambiente total: de rebelión, pero a la vez de nostalgia. (...) El lenguaje, las alusiones literarias, los sueños cambian según la generación, incorporando el estilo de las novelas en boga, de anuncios de televisión, de artículos periodísticos. Su yuxtaposición permite un juego irónico e invita a una doble interpretación. La novela se presenta como un espejo que refleja las generaciones pasadas, invitando a cuestionamiento crítico y concienciación (1986: 206)

No es, sin duda, un caso aislado, y como el objetivo de este recurso literario es precisamente burlesco, incluso si tiene una finalidad crítica, suele aparecer ligado a temas precisos. Por ejemplo, el discurso de género o la cuestión política que son, además, dos temas centrales. Por eso, en *La ven melódica* (1987/1994) que aborda en detalle el compromiso revolucionario aparece frecuentemente el tono irónico:

The absence of any genuine quality in the conduct of these "revolutionaries" is not limited to their personal relationships. The persistent irony in Virginia's contrasting observations of the group's concerns and those of l'Espardenya constantly points to an inauthenticity in what they do. Frequently, a simple juxtaposition of their activities results in a strong condemnation of herself and the rest of them (Stewart, 1983: 185)

Muy similar a lo que sucede con el personaje de Mundeta Claret, Virginia pertenece a la clase alta de Barcelona y, aunque comparte la postura política de Espardenya, tiene dificultades para ser consecuente con el discurso que promulga. Así, una brecha se genera entre el comportamiento de ciertos personajes y aquel que aparece como central. Y en este sentido, la gran ironía de la novela es que sea justamente Espardenya quien vaya a la cárcel y sea torturado por la policía:

Once in jail, l'Espardenya is the only student tortured because the police believe that he is a communist who attempted to stir up trouble among the displaced people. The "real" communist had not engaged in any activities of this kind, which might have implicated them as well. All their theoretical discussions and circulating of leaflets are ignored by authorities because they are judge not to be threatening (Ibíd.: 186)

Pero este es un ejemplo puntual, a nivel del discurso histórico también es posible constatar ciertas incongruencias que podrían dar sentido al uso de la ironía. Una vez más, Melissa Stewart (1983) lo identifica con claridad:

In a jab at «History» that is typical of Roig, the narrator in the chapter observes that people insisted that as the war was coming to an end, placards appeared in the Rambla and the Plaça de Catalunya proclaiming there would be peace. She explains in an ironic tone, however, that historians have since corrected this unsuitable and incorrect version of the past: “... però ara els historiadors diuen que els cartells i les pissarres no van existir mai” (12). Undoubtedly, despite these pronouncements of the “truth”, for the people who read them, the placards have not moved into the real of the fantastic and continue to exist in their memories (183)

En este caso, la ficción, y más precisamente la ironía, aparece para cuestionar un hecho histórico real. Es precisamente a través del humor y la posibilidad de una doble lectura que se incluye y se hace explícita una crítica.

2.2.2 Heteroglosia, fantasía e ironía

a) Heteroglosia

La heteroglosia es un concepto interesante y útil para esta investigación porque permite rastrear tanto la pluralidad de registros como las variedades de géneros. Se trata de una noción desarrollada por Mijael Bajtin en “La palabra en la novela”⁵⁸, muchas veces es traducido al castellano como “plurilingüismo”. Se trata, en todo caso de la inclusión de distintas manifestaciones lingüísticas en una narración —sociolectos o dialectos, por ejemplo— pero también la convivencia de diversos géneros o discursos. “Para el crítico, la heteroglosia es englobada por un estilo general, y es un procedimiento por el cual la novela asimila diversas representaciones de la realidad” (Ortiz Gambetta, 2016: 66). Un fenómeno, en todo caso que se presenta en varias de las obras de las dos autoras de este trabajo.

⁵⁸ En Bajtin, Mijaíl. (1975/1989). *Teoría y estética de la novela*. (Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Madrid: Taurus.

En la primera novela de Roig son los contrastes culturales dados por las diferentes temporalidades de cada una de las protagonistas que será posible identificar tanto las diferencias como las contradicciones de una sociedad patriarcal y conservadora a lo largo de un siglo. Resulta interesante analizar que, de manera similar a la estructura de algunos cuentos, esta novela presenta una yuxtaposición de voces y perspectivas que —de generación en generación— dan cuenta una serie de transformaciones. Estas, a su vez, son consecuencia del cuestionamiento y la transgresión de ciertos principios morales por parte de los personajes. En el prólogo de la edición de 1997, Núria Cabré i Castellví lo explica de la siguiente manera, cuando afirma que la novela

parla d'aquestes dones de la societat catalana que han sofert i sobreviscut en espais tancats, subordinades a un patriarcat que no les ha deixat desenvolupar-se plenament, amb llibertat, i han abocat els seus somnis i les seves idealitzacions per altres camins, tots ells anònims i privats, com, per exemple, els dietaris (1997: X)

En efecto, a través del juego de espejos y nombres que se repiten, la autora plantea una serie de reflexiones con el fin de responder a la que —según Cabré i Castellví— sería la pregunta central: “¿pot una dona arribar a ser una persona individual autèntica, pot tenir la seva pròpia identitat o està condemnada a ser víctima del patriarcat?” (1971/1997: X). De manera que la disposición de la novela, con una estructura narrativa particular que apela a la fragmentación, las repeticiones y las construcciones paralelas ayuda a la resolución de ese posible cuestionamiento central.

A este rasgo se añadirá la diferencia en el registro textual. El lector identificará la letra cursiva con la narración de Ramona Ventura, es decir, la madre. En cambio, las entradas con fechas —y en primera persona— estarán asociadas a Ramona Jover, la abuela. Por último, Mundeta Claret se reconocerá por el contexto histórico universitario, más cercano a la fecha de la publicación. Esta disposición alternada de las voces de las tres mujeres implica una lectura interrumpida en la que la información va descifrándose progresivamente a lo largo del texto. Sin embargo, como lo explica Cabré i Castellví: “Sovint, les explicacions del que diuen les unes

de les altres permeten reconstruir el seguiment biogràfic de les tres dones com si fos un trencaclosques” (1971/1997: XIII).

La estructura de la primera novel·la de Belli guarda certes similituds amb *Ramona, adéu* (1972), aunque en el cas de *La mujer habitada* (1988) se fa ús de altres mecanismes. En esta obra, al igual que la primera de Roig, se il·lustren dos escenaris històrics diferents que se projecten a través del personatge principal, el dúo de Lavinia/Itzá. Lavinia és una dona capitalina, centrada en la seva professió d'arquitecta, que descobreix, a partir d'una relació amorosa, la possibilitat d'exercer oposició a la dictadura de Somoza. En contraposició, Itzá és una indígena que lluita —al costat de la seva parella, Yarince— per alliberar-se dels conqueridors espanyols. Tenint en compte la distància temporal, el vincle es estableix a partir de la personificació d'Itzá en un naranjo situat en el jardí de la casa de Lavinia:

Lentamente voy comprendiendo este tiempo. Me preparo. He observado a la mujer. Las mujeres parecen ya no ser subordinadas, sino personas principales. (...) Nosotros siempre vivíamos con el temor de que el sol se pusiera para siempre, pues ¿qué garantías tenemos de que alumbrará mañana? Quizás los españoles encontraron alguna manera de asegurarlo. (Belli, 1988/1992: 38)

Muy similar a la novel·la de Roig per la postura que se planteja en relació al gènere, en esta primera novel·la de Belli se podria pensar que la hipòtesis central se enfoca en resoldre com logren independitzar-se les dones i en què necessiten per arribar a fer-ho. Itzá observa amb sorpresa que Lavinia viu sola, que té feina fora de casa, i reflexiona:

No sé cuánta ventaja puede haber en esto. Nuestras madres, al menos sólo tenían como trabajo el oficio de la casa y con eso era suficiente. Diría que quizás era mejor puesto, que tenían hijos en los que prolongarse y un esposo que les hacía olvidar la estrechez del mundo abrazándolas por la noche” (Ibíd.).

Los qüestionaments giran en relació a aquests tópicos, i les perspectives, en este cas, també se superposen per contrastar visions i relats. És la construcció a partir de dues veus centrals el que recorda la riquesa de perspectives que aporta la heteroglosia i que participa, a la seva vegada, de la pluralitat de tons i punts de vista.

Al principio, Itzá es solo una espectadora de lo que ocurre en casa de Lavinia: “Hoy vino un hombre. Entró con la mujer. Parecían presos de filtros sentimentales” (Belli, 1988/1992: 49). Con sus palabras, la indígena va repitiendo aquello que el narrador omnisciente focaliza pero haciendo énfasis en la distancia que separa a las dos mujeres. Itzá observa todo y reflexiona en un monólogo interior: “Es alto y blanco como los españoles. Ahora sé, sin embargo, que ni ella ni él lo son. Me pregunto qué raza será ésta, mezcla de invasores y nahuas” (Ibíd.) Introduce así el tema de la conquista pero luego afirma: “Sólo sé que se aman como animales sanos, sin cotonas ni inhibiciones. Así amaba nuestra gente antes que el dios extraño de los españoles prohibiera los placeres del amor” (Ibíd.). Con estas palabras se revelan las diferencias temporales sin que exista todavía un intercambio explícito entre los dos personajes.

Más tarde en la novela, cuando los frutos del naranjo han conseguido madurar lo suficiente y Lavinia prueba uno de ellos, Itzá consigue entrar en el cuerpo de ella: “¡El don de la ubicuidad! ¡Igual que los dioses! (...) Todo aquello era yo. Prolongaciones interminables del ser.” (Belli, 1988/1992: 69). Las visiones de ambos personajes se encuentran para construir un personaje híbrido a través de la metamorfosis fantástica que recuerda al “realismo mágico”. A este propósito, Hélédud (2017: 10) explica que en *La mujer habitada*, “Gioconda Belli usa dos espacios cronológicos distintos para ejemplificar la presencia de la mujer en los procesos violentos de resistencia y revolución”. De modo similar a Roig en *Ramona adén*, Belli contrapone dos figuras distintas separadas por la temporalidad, para ilustrar las formas que toma esta resistencia, y el rol histórico que ha tenido la mujer en los procesos históricos.

En las dos primeras novelas de las autoras, la heteroglosia se revela como una herramienta narrativa muy útil en la medida en que acentúa la distancia temporal de los diferentes personajes pero, además, contrasta sus diferentes perspectivas. Tanto difiere la realidad de cada una de las mujeres que componen la ficción como sus registros y, sobre todo, sus aspiraciones vitales. Entendemos con claridad que cada una de ellas es hija de un contexto, pero también lo son sus anhelos y proyecciones. De manera que, una vez más, el contexto social y las relaciones personales que se mantienen y presentan aparecen como ejes fundamentales para

aportar verosimilitud a la narración y complejidad a la ficción. En otras ocasiones, como veremos a continuación, se precisa de otras herramientas narrativas que permitan realizar una crítica. En el caso de la nicaragüense, la fantasía y la ironía parecen emparentarse a fin de cuestionar algunos aspectos puntuales de la sociedad.

b) Entre fantasía e ironía

De manera similar a su coetánea, Belli hace uso de la ficción irónica en varias de sus novelas, aunque —en efecto— partirá de la fantasía para vehicular las críticas. Si bien en la creación poética inicial es más bien poco lo que se percibe de estos rasgos, en las narraciones posteriores se hace evidente cómo las críticas se realizan a través de dichas herramientas. Similar a lo que se constataba previamente con Roig, en la primera novela de la nicaragüense aparecerán varios de los *topoi* que caracterizan sus obras futuras: la constelación de personajes femeninos como protagonistas, la participación en las esferas públicas y una estructura, en varios casos, semejante al de la novela de aprendizaje.

Por la estructura narrativa y la presencia de los elementos fantásticos, la primera novela —*La mujer habitada*— anticipa una posterior: *El país de las mujeres* (2007). En esta última, la acción también se desarrolla en la ciudad de Faguas. Se trata de un territorio que recuerda, como lo veíamos antes, a Nicaragua: “un país descalabrado donde la realidad constantemente desafiaba la imaginación (...) un país sumido en la desesperanza, con un pueblo resignado a aceptar cualquier ignominia” (Belli, 2007/2010: 70-75). Ante tal contexto, el personaje principal: Viviana Sansón —una periodista exitosa y profesional, similar a Lavinia— decide pasar a la acción y presentarse como candidata a la presidencia. Las situaciones que empujan a este personaje a tomar tal decisión oscilan entre lo absurdo y lo irónico: un pingüino descubierto en un cuarto frío en casa de un Magistrado y una red de prostitución en la que participaban los políticos de los cargos más altos. Sansón utiliza su imagen en los medios para postularse y llegar, junto a su grupo de amigas cercanas, a la gobernanza de Faguas.

La escritora, haciendo una clara crítica al patriarcado y la desigualdad entre los géneros, introduce un importante acontecimiento fantástico que dará sentido y guiará la trama: explota un volcán cuyo humo baja los índices de

testosterona y, gracias a esto, las mujeres que conforman el “Partido de la Izquierda Erótica” (PIE) llegan al poder. Tanto los discursos como la propaganda que realizan desde el PIE son otros de los elementos centrales a analizar. Toallas sanitarias con el lema “Los hombres sangran en las guerras. Nosotras sangramos todos los meses para la vida” (2010: 118) o pañales con la inscripción: “El país está más cagado que tu hijo. Da el primer paso, venite con el PIE” (Ibíd.: 117) son algunos ejemplos a remarcar. Entre la constante ironía y un enfoque de género, Belli elabora un escenario en el que a través de la fantasía irónica consigue cuestionar los modelos políticos.

Al igual que en los casos anteriores, tanto en *Sofía de los presagios* (1990) como en *Waslala* (1996), la autora nicaragüense recurre a la fantasía por distintos motivos. En efecto, este recurso se vuelve un elemento necesario para la resolución de conflictos dentro de la ficción. En *Sofía de los presagios* (1990/2011) se apela a la “brujería” para explicar y solucionar los conflictos del personaje central: “Está embrujada por el hechizo del abandono —dice Xintal en voz alta— y mientras más trata de romperlo, más se enreda en él. Construye telarañas cuando necesitaría alas de gorrión” (272). A pesar de la utilización de un lenguaje poético, la intención es performativa.

Sin embargo, este es solo un ejemplo que busca ilustrar cómo la autora toma a un personaje femenino con el fin de exponer una serie de problemáticas en torno a las construcciones de identidad. Gutiérrez Rojas (2004) afirma que esta novela

es un espacio escritural en el que se desata una transgresión en los planos teológico, temporal, astral y sexual, de esta manera: frente a las normas coercitivas de la religión católica imperante en Occidente se levanta el poder creativo de la magia y los ritos ancestrales; frente al tiempo lineal cristiano se propone una continuidad cíclica, pero en progreso (espiral); frente al predominio de los astros de signo masculino se propone una revaloración de la luna como símbolo del poder femenino; y frente a la norma heterosexual vigente, que dicta los patrones de comportamiento para cada sexo (masculino y femenino), se propone una relectura de los roles asignados y una reflexión acerca de otras opciones sexuales (19)

En esta novela, la intención con que se utiliza la fantasía es diversa. A través de ella, la autora introduce un componente que hace parte de la

mitología indígena e revela una cosmovisión diferente a la occidental. Pero, sobre todo, da cuenta de una serie de oposiciones dentro de la narración, a través de la cual pretende cuestionar al lector.

Esta estructura, además es similar a la novela que publicaría pocos años después: *Waslala* (1996). Una obra en la que también se hace uso de la fantasía aunque el objetivo sea construir una utopía. Aparece, aquí también, Faguas como escenario central pero, en esta novela de construcción binaria, la trama gira en torno a la búsqueda del territorio que da nombre a la obra y la utopía. Como lo veíamos en el capítulo precedente, a diferencia de lo que sucede de en *El país de las mujeres* (2007), en este caso no se trata de salvar a la nación centroamericana sino de huir de ella para llegar a la tierra prometida. A partir de un juego constante de oposiciones: patriarcado/matriarcado, hegemonía/subalternidad, civilización/corrupción o barbarie, utopía/distopía, Belli realiza la crítica social pero también construye tramas en las que las situaciones oscilan entre los extremos.

Poust (2009) lo explica tomando como ejemplo a Faguas: “las mismas fronteras desleídas de esta nación centroamericana anuncian la inestabilidad de las líneas divisorias entre las cosas y los conceptos que presenta Belli.” (217) En efecto, esta nación es polifacética y adquiere múltiples connotaciones según lo que la autora desee narrar. A este propósito, Poust explica que “Gioconda Belli tampoco se queda en la descripción de Faguas como barbarie, distopía o sociedad irremediabilmente subalterna, sino que busca también resolver las estructuras oposicionales a base de la agencia de sus protagonistas” (Ibíd.: 225).

De manera que la fantasía, en este caso, no solo sirve para denuncia una realidad problemática sino que tiene dentro de sus objetivos demostrar la complejidad de las relaciones sociales y humanas. Aparece en las obras de Belli para demostrar un conjunto de contrastes que tienen en cuenta diversos aspectos de la sociedad en general, pero de la nicaragüense, en particular. Abordaremos, en el siguiente apartado, uno de los aspectos centrales importante dentro de la dimensión literaria de las dos autoras y

para ello, utilizaremos otro concepto que desarrolla Mijaíl Bajtin en su teoría literaria, el “cronotopo literario”.

2.2.3 Cronotopo literario

En *Teoría y estética de la novela* (1975/1989), el concepto artístico de *cronotopo* es definido por Bajtin como “la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (237) pareciera que, tanto en las novelas de Belli como en las de Roig, se plantea de distintas maneras una intersección de espacio y tiempo. A lo largo de su bibliografía, algunos objetos tienen un rol fundamental puesto que facilitan los cambios en las construcciones temporales, superponiendo escenarios e intercalando recuerdos del pasado con el presente de la narración.

Ejemplo de ello es precisamente lo que sucede en *El país de las mujeres* (2010), cuando Viviana Sansón —la protagonista— llega al poder y es atacada por la oposición, recibiendo el disparo de un arma de fuego. Durante los capítulos siguientes, la trama se fracciona presentando por una parte a los personajes que hacen parte del gabinete presidencial y, por otra, a Viviana que reside en una especie de limbo. En efecto, el espacio al que llega es descrito como un “galerón”, y así se titula el capítulo. En ese sitio, encuentra unos anaqueles con una serie de objetos que resultan familiares a la protagonista, porque “estaba segura de haberlos visto antes”. “Eran cosas que recordaba haber extraviado sin volverlas a encontrar. ¿Cómo habían llegado a parar allí? ¿Qué significaban?”(2010: 24). Sucede, en ese lugar incierto, un reencuentro con el pasado que canaliza a través de los objetos perdidos y redescubiertos.

Cuando Viviana entra en contacto con ellos se realiza una especie de transposición temporal. El primero de los objetos con los que se opera este cambio era “un trozo de lava volcánica”, una roca “pegada sobre un recuadro de madera, adosado al cual había una delgada placa metálica con la leyenda: “Muy agradecidas” (Ibíd.: 32). Al tomarlo entre sus manos, la protagonista siente “una ligera cosquilla en los dedos” y

(...) súbitamente el recuerdo [la envuelve] como un holograma que se dejase observar desde dentro y desde fuera. La luz, los olores, el tiempo

que evocaba se materializó a su alrededor. De golpe se sintió catapultada al país de su memoria (Ibíd.).

Con este episodio se hace explícita, además, la naturaleza fantástica de este episodio, permitiendo introducir la problemática de una temporalidad ligada al objeto. Desde un punto de vista psicoanalítico también resulta interesante estudiar esta transposición. Existe, sin duda, un vínculo particular entre el objeto y el momento vital al que remite. En ese sentido, es posible pensar que el galerón simboliza, además del limbo tan anclado a la mitología cristiana, el subconsciente mismo de la protagonista.

Dejando de lado la fantasía, algo similar sucede en el caso de la autora catalana, cuando evoca el limonero del patio interior de la casa de la Eixample.

A *El temps de les cireres*, hi surt un llimoner que ja no existeix. Natàlia, la protagonista, descobreix, en tornar a Barcelona després de dotze anys, que el llimoner ha desaparegut. I, si el llimoner ha desaparegut, també s'ha esvanit la infantesa (Roig, 1991: 47)

En efecto, el limonero se convierte en *leitmotiv* de la novela, al tiempo que se consolida como elemento de la nostalgia. La misma autora lo afirma:

Però si l'evocació del llimoner em va servir per a la literatura, no m'era útil per a la vida mentre existia, mentre el tenia a prop. El llimoner hi era i prou. Com tantes coses que veiem, davant de les quals passem de llarg sense adonar-nos que les retenim, sense pensar que les estem retenint per utilitzar-les després. El llimoner no va ser així. L'altre, el literari, havia esdevingut un símbol (Ibíd.: 47-48)

De esta manera, este árbol —así como el espacio que lo contiene— es dotado de significados nuevos en el escenario de la ficción. Más allá del limonero, el jardín mismo es relevante en la novela. En el espacio familiar de los Miralpeix, los personajes interactúan de manera diferente dentro de la casa que en el patio y, a pesar o precisamente por ello, el sentimiento de pérdida con la ausencia del limonero se mantiene constante. Geraldine C. Nichols (2006) lo explica con las siguientes palabras:

La descripción del jardín de Patricia Miralpeix en *Tiempo de cerezas* es emblemática del tratamiento que Roig hace del espacio edénico. Antes de la guerra, la pequeña parcela al final del patio era una glorieta cubierta

de hiedra, con limoneros, rosas, buganvillas y adelfas, alrededor de un pequeño estanque con la estatua de un querubín en el medio (549)

Y luego añade: “Después de la guerra, conservar el jardín es una carga pesada y Patricia lo vende. Se niega a evocar o recordarlo con nostalgia porque los tiempos paradisiacos que allí había vivido eran sólo una ilusión” (Ibíd.). En efecto resulta evidente la insinuación del paralelismo con el Edén, incluso si más allá de la comparación, resulta importante destacar la transformación que se efectúa del espacio en función de la historia personal y los hechos históricos. “Vaig entendre que l’espai defineix les persones” escribiría Roig (1991: 50) y, luego afirma:

Només amb el temps vaig descobrir què havia significat l’aroma del llimoner, vaig descobrir que era el meu paradís perdut. I ho era perquè ja no existia. (...) El món familiar, reclus en aquell pati interior, em protegia. (...) Mar i sorra, olor de salobre que s’intuïa des del pati interior. El color groc damunt els terrats, el color groc que et feia pensar en un tramvia de color verd fosc, el tanc del carrer de Trafalgar que ens duïa fins a Badalona (Ibíd.)

Volviendo al caso de *El país de las mujeres* (2010), cabría señalar que el lugar en el que se encuentra la protagonista adquiere relevancia en la medida en que se genera una ruptura temporal y un desdoblamiento físico. Viviana está siendo atendida por los médicos y, simultáneamente, se encuentra en lo que ella describe como un “galerón”. Aquí también se sugiere la idea de una suerte de espíritu que existe independientemente del cuerpo y deambula por otros lugares. El espacio se distingue por el “silencio sepulcral”, el aspecto de limpieza y porque la protagonista, a pesar de ser consciente de haber sido herida, no siente ningún dolor. Como lo explica la narradora: “En el tenso silencio del galerón, Viviana iba de un lado al otro anonadada. No lograba explicarse qué hacía allí. Alguien le había disparado y sin embargo no sangraba, no sentía dolor ni calor” (Belli, 2010: 31). Esta posible división podría tener su origen en las creencias cristianas que además se refuerza por la idea del galerón como una especie de limbo.

Manuel Garrido (2014) afirma que “el limbo es, según una tradición cristiana el lugar donde las almas de los no bautizados sufren sin tormento la privación de la gloria”. No obstante, es también el lugar de la ausencia en la medida en que estar allí significa no estar en el espacio terrenal pero

tampoco en el celestial. En otras palabras, podría considerarse como otra construcción de la utopía, definida por la RAE como un “‘Proyecto deseable, pero irrealizable’. Procede del nombre de un país imaginario descrito por Tomás Moro (s. xvi) en una de sus obras”, pero que también suele presentarse como el “no-lugar”. Limbo y paraíso vendrían a ser dos espacios del orden de lo fantástico en la obra de Belli que permitirían el desarrollo de la acción. En *El país de las mujeres* (2010), Viviana se cuestiona sobre el lugar en el que se encuentra: “¿Quién más estaría con ella en el galerón? ¿Qué otros espíritus flotarían en aquel aire? Viviana oía voces de tanto en tanto” (Ibíd.: 225) y añade la siguiente descripción:

Si pudiera salir de allí, se decía. ¿Qué habría detrás de la puerta? La penumbra era opresiva y se preguntaba cómo era que a ella no le tocó ver el túnel iluminado, la luz blanca, y si no sería el limbo donde se encontraba. ¡El limbo! (...) A falta de limbo, se preguntó, lógicamente, si estaría en el infierno. La oscuridad era densa, pero lo descartó. No sería justo, se dijo. (Ibíd.)

Con estas reflexiones constatamos cómo a pesar de la confusión de la protagonista, la lectura que hace su situación tiene una importante influencia del cristianismo. En cualquier caso, durante este pasaje literario destaca la voluntad de escapar de aquel lugar para recuperar su vida: “Si pudiera salir de allí, se decía” (Ibíd.). En esta novela sucede lo opuesto a la búsqueda que se relata en *Waslala* (1996) pues mientras que para Viviana Sansón volver a la realidad de Faguas se ha convertido en una responsabilidad. De cualquier manera, son claras también las concepciones éticas y morales en las que se apoya la ficción y las razones que motivan esta referencia a los espacios “después de la muerte”. Para el personaje central de *El país de las mujeres* (2010) resulta inconcebible la posibilidad de encontrarse en el infierno, precisamente por la idea de una justicia superior. De igual modo, el deseo de volver a “la vida”, es decir a Faguas, se apoya en la noción del compromiso político. Así pues, en este caso, el cronotopo se utiliza para plantear y solucionar algunos dilemas.

Tanto la presencia de una serie de cronotopos literarios, como la presencia de la fantasía y la ironía aparecen como elementos trascendentales que permiten realizar una crítica y proponer un escenario alternativo a través de la ficción. Incluso si como lo hemos visto, la ironía con que se tiñe la ficción de Roig no tiene el mismo objetivo ni cumple las mismas

funciones que en la obra de Belli. Se cuestiona, en todo caso, la construcción en torno a la identidad dada por la nación o la lengua, pero también violencia de género o los problemas sociales. Se presenta, a través de la polifonía, los saltos temporales y la heteroglosia una serie de contrastes y contradicciones dan cuenta de una profunda reflexión sobre la identidad, dando otro sentido a la autoreferencialidad.

III. PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA LITERATURA SUBVERSIVA

3.1 Cuestión de género

“(…) el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente fijo como el sexo”, escribe Judith Butler en *El género en disputa* (2001), “(…) es el medio discursivo/cultural mediante el cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se produce y establece como “prediscursivo”, previo a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura” (38-40). Y después aclara que

sería un error pensar que el análisis de la “identidad” debe realizarse antes que el de la identidad de género por la sencilla razón de que las “personas” sólo se vuelven inteligibles cuando adquieren un género ajustado a normas reconocibles de inteligibilidad de género (Ibíd.: 49)

En efecto, las identificaciones en torno al género se presentan como ejes fundamentales para ambas autoras. Esto quiere decir que aunque las representaciones divergen en los dos territorios, para las dos escritoras este aspecto aparece como un elemento central en sus obras y preocupaciones. Tanto en la autobiografía de Belli como en su libro híbrido de ensayo y poesía —*Rebeliones y revelaciones* (2018)—, la autora narra una reflexión que tuvo siendo tan solo una niña. Introduce su experiencia con las siguientes palabras: “Me asombran quienes no necesitaron ninguna aclaración o iluminación para saber quiénes eran. En mi caso, puedo recordar el momento en que tomé conciencia de mi individualidad y, a reglón seguido, de mi sexo” (27). Paradójicamente, este testimonio concuerda con las reflexiones que Butler planteaba antes y según las cuales “el género puede denotar una unidad de experiencia, de sexo, género y deseo, sólo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna manera necesita el género (…).” (Butler, 2001: 55).

El descubrimiento de Belli, no obstante, radica en la conciencia de una distinción, primero física: “(…) yo existía solamente dentro de mi cuerpo; no podía salir de allí, esa piel, esas piernas esas manos, eran el límite final de mi ser” (2018b: 27) y luego, a nivel individual: “Yo era Gioconda. Siempre sería Gioconda. Del asombro de saberme limitada, pasé a

agradecer el hecho de ser mujer y no hombre” (Ibíd.). De manera que concuerda hasta cierto punto con la teoría de Butler que sostiene que la configuración binaria del género tiene origen en una sexualidad *heteronormativa*, que facilita la identificación del *otro*. Lejos de establecer ese *otro género* como objeto de deseo, Belli realiza esta distinción siendo consciente de que en su núcleo familiar se asumía “la idea de que las mujeres de la casa requerían protección, mientras que los machos jóvenes debían aprender a convertirse en defensores de sus hembras y proveedores del sustento” (2018b: 28).

Roig no se percató de la brecha que separaba a hombres y mujeres sino hasta que llegar a la universidad. Como veíamos antes, su madre era mujer que se identificaba con los principios del feminismo procurando ponerlos en práctica en casa:

És molt curiós, perquè jo també vaig descobrir el masclisme a la Universitat; no el vaig descobrir a casa meva. A casa, amb una mare amb opinió pròpia i amb personalitat, i amb una àvia també amb opinió pròpia, i amb el meu pare que mai, mai no va fer cap judici de valor contra les dones (...) (*Serra d'or*, 2016: 28)

Descubre en las asambleas, no solo que hablar en catalán era mal visto, sino que el hecho mismo de ser mujer y tomar la palabra podía convertirse en un acto subversivo. Compara y cuestiona el hecho de que, siendo su padre un hombre conservador y de una generación anterior, muestra una mayor apertura respecto a sus coetáneos:

No feien com els dels anys cinquanta, els quals tenien la *nòvia*⁵⁹ i anaven de puta per desfogar-se, sinó que ho feien amb noies de la Universitat, molt més lliures i honestes que no pas ells, però que ells menyspreaven per dintre. Ja he escrit sobre això (*Serra d'or*, 2016: 30)

Aunque el deseo de alcanzar una igualdad de género representaba uno de los pilares fundamentales de las luchas antifranquistas, a la mujer le era asignado un lugar insignificante en la mayoría de los aspectos prácticos. Sara Iribarren, militante del MDM (Movimiento Democrático de mujeres) y del PCE (Partido Comunista de España), lo explica como el resultado de un vínculo entre las mujeres y su papel dentro de los partidos:

⁵⁹ En cursiva en el original

“Teóricamente se le asegura la libertad de participación, incluso se las promueve dentro de las organizaciones pero luego existen ambigüedades, prejuicios, se las mira con recelo si son activas, si intervienen demasiado en la reuniones” (1973: 115). Llega a tal punto el nivel de discriminación que, como lo menciona Francès Díez (2012: 32), se produce una práctica *antifeminista* en la que algunas militantes consiguen destacar siendo “caricaturas de los militantes masculinos” y subestimando las reivindicaciones de las mujeres.

Es probable que esta experiencia engendrara una serie de reflexiones y cuestionamientos que se hicieron manifiestos en su obra tanto de ficción como de “no ficción”. En 198, Roig publica *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*, que posteriormente será reeditado y publicado con el título *El feminismo* (1984, se trata de

la primera obra en què Montserrat Roig dóna una idea compacta del seu posicionament com a feminista, reflexionant sobre la condició de la dona en la recta final del segle XX, que ha estat qualificat per bona part de la crítica com el *segle de les dones*⁶⁰) (Francès Díez, 2012: 98)

Es un libro en el que no solo se aborda la situación de la mujer en el ámbito social y literario, sino que la autora, además, revela las contradicciones que se exponen en su obra de ficción:

He escrito con mente de hombre y cuerpo de mujer, lo confieso. Sé que éste es el primer paso hacia la esquizofrenia, Pero todo novelista es un esquizofrénico en potencia. Tiene que vivir un sinfín de vidas distintas. O quizás, más exactamente, la vida suya está hecha, dividida, en miles de vidas distintas. La escritura es el refugio contra el manicomio (1980: 26)

Esta cita nos permite comprender los mecanismos que la autora tiene para integrar una visión masculina, en este caso, pero también otras voces, pensamientos y posturas a lo largo de su bibliografía. Integra, como si se tratara de personajes en una pieza de teatro, distintas visiones que aportan profundidad a su ficción y hacen énfasis en su crítica. Sin embargo, “reivindica el cos femení, creador de vida, del tempo de les dones, que no té res a veure amb el masculí” (Francès Díez, 2012: 99). En efecto, Montserrat Roig afirma:

⁶⁰ *Ibíd.*

Yo, encorsetada por las citas y muerta de miedo, vomitando su vida y su miseria a través de cifras y frases “brillantes”, yo, que estoy a caballo entre la naturaleza y la cultura. Yo, que ya no sé quién soy. A quien pertenezco. Cuál es mi mundo. Yo, que quisiera llamarme todos los nombres de las mujeres. Y no llamarme ninguno (1980b: 30)

Es consciente también de las configuraciones que puede tomar su reflexión en función de sus orígenes sociales haciendo, según Francès Díez, una *captatio benevolentiae* en la que se excusa por la posible falta de rigor al tomar como punto de partida su propia experiencia de “mujer que ha nacido en el seno de una determinada familia, católica, algo tradicional y un poco ilustrada, y que se resiente de una educación hecha a la medida de los años de posguerra” (1980b: 30). Aquí, de nuevo, aparece la teoría de Nussbaum en la medida en que Roig es consciente de que su percepción se encuentra sesgada y depende de su propia experiencia vital.

Otra observación que vale la pena realizar es que en el caso de *¿Tiempo de mujer?* (1980/1981b), la elección lingüística que realiza Roig es diferente. En esta obra, la autora catalana decide publicar en castellano probablemente a raíz de un proceso de identificación diferente. Ya no se parte de un contexto nacional sino que el objetivo es aportar una reflexión que posibilite un cambio en el paradigma social para todas las mujeres. “(...) pasada la euforia inicial, del descubrimiento de la identidad femenina y del placer de la solidaridad entre las mujeres, muchas de nosotras nos encontramos más rotas que antes y más alejadas de los hombres” (Roig, 1980b: 296). De igual manera, Belli es capaz de realizar una reflexión sobre la situación femenina en distintas partes del mundo, en “El valor de ser mujer” (2018b: 79):

Todos hemos leído sobre las mil y una formas en que se violenta a las mujeres en los países musulmanes a ultranza, cómo se les priva de libertad, se les condena a penas como la lapidación, se les somete a violaciones para expiar venganzas entre familias, se les mata si pierden la virginidad. Sin ir más lejos, hemos visto la terrible acumulación de crímenes impunes contra cientos de mujeres en Ciudad Juárez. Las mujeres, además, son la mayoría de las víctimas civiles durante conflictos armados, según datos de Naciones Unidas. (Ibíd.: 80)

Esa voluntad inclusiva tiene como origen una preocupación formal sobre el lugar acordado al género. En toda la obra de ficción de ambas autoras, y

a través de diferentes perspectivas, se presentan sus reflexiones y posturas. La coincidencia de este interés quizás radique en la educación familiar que recibieron ambas. Si bien Belli debió asumir ciertos roles ligados a su género, también es verdad que —como veíamos antes— su madre le aportó una visión particular sobre la sexualidad y sobre el hecho de ser mujer. Del mismo modo, Roig debió hacerle frente a una violencia de género que no había conocido antes. Así, una vez más, las premisas de Nussbaum pueden aportar una clave de lectura interesante para la investigación.

Roig afirmaba en *¿Tiempo de mujer?* (1980/1981b): “Es arduo reivindicar el propio sexo, tener que demostrar a cada momento, sin renunciar a toda la riqueza de nuestra condición específica u diferente, que somos tan aptas como ellos, los hombres” (156). Y Belli (2018b), en un análisis sobre el lugar de las mujeres en la literatura sostiene que

es necesario (...) que el ojo que nos ha proyectado distorsionadas y que, a fuerza de siglos y constancia, nos ha llevado a interiorizar dentro de nosotras mismas esa distorsión, se aclare y nos mire y nos recree como realmente somos (75)

3.2 Construcción social de la mujer

Cambiar el mundo se revela para Roig una tarea imposible, o así lo considera en el prefacio de su primera publicación. Entonces, la única opción es presentarlo tal y como es. El propósito sería entonces brindar herramientas para que los lectores pudieran posicionarse teniendo en cuenta el complejo panorama que resulta del rápido avance de la historia. No obstante, la catalana descubre casi al mismo tiempo su vocación de escritora y, en directa relación, una serie de temas transversales dentro de los que se encuentra el feminismo. Francès Díez en “Una revolució de paraules” afirma:

El compromís de Roig amb el feminisme es manifesta en una posició clara en defensa de l'alliberament de les dones, tant al llarg de la seva obre periodística com, sobretot, literària. Això no implica, però, una militància explícita i sense escales en les files dels corrents que, durant els anys setanta, formen la denominada segona onada feminista. (...) amb el temps sentirà i qüestionarà la discriminació de gènere dins dels

partits polítics i preferirà explorar altres vies d'expressió, des de la tribuna que el periodisme i la literatura ofereixen. (*Serra d'or*, 2016: 44)

Este lugar en el que la autora posiciona lo femenino tiene que ver con el trato que recibió durante sus años universitarios cuando participaba de los movimientos de índole política. Se percató en aquel entonces de la brecha que separaba a las mujeres de los hombres y cómo esta distancia influenciaba en el desarrollo personal y profesional. “És molt curiós, perquè jo també vaig descobrir el masclisme a la Universitat; no el vaig descobrir a casa meva”, confesaba Roig a Maria Aurèlia Capmany, como se constataba en el capítulo anterior.

La búsqueda de la igualdad de géneros no se trataba de un hecho aislado que había que abordar de manera independiente. Por el contrario, era necesario que aquellos colectivos de hombres politizados tomaran consciencia de esa realidad. La incoherencia era que “les dones no eren gaire ben mirades si parlaven en públic, si exigien escriure manifestos. (...) I en canvi, ells es volien preparar per al poder, es pensaven que serien la generació del canvi (...)” (*Serra d'or*, 2016: 30). Roig, en varias de sus novelas, opta por demostrarlo a través de personajes y situaciones precisas, como es el caso de Jordi Soteras, del que hemos comentado antes y que aparece en varias de sus novelas. Roig “qüestiona la versemblança del seu discurs i reconeix que ella mateixa, per escriure sobre els temes importants ha hagut de crear, en la ficció, el personatge de Jordi Soteras” (Francès Díez, 2012: 98-99), definido como “una mena de super-ego masculí” (Ibíd.). cuyo objetivo es representar lo exterior.

Para Belli, la constatación del abismo que se tiende entre hombres y mujeres llega de manera abrupta, cuando regresa a Nicaragua desde Estados Unidos y decide casarse con dieciocho años. Primero, en la ceremonia, como lo cuenta en su autobiografía: “Había algo humillante en toda aquella ceremonia donde, simbólicamente, mis padres me entregarían a un hombre. El ropaje blanco me asemejaba al cordero de los sacrificios bíblicos cuya sangre correría como ofrenda de castidad” (2000/2005: 42). Pero, también, años más tarde después de haberse divorciado, cuando establece una relación de pareja con un importante dirigente sandinista, Modesto. “Reducida a un guiñapo de mí misma, lo seguía como animal doméstico, ansiosa de hacer méritos que me ganaran su cariño” (Ibíd.

345). Al igual que en el caso de Montserrat Roig, Belli constata la inconsistencia que existe a nivel político y las dificultades que tienen las mujeres para acceder al poder.

Sin embargo, el interés por desentrañar la naturaleza femenina se percibe desde los primeros poemas que publica y en los que desarrolla tópicos polémicos relacionados con la sexualidad y el cuerpo femenino. Continuaría, en las futuras novelas, abordando realidades enfocadas de manera particular en la construcción social de la mujer pero en este caso también, desde la ficción. Dado que “la única mujer que la concepción machista acepta y sublima es la que se circunscribe al rol sumiso: las madrecitas, las mujeres abnegadas, sacrificadas, las que se niegan a sí mismas” (Belli, 2018b: 81) dejando de lado todas aquellas que no responden a este prototipo, parece indispensable proponer, a través de la literatura, un escenario en el que se resuelva tal dicotomía. Afirma, además, que “el muro que nos separa de la igualdad efectiva entre los sexos, es, en todos los casos, de carácter subjetivo” (Ibíd.). Concluye con la idea de que las mujeres son “más que delicadas flores o entrañas consagradas por la maternidad (...) [pero] antes que todo, seres humanos, individualidades” (Ibíd.).

Roig, por su parte también reflexiona sobre el lugar desde el cual la mujer puede realizar la subversión. Y llega a la idea de que

ésser dona vol dir endreçar el món de fora, el col·lectiu, d'una manera “privada”. I això no és cap paradoxa. Només vol dir que la llar ha deixat de ser el refugi daurat, potser no ho ha estat mai (...) (Torra, 2011: 176/ Primera aparició en Guia del Ocio, 23.4.1979)

En ese sentido no es coincidencia que en sus diferentes novelas esté tan presente el ámbito familiar, como ya lo hemos comprobado anteriormente. Tampoco lo es que la mayoría de los personajes sean mujeres ubicadas en diferentes periodos históricos. Justamente el propósito es demostrar la divergencia en cuanto a los puntos de vista que tienen los personajes. Según la autora, existen tres papeles contradictorios para las mujeres jóvenes de la época:

Por un lado abundan las madames Bovary, sentimentales y apasionadas, presuntas suicidas, dado el carácter inestable de sus afecciones,

capacitadas para buscar el ideal masculino—que nunca encontrarán, como demuestran algunas protagonistas de novelas psicológicas: Pilar Prim i Ana de *La Regenta*, que confunden sacrificios con amor—, el ideal que las tiene que realizar como seres dependientes y, por otro, no faltan las George Sand, irritadas y reivindicativas, imitadoras del ideal masculino, rehusándolo cuando lo encuentran —a diferencia de Emma Bovary— e incapaces de asumir, por desconocimiento o descontrol, las limitaciones a que la lentitud de la historia les obliga. Entre estos dos papeles o, mejor dicho, en otro estadio, se encuentran las excepciones determinadas y definidas por situaciones políticas azarosas y provisionales que exigen luchar por otros asuntos más urgentes y no inmediatos a la problemática de la mujer (Roig, 1980b: 34)

Si tuviéramos que clasificar a los personajes femeninos que aparecen en la trilogía de Roig en alguna de estas categorías, podríamos decir que Ramona Jover, pertenece al primer grupo. En cambio, es posible pensar que Natàlia Miralpeix se identificaría más con la segunda descripción. Finalmente, Mundeta Claret —por sus intereses políticos— podría ser un ejemplo de la última vía. De cualquier manera, el fin no es establecer jerarquías o identificar un modelo correcto a seguir, el objetivo es encontrar qué tienen en común estos retratos y de qué manera cada una de ellas representa una posibilidad para construir la igualdad.

Pero eso no es todo, la catalana va aún más lejos porque no solo plantea un feminismo inclusivo sino que busca cuestionar los órdenes binarios que se ciñen en torno al género. Toma como ejemplo a los travestis con la intención de “reconciliar l’abisme entre la ment i el cos, réflex de l’eterna escissió entre els sexes” (Francès Díez, 2012: 104) y parte de un ejemplo puntual, el de la trasvertida Bibí Andersen. “La princesa Bibí no ha nacido mujer. Ha elegido ser objeto de la vanidad masculina. El hombre, deseando a la princesa Bibí, se desea en cierto modo a sí mismo. Lo tiene todo”⁶¹. Efectivamente ese cuerpo híbrido es el que formula la subversión y muestra otra vía para resolver la eterna dicotomía hombre/mujer. Su análisis coincide con aquel que plantea Judith Butler en *Gender Trouble* (1990) en la medida en que reflexiona en torno al papel que tiene la cultura en la concepción de los cuerpos, el sexo y el género. Roig llega a la conclusión de que

⁶¹ Se trata de un artículo que aparece en *¿Tiempo de mujer?* (1980) pero que fue publicado previamente en la revista *Penthouse*.

durante siglos, la cultura y los condicionamientos sociales han escindido al hombre y a la mujer, Se ha dicho que todo lo “masculino” pertenecía al mundo del hombre y todo lo “femenino” al mundo de la mujer. Aquel de los dos sexos que escapara a esa definición recibiría el castigo de Dios (1980b: 126)

En palabras de Francès Díez (2012), “Roig es planteja multiplicar el nombre de sexes fins a, potser, un horitzó de possibilitats infinites, tantes com opcions preses, com cossos viscuts, interpretats o representats” (107).

En ese mismo orden de ideas, vale la pena destacar que Roig no concibe la cultura masculina como un todo. Si bien reconoce las dificultades de las mujeres para hacerse un lugar en la producción cultural, comprende también que “defender la cultura sólo en femenino es afirmar la exclusividad de la cultura determinándola a un solo grupo, por mucho que éste se desarrolle condicionado por la opresión en la cual vive” (1980b: 159). Es necesario abandonar la idea interiorizada de la superioridad del hombre para conseguir posicionarse a su lado y poder encontrar la voz propia o, mejor, las voces varias: “¿La voz de los mercados, los parques infantiles, la de la peluquería? ¿La voz que se emite entre pañales, entre la caca y el pipí de los críos?” (Ibíd.: 164). Probablemente todas estas opciones sean válidas en la medida en que “el feminismo busca la reconciliación entre el ser mujer —y toda la riqueza vital que ello comporta— y el ser persona” (Ibíd.).

Laura Mintegi (2018) en el prefacio de *Rebeliones y revelaciones* también reflexiona a este respecto, con el fin de clasificar a la autora nicaragüense. Explica cómo la literatura ha conseguido pasar por diferentes fases, primero como “literatura femenina”, luego como “literatura feminista” y, finalmente, como “literatura de las mujeres”. Si en el primer grupo “se reproducían los modelos tradicionales y las mujeres permanecían en los roles sociales de la época” (13), en el segundo “se hacían proclamas y se buscaban complicidades de género (...) [además] los temas y los personajes solían ser reactivos” (Ibíd.). En cambio, en la tercera vía

ya no es primordial la actitud reivindicativa sino que la mujer escritora escribe desde donde es, con su propia voz, porque no existe una manera

de ser mujer, sino hay mujeres que escriben. Cada cual desde su atalaya, cada cual con su propia voz (Ibíd.)

Así pues, ambas autoras coinciden en la urgencia de hallar y presentar una identidad literaria acorde a la voz que reconocen como suya pero que integra otras muchas voces. En ese sentido, la obra literaria adquiere relevancia puesto que se convierte en el espacio de exploración. Lo femenino se presenta desde la pluralidad y no como una como una configuración única a la que ellas deban adaptarse. En “Mujeres y caminos” (1980b), Roig introduce una serie de artículos con una cita que tiene en cuenta esta fragmentación

El espejo se ha roto. Los trozos están dispersos a miles, centenares de miles por el universo. No todas las mujeres somos iguales. Los caminos son múltiples y distintos para llegar a descubrir nuestra identidad. He ahí algunos ejemplos. Pero los modelos y sus caminos se multiplicarían hacia el infinito. (167)

3. 2.1 Roles femeninos

En la obra de ambas autoras los personajes protagonistas suelen ser mujeres. Mujeres que, más allá de esa realidad en torno a la identidad femenina, están atravesadas por un contexto histórico y una realidad personal. Desde lo colectivo y lo individual, estas obras nos presentan información que ayudan a comprender la identidad y los elementos subversivos de la ficción. A partir de una serie de contrastes, se tendrá la oportunidad de contemplar cómo los discursos y posturas son tan variados como enriquecedores, siempre y cuando se tenga una voluntad inclusiva. Es decir, comprendiendo que todas las aspiraciones e intereses que presentan los personajes son considerados y tratados por igual, prestando especial atención tanto lo que la ficción denuncia como a la igualdad a la que aspira. Abordaremos pues, en este apartado, algunos de las posturas que brindan información valiosa sobre la perspectiva de género, tan presente en la obra de Montserrat Roig y Gioconda Belli. No obstante, vale la pena remarcarlo, se prestará atención a que tanto las reivindicaciones que se plantean a través de la literatura, como las posturas personales que se manifiestan fuera de la ficción, se inscriben en un momento histórico determinado.

Según Moi (1995: 47) algunos prototipos como el de la harpía o el de la bruja permiten explicar otros comportamientos como el de la pasividad, la indecisión, la inestabilidad, estrechamente relacionados con aquello ligado a la esencia femenina. Muchas de las críticas literarias han partido del estudio de obras de mujeres con el fin de encontrar en los personajes femeninos “papeles ejemplares” que, en palabras de Cheri Register, “inculquen un sentido positivo en la identidad femenina, retratando a mujeres ‘liberadas, que no dependan de los hombres’” (Moi 1995: 59). Sin embargo, desde otra perspectiva y teniendo en cuenta las obras de las dos autoras, vale la pena resaltar la variedad de visiones y perspectivas femeninas que se manifiestan en sus libros. Una multiplicidad que da cabida a la crítica integrando diversas construcciones en torno a lo femenino.

a) Familia, matrimonio y sociedad

En el primer capítulo de esta investigación se aborda en profundidad el tema de la familia y la religión como una estructura que hace parte de la “armazón mitológica”. A partir de ella se establece una continuidad de ciertas estructuras sociales en las que la mujer participa. Mucho se ha dicho sobre la familia como origen de las estructuras patriarcales y solo hace falta remitirse a la bibliografía marxista para comprender hasta qué punto ha sido estudiada esta relación. El feminismo más radical, aquel que se defendía en Estados Unidos durante los años setenta, “ataca la familia monógama nuclear como el foco más intenso de la opresión de la mujer, y sostiene la posibilidad de establecer alternativas inmediatas a esto” (Chinchilla, 1982: 222). Parten de la idea de que la desigualdad entre géneros está sustentada en una serie de roles biológicos en los que la mujer tiene un papel de dependencia. Belli comparte hasta cierto punto esta idea, y en “La dominación: producto hogareño” afirma lo siguiente:

Una sociedad donde la libertad de los hombres, su independencia, se construye sobre las espaldas, el silencio y la negación de las mujeres, es una sociedad que educa e institucionaliza un modelo de DOMINACIÓN, donde es lícito, aceptable, dominar a otro ser humano, limitar su libertad. Si uno aprende a DOMINAR a su propia madre, a sus hermanas a sus esposas, ¿cómo esperar que no proyecte ese mismo esquema de dominación donde quiera que se encuentre? Este esquema

es como una enfermedad que corroe los cimientos de nuestras culturas.⁶² (2018b: 64)

Pero esta es solo una postura; Roig, por ejemplo, realiza una lectura diferente. De hecho, según Francès Díez, *L'hora violeta* es un buen ejemplo de las contradicciones que muchas veces existen entre la cotidianidad y las teorías feministas. Lo interesante es que en esta novela:

La dona que representa, però, el prototipus femení més tradicional és, irònicament, l'única que tria conscientment la independència, l'única que esdevé realment autònoma. D'aquesta manera, Roig defensa els postulats feministes, però no fabrica un pamflet ple de dones fortes dignes d'imitar, sinó que posa damunt la taula veritats incòmodes, d'aquelles que és millor no dir, i s'hi implica, s'autoqüestiona i força qui la lliga a fer el mateix. (*Serra d'or*, 2016: 45)

En este apartado se estudiará dos de los roles que ocupa la figura femenina dentro de la estructura familiar: la madre y la esposa.

c) Relaciones de pareja

Si el ámbito privado tiene un lugar predominante en la obra de ficción de ambas autoras, las relaciones de pareja también están en el centro mismo de la ficción. Sin embargo, valdría la pena comenzar señalando que en la obra de Roig y Belli predominan las relaciones heterosexuales que, a su vez, dan cuenta del pensamiento “heteronormativo” predominante de la época. Precisamente son estas las relaciones que aportan luz para descifrar la naturaleza del vínculo fundacional de la familia ortodoxa. Para poder estudiar a estas autoras de manera paralela y comprender tanto los puntos en común como los aspectos en los que divergen, trataremos de organizar esta parte de la investigación según los diferentes tipos de relaciones que aparecen en sus obras.

Por eso, si se tuviera que elegir un orden, habría que empezar con el escenario que se plantea a partir de la relación entre Adán y Eva en *El infinito en la palma de la mano* (2008). Esta novela que le mereció el “Premio Biblioteca Breve” a Gioconda Belli destaca por diferentes aspectos. Más allá de la intertextualidad bíblica, con esta ficción se pretende completar la

⁶² Las mayúsculas de este párrafo aparecen así en el original.

historia de la pareja, que según la tradición cristiana se trataría de la primera. En la nota introductoria de la autora se realiza la siguiente aclaración: “Sin ser religiosa, pienso que hubo una primer mujer y un primer hombre y que esta historia bien pudo haber sido la suya” (Belli, 2008: 7). Destacan entonces dos personajes arquetípicos, cuyas cualidades y descripciones se plantean diferentes a las tradicionales. Eva a su lado, como un duplicado de sí: “Mas tarde recordaría el cuerpo abriéndosele, el tajo dividiéndole el ser y extrayendo la criatura íntima que hasta entonces habitara su interior. (...) Él se sabía Adán y la sabía Eva. Ella quería saberlo todo.” (Ibíd.: 13)

En la entrevista que realizan Beyer, Siu, y Venegas (2008), la autora nicaragüense cuenta:

Empecé a imaginar ese mundo primigenio y la figura de Eva. El arquetipo de la mujer en la tradición judeo-cristiana es Eva. Y me planteé darle vuelta al mito, cuestionarlo para demostrar que cualquier Eva hubiese comido la manzana (86)

En efecto, desde las primera páginas se comprueba, con un sin número de preguntas y aquella constante “¿Cómo lo sabes?”, que Eva destaca por su una curiosidad de exploradora. Su ambición, no obstante, es inocente: si a Adán el “Árbol de la vida”, “parecía paralizarlo, ella apenas podía contener el deseo de tocar su tronco ancho y robusto, dulce y brillante” (Ibíd.: 18). Descubre con el árbol que tiene la posibilidad de acceder al conocimiento, de ser libre para decidir. “La Historia, se dijo. La había visto. Era eso lo que empezaría si ella comía la fruta” (Ibíd.: 29).

Con este acto, ambos personajes saben del miedo, la incertidumbre y la mortalidad. Pero reconocen también el deseo y se inician en la sexualidad: “Quisiera poder volver a estar dentro de tu cuerpo, regresar a la costilla de donde dices que salí. Quisiera que desapareciera la piel que nos separa” (44), afirma Eva ante la sorpresa de su atracción. El que sería el primer encuentro sexual de la humanidad es descrito por Belli de manera poética y sin obscenidad, enfatizando en la sorpresa: “¿Tendría Eva el mar dentro de ella? ¿Lo tendría él también? ¿Qué era, si no, esa marea que sentía urdir de pronto en su bajo vientre, que le subía desde las piernas reventando en su pecho, haciéndolo gemir?” (Ibíd.) Sara Calderon (2015) coincide también en el uso del lenguaje poético de la novela y explica que la

“sintaxis depurada” aporta elementos que ayudan a situar la narración. Señala, además, que:

de la noción de descubrimiento deriva una puesta de relieve del aspecto sensorial, así como una relación entre Adán y Eva dominada más por la noción de curiosidad que por la de jerarquía. Este cambio, que a primera vista parece insignificante, desactiva en la novela la rigidez del esquema de dominación que acompaña por lo general a los estereotipos de género (9)

Esta constatación es válida para la primera parte de la obra pero va transformándose progresivamente. Para Adán, la mujer se va volviendo un ser indescifrable pero además independiente. Sin dejar de lado la ironía, Belli cuenta: “Eva dormía. ¿Estaría mirando su conciencia? (...) ¿Comprendía ella lo que para él era incomprensible? No le gustaba verla dormida, ni dormir. No le gustaba cuando sus ojos se cerraban y su mente dejaba de pertenecerle” (2008: 67).

En efecto, Adán no solo culpa a su compañera por haber transgredido los mandatos divinos probando el fruto prohibido, sino que también cuestiona y confronta su naturaleza en la medida en que le resulta ajena e indómita:

A menudo él temía dejarla sola. Temía su manera de soñar, de ausentarse de su lado sin moverse. Le sorprendían sus ojos que miraban señales que para él pasaban desapercibidas y su piel que advertía, con el olfato del perro y el gato, lo que estaba por acontecer. Muchas noches, mirándola dormir, sentía ganas de despertarla y hacerle daño. No podía evitar sentir rencor por la manera peculiar con que, a diferencia de él, ella estaba conectada con la tierra, como un árbol sin raíces. Le asombraba que apenas hubiese lamentado haber comido de la fruta. Insistía en que no era ella, sino el Otro quien lo había dispuesto, y se negaba a aceptar su parte de culpa, el peligroso afán de su curiosidad. (Ibíd.: 114)

La actitud reprobatoria respecto a la decisión de Eva se mantiene durante toda la novela y para Adán resulta verdaderamente difícil aceptar el carácter de su compañera. Así, aunque Belli mantiene la óptica esencialista de la que parte en casi todas sus obras, Eva no corresponde a la idea de “mujer sumisa” que suele asociarse al personaje histórico. Calderon (2015) coincide en ello y afirma que esto puede comprobarse a partir de las “disputas y fricciones entre ella y Adán” (Ibíd.: 10).

Otra obra de la nicaragüense en la se destaca el trasfondo místico es *Sofía de los presagios* (1990), su segunda novela. En efecto, si en *El infinito en la palma de la mano* (2008) se aborda el tema del abandono por parte del “Otro”⁶³, aquí la protagonista es abandonada cuando era una niña, en el pueblo de Diriá, por los gitanos:

Las puertas están cerradas y en el parque acampan los gitanos que vienen de la América del Sur, que vinieron antes de Europa, de Egipto y de la India y mucho antes del paraíso terrenal donde una gitana anterior a Eva encanto a Adán y parió una danza de hombres sin pecado original (Belli, 1990/2001: 9)

En ese “pueblo de brujos, pueblo que crece sobre el cerro de lo alto que se quiebra y baja hacia la inmensa laguna de Apoyo” (Ibíd.) ubicado en la geografía nicaragüense, se desarrolla gran parte de la vida de Sofía. Desde allí, ella tiene la posibilidad de conocer la magia de los mitos ancestrales nicaragüenses y, a partir de estos, descifrar los misterios de su identidad.

En esta obra los sucesos avanzan rápido y en el capítulo IV, cuando la protagonista todavía es muy joven, encuentra la posibilidad de establecerse en matrimonio. Sofía considera que esta alternativa como una puerta de entrada a la vida adulta, en la que ya no hará falta demostrar una falsa inocencia ni sumisión, “desde niña sabe que el amor es engañoso y que lo importante es poder hacer lo que uno quiere” (Ibíd.: 23). Tan rápido como se lleva a cabo el compromiso, ella se da cuenta de la naturaleza violenta de su prometido: “Sofía se deja llevar por el novio hacia los detalles del casamiento. No le gusta discutir con él, verlo encenderse, verle los nudillos apretados (...) Es terrible René cuando se enoja”. Pero además, es un hombre celoso.

Lo interesante es la reacción que tiene Eulalia⁶⁴ cuando se percata de esto: “Así son todos los hombres, *mijita*. No hay que andarlos contrariando. Cuando están viejos se amansan (...) se vuelven como hijos de una” (Ibíd.: 24). Para ella, los celos son una prueba de amor, de que el hombre está enamorado. Llama la atención el hecho de que esta perspectiva se

⁶³ En la novela se refieren a lo “Otro” y a “Elokim” indistintamente para referirse a la figura de lo que suele conocerse como Dios.

⁶⁴ Cuando Sofía es abandonada, ella hace el papel de madre, junto a Don Ramón. Ambos son los “padres adoptivos”.

mantiene incluso después de haberse celebrado la unión y a pesar de las restricciones que tiene Sofía para salir de casa: “La verdad es que el matrimonio no es ninguna ganga, pero, si no te pega, podés aprender a sobrellevarlo”, le aconseja cuando Sofía le cuenta sobre su encierro. (Ibíd.: 31). La opinión Dón Ramón tampoco es muy diferente, se “resigna a que ya ella no le pertenece; es del marido celoso que tanto la cuida y que él, en el fondo, comprende” (Ibíd.: 35). Belli, compone un retrato de una parte de la realidad nicaragüense, definiendo al matrimonio como el “desencadenante de todos los males de la protagonista” (González-Muntaner, 2008: 7).

Existe, sin embargo, un componente psicoanalítico que se presenta como una clave de lectura. Sofía es abandonada por su madre, a raíz de una crisis de pareja. Así se cuenta en el incipit mismo de la novela

Cerca de uno de los carromatos, una mujer y un hombre discuten como si se contaran secretos. Dicen odiarse. Se irá, dice la mujer, no quiere verle más, no quiere oírle, se irá con los suyos, con los que no son gitanos, no quiere más la familia, los detesta a todos. (...) La mujer se levanta, entra al carromato, mira a la niña dormida dentro y sale sin que el gitano, de espaldas, se vuelva. La niña n está dormida, ha escuchado la discusión, acobardada, con miedo. (Ibíd.: 9)

Curioso es que sean los brujos del pueblo quienes se percaten de la trascendencia de este hecho. Cuando la protagonista se encuentra embarazada como resultado de otra relación con características tóxicas, y tiene riesgos de pérdida, ellos concluyen que “tienen que llamar a la Madre Antigua para que Sofía pueda saber dónde está enterrado su ombligo y no se quede flotando sin dirección en el vacío de su propio desconcierto” (Ibíd.: 206). Para solucionarlo, llevan a cabo una ceremonia e invocan el espíritu de la madre. Todo el acto resulta exitoso y poco después nace una niña. González-Muntaner (2008) explica: “La hija suplanta así la ausencia de la madre y Belli hace triunfar a Sofía a pesar de las desgracias que todos le pronosticaban” (15).

Existe una construcción similar en las novelas de Roig, y sobre todo en la trilogía. Varios son los paralelismos posibles. En la primera de las novelas veíamos, en efecto, que la primera inscripción que Ramona Jover realiza en su diario hace referencia al matrimonio: “Demà passat em caso i em fa

riure que escrigui aquestes paraules així, com si res” (1972/1997: 31). Francisco Ventura, el futuro esposo, no es descrito como un hombre violento, sino por el contrario, se trata de “un home de bona planta, és un cavaller educat molt fi i elegant” (Ibíd.). Sin embargo, las motivaciones de este matrimonio se encuentran en los intereses paternos: “El papà diu que en Francisco té una fortuna discreta però segura i que és home de senderi i barceloní d’arrel”, y ante la oposición de la madre, el padre argumenta “d’això es tractava, de trobar per a la nena, o sigui per a mi, un home com cal” (Ibíd.). Ella misma desconoce las razones: “No sé per què em caso. (...) Una dona necessita un home al seu costat, per por de trobar-te sola, de ser la riota de la gent” (Ibíd.: 38) De hecho, llega a afirmar: “La mamà i jo no ens entenem. Entestada a convertir-me en una senyoreta, m’ha privat tota la vida de llegir, que es l’única cosa que m’agrada una mica” (Ibíd.: 39).

Núria Cabré i Castellví (1997) afirma que esta primera novela

parla d’aquestes dones de la societat catalana que han sofert i sobreviscut en espais tancats, subordinades a un patriarcat que no les ha deixat desenvolupar-se plenament, amb llibertat, i han abocat els seus somnis i les seves idealitzacions per altres camins, tot ells anònims i privats, com, per exemple, els dietaris (X)

Llama la atención, no obstante, la fuerza con que se expresa la primera de las Ramonas y la manera en que realiza la subversión. No solo es consciente de su realidad sino que es capaz de transgredir las normas y acudir a una cita con Víctor, un joven estudiante. El encuentro, lo comprobábamos antes, resulta en una escena extraña en la que se insinúa un posible acoso. De cualquier manera, la evidencia es que Ramona Jover tiene un matrimonio infeliz y, más allá de eso, tiene la clarividencia y la capacidad de ponerlo en palabras:

Ni la nena, no ens va alegrar la vida. Pobreta, tan escarransida, com la cara d’en Francisco, estòlida, de malalt. Recordo les seves discussions amb els Domingo sobre Wagner (...) Ara que te els ulls llagimejants, la saliva que li llenega per la barbata, amb les mans vacil·lants, no puc deixar de pensar en la seva mort. Que Déu em perdoni (Roig: 1972/1997: 154-155)

Cualquiera que no conociera esta trilogía de Roig pensaría que este tipo de relación sirve de ejemplo para las siguientes generaciones. Lo cierto es que, como veíamos en capítulos anteriores, lo que se hereda, sobre todo, es una educación marcada por los preceptos morales de la religión cristiana: “Havia sentit dir que els homes feien sovint coses lletges a les dones, es comportaven com a dimonis, deien les monges, i se’n van de les cases (...)” (Ibíd.: 131). Esto se comprueba, además, con el personaje de Ramona Ventura que destaca por su carácter sumiso y la tendencia a idealizar. El retrato que hace Roig en las primeras páginas da cuenta de la superficialidad del personaje:

La Mundeta Ventura, amb un vestidet de crespó de dues peces, la faldilla combinada en plecs, esperava la seva mare per anar al Núria. Les ungles, decorades amb esmalt Rosina, tenien la llargada adequada. Li agradaven llargues, a la Mundeta, unes ungles transparents i corbes, unes ungles que s’insinuaven, que acariciaven l’espatlla d’un actor de cinema, d’un Rodolfo, d’un Roman, d’un Conrad. (...) La Ramona Ventura va obrir per segona vegada el darrer número de “La Dona Catalana”. Aquest any el cabell es durà més llarg i notem la tendència, sobretot entre les joenetes, dels bucles al darrera (1972/1997: 36)

Admira sobre todo a su madre por la fortaleza del carácter pero le despierta envidia su amiga Kati, “la més emancipada i criticada per la majoria del grup per fet de ser massa extravagant” (Cabré i Castellví, 1997: XXI). Pero eso no es todo, a pesar del aspecto frívolo del personaje, la segunda Ramona se distingue por cierto interés respecto a los hechos políticos. Su relato está enmarcado por tres momentos históricos importantes: la proclamación de la República, los hechos del verano de 1934 y los acontecimientos de la Guerra Civil. Pero esto no es todo, su marido Joan es un “home compromès amb la República” (Ibíd.: XX).

El relato comienza con la búsqueda desesperada de su marido cuando se bombardea el Colisèum. Ramona Ventura se siente culpable: “Jo m’havia de quedar amb en Joan. És clar, la dona ha d’estar-se amb el marit” (1972/1997: 14). En efecto, la relación de pareja que establece con el marido es justamente de sumisión y maltrato. Aquí, nuevamente, Roig presenta una crítica a los hombres politizados que a pesar de tener una postura clara respecto a las dinámicas sociales, perpetúan los paradigmas en torno al género. Cabré i Castellví (1997) también reflexiona a este

respecto y afirma: “Amb tot, ella és conscient que la seva vida ha estat plena de coses banals i intrascendents. Aquest complex d’inferioritat ve propiciat per les persones que l’envolten, sobretot el seu marit” (XXI).

Por sus características, esta relación nos remite a aquellas que aborda Belli en sus novelas e incluso en su autobiografía pero, sobre todo, introduce la relación que tendrá Mundeta Claret con Jordi Soterias. En este sentido, tanto la teoría de Nussbaum como una lectura psicoanalítica podrían ser claves para descifrar estos vínculos. En el prólogo, Cabré i Castellvi explica lo siguiente:

Com el seu pare, en Jordi la titlla de sentimental i li prediu que acabarà com les dones de la seva família, com “una badoca de l’Eixample”, com totes les dones burgeses, plenes de Madames Bovarys d’escassa imaginació, que es preocupen per amagar les brutícies de casa. Tot i que vol ensinistrar-la en política, en Jordi creu que la Mundeta és “matèria novel·lística” (1996: XXIII)

Así pues se genera una especie de prolongación entre la figura paterna y aquella de Jordi Soterias. A pesar de esto, vale la pena señalar que Mundeta Claret reconoce la naturaleza de su vínculo pero solo consigue concluir la relación cuando descubre que Jordi ha tenido relaciones con una de sus amigas. “De les tres Mundetes, la tercera és la que lluita per treure’s la cuirassa convencional”, sostiene Cabré i Castellvi (1996: XXIV).

No obstante, los anteriores escenarios no son casos aislados sino todo lo contrario. En el volumen de cuentos *El cant de la joventut* (1989/1993) aparecen también otras configuraciones interesantes con respecto a la pareja. En “La divisió” se realiza un paralelismo entre las dinámicas de poder dentro de las relaciones conyugales y aquellas impuestas por la sociedad en sí. En esta prosa tardía se observan algunos cambios importantes, no solo por el contenido, puesto que se busca retratar a personajes más complejos y maduros, sino por la forma. En este cuento, por ejemplo, no se realizan afirmaciones categóricas pero el intercambio entre los personajes contribuye a realizar una crítica más sutil. Las dos parejas reflexionan con nostalgia no solo sobre la historia de Catalunya sino sobre sus propias relaciones:

El seu home posava música clàssica quan era a la casa de la vall. Moments màgics. Quina mentida més beneïta, pensà la Glòria, no hi havia màgia enlloc, ni misteri, ni secrets. Tot era previsible, fins i tot el seu dolor (1989/1993: 103)

En el cuento “La poma escollida” se presenta otro tipo de dinámica entre la pareja, impuesta por las diferencias de clase. “Ets massa jove i massa pardals al cap. Ell ja és un home fet. Sap el que vol. Tu, a més, no tens estudis. No esperis que l’atraparàs” (Ibíd.: 117). Se sabe de ella poco, de él se sabe que domina el latín y es crítico. Se sabe también que “els homes com ell viuen tota la vida buscant la dona ideal, la dona perfecta. Aquella que mai no podran aconseguir. I, si la tenen, l’abandonen una vegada l’han coneguda” (Ibíd.: 117). El relato parte de una conversación entre la madre de él y la pretendiente, aunque está complementado por los recuerdos y los diálogos indirectos que enfatizan en el tono melancólico de la narración.

Finalmente, y aunque no hace referencia a las dinámicas familiares, en el último cuento del compendio se presentan las incoherencias marcadas por la doble moral. En “Abans que no mereixi l’oblit” se presenta el caso de un profesor de literatura castellana que “a punt de jubilar-se, havia estat trobat per unes alumnes dins un armari dels vestidors (...) duïa, a més, una càmera Polaroid a les mans” (Ibíd.: 125). Este cuento es complejo e interesante no solo por los temas que se aborda, ya que más allá del acoso sexual, se plantea una reflexión en torno a la literatura:

(...) l’acció, la temeritat de convertir en real un pensament que és comú a la majoria dels homes: qui no ha somniat a desflorar una verge? ¿Per què la meua mirada és més culpable que les paraules? ¿És que l’escriptor no traduïa, així, els seus desigs més soterrats? (1989/1993: 139)

Sino también por la construcción metaliteraria: dentro del cuento se halla una carta que hacen llegar al consejo de redacción de una revista de literatura y es justamente en ella que se reflexiona sobre la censura, equiparándola con la escena del profesor. La conclusión del relato, si tuviera que tener uno, sería que “el preu dels vicis s’apuja gràcies a la prohibició” (Ibíd.: 164).

Llama la atención que en *El pergamino de la seducción* (2005/2006) existe una relación entre una joven estudiante de instituto y un profesor

universitario. Aunque estos dos personajes no son los protagonistas de la novela, se configuran hasta cierto punto como proyecciones de los personajes históricos. De hecho, Calderon (2015) lo explica con las siguientes palabras:

(...) El pergamino de la seducción representa la historia sucedida entre Juana de Trastámara y Felipe de Habsburgo. Aunque en menor medida, en la pareja que forman Lucía y Manuel también tiene presencia la dimensión sensual, que integra sin embargo un componente de dominación. La duplicidad inicial del personaje evoca el lado dominador de Felipe. La primera relación sexual de Lucía es en este sentido reveladora. En efecto, no sólo mezcla una vez más los dos planos al identificar a Manuel y a Felipe, sino que instituye la relación bajo el signo de la dominación (13)

Esta novela, a través de las dos historias y gracias a la doble línea temporal, nos demuestra, una vez más, las dinámicas que marcaron y siguen generando una pauta en las relaciones de pareja. De una u otra manera, Belli y Roig proponen en sus novelas diversas reflexiones sobre los problemas y paradigmas de las relaciones teniendo presente la perspectiva de género, pero no se limitan a esto. De hecho, estos escenarios son complejos e interesantes en la medida en que aportan información valiosa respecto a otros aspectos de la sociedad. En efecto, estas interacciones no son más que el resultado de una serie de dinámicas impuestas por un modelo patriarcal en el que no son víctimas solo las mujeres, sino también la propiedad cultural, lingüística, y, es importante decirlo, en muchos casos también los mismos hombres. Armstrong (1990) señala un aspecto importante respecto a este tipo de interacciones:

(...) la división entre los sexos, como norma general, ha representado una división de la sociedad en dos mitades; una división que atraviesan verticalmente las clases sociales en el curso de los milenios. Las mujeres, por ello, han tenido que soportar una forma de explotación de género y que ha pasado por la expropiación y cosificación de los cuerpos, usados no sólo para reproducir otros cuerpos con destino a la sociedad productiva de los hombres, sino como objetos para el placer masculino y para el intercambio que consolida la economía patriarcal y los lazos entre los hombres (17)

c) Maternidad

Las representaciones que se realizan en torno a la figura de la madre, así como el valor y los significados que se le confieren constituyen otros de los aspectos que comparten ambas autoras. Es innegable que la maternidad es uno de los tópicos a los que Belli y Roig más atención han prestado. Ambas optaron por tener hijos y supieron que tal decisión intervendría en el oficio de escritoras que habían asumido. Belli, recordando en cierta medida la postura de Simone de Beauvoir, lleva a comparar la escritura de un poema con el acto de parir:

A menudo, sin embargo, cuando me separo del poema, me asombro de haberlo escrito, siento una cierta reverencia por ese estado creativo que permitió a mis sentimientos, reflexiones o emociones encontrar la clave para decirse en palabras. Es tan difícil esa transferencia de la experiencia verbal a la criatura verbal. Como un parto. Así lo experimento a menudo, como una angustia gozosa. Tiemblo. Sudo. Me pongo fría. Y cuando tengo el poema, quiero salir a enseñarlo, como si fuera un hijo (2018b: 124)

Roig, en cambio, encuentra que estas dos realidades son radicalmente distintas, por las características del vínculo, y lo reivindica en la entrevista que le realizan en *Serra d'or*:

En aquella època em vaig enrabiar amb la Simone de Beauvoir quan, en un moment de les seves memòries, diu: “Jo vull ser escriptora i els meus fills són les meves obres.” Jo no veia aquesta separació. Jo crec que una cosa són els fills i una altra cosa són les obres. I hi ha una diferencia molt important: una obra, la pots llençar a les escombraries, i un fill, no! Si no t'agrada un fill, l'has d'aguantar tota la vida. Jo no volia elegir, doncs, entre una cosa i l'altra, sinó que creia que ho podia fer tot. Evidentment, pagues un preu. És molt més difícil tot. Però no ho vaig dubtar (2016: 35)

A pesar de estas diferencias, ambas son conscientes de las responsabilidades que engendra, junto a los hijos, la maternidad. Mucho se ha debatido dentro del feminismo sobre la procreación y la manera en que esta perpetúa la dependencia de la mujer y, por consiguiente, la desigualdad entre los géneros: “la responsabilité première de la femme en

tant que mère, et son statut secondaire comme travailleuse”⁶⁵(Pateman, 1994/2000: 115). También se ha criticado esta postura que han tomado numerosas feministas, argumentando que la base del problema radica en el paradigma económico y el modelo patriarcal. Según estas últimas, es necesario formular “une politique façonnée par les vertus de la sphère privée et une conception de la personne comme étant soucieuses de protéger les relations humaines”⁶⁶ (Dietz, 1987/2000 : 143).

Tan múltiples son las visiones y teorías que apoyan el ejercicio de la maternidad como aquellas que lo rechazan. Lo cierto es que en las distintas posturas resulta evidente el hecho de que el debate tendría que realizarse distinguiendo con claridad lo que pertenece al ámbito privado y aquello que es de la esfera pública. Solamente de esta manera es posible comprender que la libertad individual está relacionada con el principio de exclusión y que justo en esta paradoja se sitúa la maternidad. En otras palabras, es indispensable reflexionar acerca del lugar acordado a las mujeres y, en particular a las madres, fuera del espacio privado y al interior del aparato estatal. Y es justo en esa medida que la literatura aparece como una posibilidad de cuestionar y transgredir estas complejas relaciones, exponiendo e inscribiendo aquello que hace parte de la esfera íntima, en el espacio público.

Muchas feministas coinciden en que para renovar el concepto de ciudadanía es fundamental tener en cuenta estas diferencias relativas al género (Mouffe, 1992/2000: 167-199). Otras, en cambio, defienden la necesidad de replantear los límites que separan a la esfera pública de la privada. “L’idée libérale de la non-intervention de l’État dans la sphère domestique renforce les inégalités qui existent dans cette sphère, plutôt qu’elle ne maintient sa neutralité”⁶⁷ (Susan Moller Okin, 1989/2000: 375). Teniendo en cuenta estos aspectos es que tanto las figuras de las dos escritoras, como su obra en sí, se convierten en material importante para comprender lo que significan estas dos esferas y lo que implica cada una

⁶⁵ “la responsabilidad primera de la mujer en tanto que madre y su estatus secundario como trabajadora”

⁶⁶ “Una política moldeada por las virtudes de la esfera privada y una concepción del individuo preocupado por la protección de las relaciones humanas.

⁶⁷ “La idea liberal de la no intervención estatal en el ámbito doméstico fortalece las desigualdades que existen en este ámbito, en lugar de mantener su neutralidad.”

de ellas a nivel social. La ficción y el rol que tiene las dos autoras se ubican justamente en el intersticio que existe y separa dichas esferas. Arango-Keeth lo resume con las siguientes palabras: “(...) la diferenciación del hacer literario del hombre y la mujer contribuyen a crear el paradigma de la escritora como sujeto socio-histórico que contribuye con su actividad literaria en la transformación de la realidad social” (2002: 394).

Belli, tiene presente la cuestión de la maternidad tanto cuando decide participar de la Revolución Sandinista en calidad de clandestina, como cuando se dedica a la escritura. En su autobiografía, la autora formula muchas de las cuestiones que han sido abordadas y desarrolladas por las teóricas feministas a propósito de la ciudadanía y del estatus que tienen las madres:

No temía por la vida de mis hijas sino por su desamparo. ¿Tenía derecho, como madre, a correr esos riesgos? La pregunta me perseguiría por años como un dedo acusados, el gesto de mi madre reprendiéndome. (...) Dentro de mí no encontraba ningún impulso para retroceder. Al contrario, la amenaza acrecentó mi rabia contra la dictadura, contra aquel sistema ante el cual los ciudadanos no teníamos ninguna defensa. El estado de sitio que suspendía las garantías constitucionales (2010: 110)

Más tarde, en el exilio, cuando se ve en la obligación de separarse de sus dos hijas, la nicaragüense dedica a su desconsuelo varios de los poemas que publica en *Línea de fuego* (1978). En la poesía titulada “La madre”, la autora afirma desde una perspectiva autoreferencial:

Es madre de niños rotos,
De muchachitos que juegan trompo en aceras polvosas.
Se ha parido ella misma
Sintiéndose —a ratos—
Incapaz de soportar tanto amor sobre los hombros,
Pensando en el fruto de su carne
—lejano y solo—
Llamándola en la noche sin respuesta,
Mientras ella responde a otros gritos,
A muchos gritos,
Pero siempre pensando en el grito solo de su carne,
Que un grito más en ese griterío de pueblo que la llama
Y le arranca hasta sus propios hijos
De los brazos.

Con este poema, Belli presenta las contradicciones a las que debe enfrentarse como consecuencia de su compromiso social y político, por ser madre. Se revela aquí la renuncia al papel tradicional impuesto a la mujer:

Gioconda Belli aboga por una nueva visión de la mujer nicaragüense, liberada de su papel tradicional de madre y ama de casa, convertida en una luchadora, al igual que los hombres, capaz de tomar en sus manos el destino de su país (Croguennex-Massol, 2016: 40)

No se trata, sin embargo, de un caso aislado. En sus libros se hace explícita la tensión que existe entre la voluntad de defender su lugar como mujer y la afirmación de la maternidad: “La madre de mis hijas/ empecinada en vivir una vida/ que valiera la pena/ para que ellas al menos dijeran/ “Esto, aquello, permanece. / No en vano la extrañamos.”” (Belli, 2006: 85)⁶⁸.

En la novela *El país de las mujeres* (2010), la autora va más lejos y estructura el programa político a partir de la maternidad. Afirma en este libro que “La maternidad en todo el mundo está penalizada; la mujer es penada por quedar embarazada, por parir y por cuidar a los hijos. (...) entramos al mundo del trabajo, pero el mundo del trabajo no se adaptó a nosotras” (101). Por eso más tarde, cuando se están realizando las reformas, se señala con énfasis la necesidad de “separar la asociación automática mujer-maternidad, y convertir ese oficio en una labor neutra, una función social genérica” (131). De modo que, aunque al principio pareciera que se hiciera la fácil asociación mujer=madre, en el segundo postulado se trata justamente de reformular a esta última.

En Roig, el tema de la maternidad adquiere otros matices y se presenta de otras formas. No llega a hacerlo en primera persona, relatando con detalles su experiencia personal, pero lo insinúa en todo el capítulo “L’un i l’altra” que aparece en *Digues que m’estimes encara que sigui mentida* (1991). En este capítulo, la catalana reflexiona no solo sobre el imaginario que ha existido en torno a la mujer y su representación en la literatura —“Déu ens va crear femelles, però ja sabem, com Flaubert, que els homes ens han

⁶⁸ Este poema aparece en la revista *Paraiso*, N^o9, p. 85.

fet dones” (61)—, sino que también se cuestiona el papel que ha tenido el feminismo:

El feminisme, que com totes les idees nascudes de la ràbia té un gran ingredient d'utopia i romanticisme, ha tornat a construir la gran pregunta d'abans de l'escissió: ¿ens hem allunyat de l'U potser per a tornar-hi d'una altra manera? (62)

Una de las conclusiones o tesis que defiende en este capítulo, radica justamente en la afirmación de su identidad como mujer y la perfecta compatibilidad con el hecho de ser escritora. En otras palabras, que

l'escriptura i el llenguatge es fan des del “jo”. Si és així, la dona que escriu ja no demana perdó per ficar-se on no la demanen. És escriptora. I genuïna. No es defineix a ella mateixa com a carència ni com a negació, L'escriptora s'ha parit a ella mateixa i ja no li fa por abandonar-se en l'instint o en la irracionalitat perquè aquests són la matèria primera de què es nodreix la literatura. I no per haver nascut dona en té el monopoli. (68)

Se sabe, no obstante, de las dificultades que debió hacer frente para sacar adelante su profesión de escritora y periodista. Varias son las entrevistas en las que su hijo Roger Sempere Roig alude a las ausencias de su madre y el sentimiento de culpabilidad que debía afrontar. Ante la pregunta “¿La doble dedicación a su vocación literaria y a la maternidad le creaba conflictos?”, él responde: “Sí, se sentía un poco culpable y al mismo tiempo se rebelaba contra este sentimiento. Un hombre con un trabajo de este tipo no siente culpabilidad por no estar en casa, en cambio una mujer se siente culpable (...)” Y, añade, luego, la siguiente anécdota: “Cuando yo tenía 3 años ella se fue de lectora a Bristol y me quedé con mi abuela, y a mis 14 años se marchó a un curso a Glasgow”⁶⁹.

De modo que, aunque no se hace explícita la dimensión personal en ninguna de sus obras, sí existen, en la ficción, algunos planteamientos al respecto. Se desarrollan en la trilogía, a partir de las numerosas relaciones madre e hija. En *Ramona, adéu* (1972/1997), Ramona Jover —de la primera generación— llega a afirmar:

⁶⁹ Tramullas, Gemma. (2016). Roger Sempere Roig: "A veces mi madre nos pedía ideas para sus artículos". *elperiodico*. Encontrado el 6 de Agosto 2019, en <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160621/roger-sempere-roig-a-veces-mi-madre-nos-pedia-ideas-para-sus-articulos-5220946>

Penso que sóc massa gran per tenir una filla. És com si ella m'hagués robat un bon doll de la meva sang, m'hagués deixat buida per dintre. No sé si me l'estimo, la nena. (...) Els fills són com un mirall. En ells veus la teva fi.(145/146)

Por su parte, la segunda Ramona insiste, preocupada, en educar a su hija para que se forme y responda al prototipo de mujer recatada:

(...) la mare advertia a la Mundeta a cau d'orella que les senyoretetes no les diuen, aquestes coses. Perquè una senyoreta no ha de tenir sentit de l'humor, si no, què pensarien. Les paraules han de ser admeses en una sola perspectiva (Ibíd.: 48)

Su preocupación primera es que su hija consiga establecerse en matrimonio y a eso apunta su anhelo por convertirla en “senyoreta”. De hecho, en varios de momentos de la narración se hace referencia a este aspecto: “Sentia com la seva mare deia el de sempre, que si no havia volgut anar sola al Núria, que si no la casaria mai” (Ibíd.: 60-61). De manera que la ironía, aquí nuevamente, sirve para enfatizar en estos contrastes generacionales. La más joven de las tres generaciones, Mundeta Claret, es consciente de las intenciones maternas como lo es también del tipo de relación que sostienen sus padres, de su madre afirma: “Ara només era una dona atuida davant l'autoritat del pare, una autoritat guanyada a base d'una llegenda d'home fort i d'una sòlida posició econòmica de la qual ningú de la família no coneixia els principis” (135). Estas descripciones sorprenden por la oposición que se manifiesta entre los distintos personajes. Ramona Jover, la mayor de las tres, no solo tiene una visión desencantada de la maternidad, sino que también se aleja de las construcciones femeninas de la época. En cuanto a la forma de pensar su rol femenino, la abuela y la nieta parecen tener posturas cercanas, incluso a pesar de la distancia temporal.

En la siguiente novela de la trilogía, *El temps de les cireres* (1977/2014), se complica el entramado familiar puesto que se añaden más personajes a la saga. Dolors Oller lo explica en el prólogo:

La germana d'aquella Mundeta Claret, la tercera de les “ramones”, serà la Sílvia Claret. I aquesta Sílvia Claret, que es casarà amb en Lluís Miralpeix, serà doncs la baula que lligarà familiarment els Claret i els

Miralpeix. Gemana d'en Lluís i cunyada per tant de la Sílvia, arribem ara a la protagonista d'El temps de les cireres, la Natàlia Miralpeix (28)

Llama la atención el personaje de Sílvia Claret puesto que, aunque no se hace una comparación de manera directa, se presenta con características opuestas a las de su hermana pero, en cambio, por la frivolidad resulta similar a su madre. En la segunda novela de la trilogía, este personaje corresponde al imaginario de una vida acomodada barcelonesa. Oller la describe como una mujer “molt satisfeta de la seva vida còmoda en el seu dúplex del carrer Calvet, decorat segons el disseny d'inspiració moderna italiana (...) un gust irremediament mediocre, sense referències genuïnament controlades” (2014: 30). Sin embargo también se pone en evidencia su fracaso existencial: “la seva renúncia a una vaga vocació de ballarina clàssica, i l'acceptació resignada de les infidelitats i les humiliacions del marit, en Lluís Miralpeix” (Ibíd.: 31).

Màrius es el hijo de Sílvia Claret y Lluís Miralpeix, un adolescente que remite al lector a los dilemas de la juventud. Lo interesante es el contraste que se genera entre la opinión de sus padres y los intereses del joven. En la primera parte cuando se aborda el tema de muerte de Puig Antich, Màrius interrumpe a su padre y explica: “no era un atracador, papà” y luego, aclara a su tía Natàlia: “el papà és de centre, ja ho veus” (Ibíd.: 107). Más tarde, cuando el adolescente confiesa su interés por la poesía, Natàlia no solo le corresponde sino que es capaz de percibir los sentimientos de su sobrino. “S'ha enamorat de la Roser Roura, va pensar la Natàlia, potser fan l'amor i tot. En Màrius tenia la cara recolzada damunt de la mà i tapava ben bé allà on tenia el gra” (Ibíd.: 109).

Durante la mayor parte de la novela, la relación filial entre sobrino tía parece estar marcada por el vínculo de la amistad. Hacia el final del libro, cuando se narra una escena en la que participan ambos de una celebración. Natàlia parece cumplir el deseo de recordar su juventud en Barcelona. Llegan a casa de amigos de Màrius y estando allí, él explica: “El meu pare (...) diu que la meva tia va fugir de casa fa molts anys perquè és una idealista, diu que, en realitat, ha fracassat en tot, que no sap el que vol” (Ibíd.: 282). Sus amigos, no obstante encuentran en ella una igual: “Això és bona cosa, no?, la teva tia no em sembla com les nostres mares... (...) va vestida com nosaltres, , té un aspecte agradable” (Ibíd.).

No obstante, luego de esa escena con amigos, la relación parece tomar otro matiz: “La Natàlia i en Màrius s’acomiadaren a l’alçada de la font de Canaletes. S’esguardaren un instant i la Natàlia besà en Màrius com feia temps que no besava ningú” (Ibíd.: 292).

El personaje de Natàlia resulta complejo por distintas razones. Primero porque se presenta como aquel que huye y, luego de una larga estancia en el extranjero, regresa. Àlez Broch, incluso llega a afirmar que se trata de un “personatge alienat i frustrat, es conforma amb el paper de la societat li atorga o atorga a la dona” (1980: 81). Lo cierto es que, al volver, se encuentra en la obligación de reconstruir su presente a partir de un pasado que resulta muchas veces desconocido. Y en ese sentido, la figura materna de Judit toma relevancia para la configuración de la ficción. Si de la tercera novela de la trilogía se afirma que “el tema central que da cohesión a la narrativa es la maternidad” (Fages, 2007: 7), en esta segunda aparecen ciertas señas.

Hacia el final de la “tercera part: corns de caça”, se nos narra y describe con detalles la visita al ginecólogo de Natàlia. “Havia passat dos mesos sense tenir la menstruació i, al començament, tot ho havia atribuït als nervis” (Roig, 1977/2014: 185). Estando allí descubre que tiene tres meses de embarazo pero, además, que tiene la matriz caída y le diagnostican una enfermedad de transmisión sexual: “El metge, després, anà a la Natàlia i li va preguntar, no havies notat el picor? Sí..., és que tens tricomonas.. I això, què vol dir?, preguntà. Doncs que aquell paio et va passar bolets” (Ibíd.: 190). De esta escena se destaca tanto el trato que le da el ginecólogo a Natàlia, que parece responder a cierto complejo de superioridad, como el desconocimiento del personaje principal frente a su propio cuerpo.

Decide abortar pero no resulta fácil: “No, ho sento molt, va dir el ginecòleg, jo no hi puc fer res. Però sabrà algun mètode, coneixerà algú... Mira, els dos que coneixia són a la presó, ara” (Ibíd.: 191) Con esta escena, la autora pone sobre la mesa un tema que todavía resulta de actualidad. Lo irónico es que en la novela le recomiendan a la Natàlia que consulte con una prostituta dónde llevar a cabo el aborto. Sin embargo, gracias a un amigo médico, llega a la casa de Casilda Cambrils. Luego de interrumpir el

embarazo, la protagonista afirma: “Ja no li quedava res, dins del cos, s’havia convertit en una caixa buida que ressonava” (Ibíd.: 193). La sorpresa es que más tarde, ya en casa, tiene complicaciones. Descubre, cuando va al médico, que el procedimiento no se había hecho correctamente: “El metge la continuava prement mentre els coàguls de sang s’escolaven cames avall, aquest bèstia s’ha deixat la meitat a dins, va fer” (Ibíd.: 195)

Como se veía antes en el artículo de Fages (2007), la reticencia de Natàlia tiene un origen en los conflictos filiales con Judit, su madre. De hecho, esto se explica en mayor detalle en la última novela: *L’hora violeta* (1980/1981a). La novela comienza con una carta que Natàlia envía a Norma pidiéndole que escriba algo sobre su madre y la amistad con Kati, explica: “potser (...) escriure sobre ella podria ser un intent de reconciliació “real”” (15). Y más adelante aclara: “(...) mentre la meva mare vivia, jo l’odiava. Tampoc no se si era odí, el que sentia que ella. Més aviar em feia nosa. Em feia nosa el seu passat, el seu fracàs com a mare” (16). Otra cuestión que vale la pena tener en cuenta es que

la mamà de la postguerra no té res a veure amb la Judit dels anys anteriors. Crec que la meva mare de després de la guerra no vivia de manera paral·lela al temps i a l’espai que li pertocaven per la biologia (17)

Esta novela es fundamental porque en ella Roig es capaz de acercarnos aún más a la compleja realidad de la familia Miralpeix permitiéndonos profundizar en ciertos detalles.

En cambio, la relación que demuestra Agnès con su embarazo y su cuerpo cambiante revela una imagen completa con todo un abanico de sensaciones:

Mirava el ventre, un ventre inflat, tens, brillant, polit com una fruita d’estiu, una ratlla fosca ben bé al mig, longitudinal als malucs i que parteix la pilota en dos, una ratlla prima però certa, una ratlla que desconeixes quan tens el ventre pla (...) Es preguntava: ets un monstre? Li deien: ara ets al cim de la dolçor, de la feminitat, t’acompanyen amb música de cançó de bressol, que bonic, aviat seràs mare, i les mamelles que pengen amb el cercle fosc, grumolls negres que volten el mugró, el cercle fosc, agressiu i arrodonit, que s’eixampla i eixampla, cada vegada més negre i més penjant (...)Li deien: és el gran miracle, la naturalesa,

què sàvia, però l'Agnès s'imaginava el bec d'un moixó quan l'espicossava i que de sobte es transformava en un corb enorme i negre (...) La bola llefiscosa i peluda que pujava cap a la gola, era l'altre, l'altre que formava part del cos però que no era ella, que era a dintre seu però no li pertanyia (Ibíd.: 39-40)

Con esta descripción poética y detallada del proceso de gestación, la autora es capaz de construir un retrato completo de la transformación que se lleva a cabo en el cuerpo femenino durante el embarazo.

Más tarde, después del parto, se cuenta: “Quan va néixer en Marc, els dolors van desaparèixer i semblava com si, a l'Agnès, li haguessin sortit ales, de tan lleugera que va quedar” (Ibíd.: 42). La imagen de su hijo es percibida como fruto de su amor por Jordi, precisamente por esta razón, cuando su matrimonio está en crisis, la relación con los hijos se transforma. En una carta lo pone de manifiesto:

Fills, de vegades em sento com una criminal per haver-vos portat al món. Busqueu un roure en la vostra mare i ella se sent feta d'estelles. (...) Us vaig voler perquè estimava molt l'home que aleshores vivia amb mi, i ara no sé si aquest desig no era més que un producte de les novel·les romàntiques. (...) Fills, de vegades sento vergonya de ser mare i em sembla que no en sabré mai. Sovint em peseu com una llosa i voldria que no existíssiu. I, això no obstant, sou l'única cosa que m'arrela a la vida (Ibíd.:78-79)

Esta relación que se establece con la maternidad recuerda hasta cierto punto aquella que se describe en *El pergamino de la seducción* (2005/2006). Aunque en esta novela aparece expuesto el tema del embarazo adolescente, una problemática importante de la región latinoamericana:

Por las noches me concentraba con los ojos cerrados intentando que la vida me devolviera a mi tiempo de colegiala antes de conocer a Manuel, antes de que esa versión masculina de Sherezade me sedujera (...). Jamás me bachilleraría. Con los pocos meses que me faltaban. Recordaba historias de muchachas de mi edad que se amarraban el estómago para que nadie se enterara y seguían asistiendo a clases. Me mortificaba renunciar a bachillerarme, la perspectiva de no seguir estudiando (Belli, 2005/2006: 226-227)

Lucía debe hacerle frente a dos realidades complejas. La primera es justamente el aislamiento que conlleva su situación: “No poder hablar con

nadie de mi angustia me resultaba casi intolerable”. (Ibíd.) Y, la segunda, la obligación de decidir si continuar con el embarazo o interrumpirlo: “Yo debía saber que las alternativas eran solamente dos: interrumpir el embarazo mediante un aborto o seguir. Los abortos eran ilegales en España, pero él me podría llevar a Londres al día siguiente si yo lo decidía” (Ibíd.: 228). Por otra parte, al igual que el personaje de Agnès en *L'hora violeta* (1980/1981a) de Roig, las descripciones de las primeras señales dan cuenta de este cambio que se gesta: “Experimentaba nuevos síntomas: náuseas, dolor en los pechos. Si me apretaba los pezones, un líquido blanco brotaba de la areola. (...) Las náuseas aparecían y desaparecían sin ton ni son” (Ibíd.). Más tarde, cuando la noticia ha sido asimilada, la perspectiva se transforma pero las dudas permanece: “Mi mente fluctuaba entre altas mareas de sentimientos maternos y calmas bajamares en que me abandonaba sin ilusiones, con melancolía, a lo que fuera a ser. (Ibíd.: 294)

Sin duda, la experiencia que tiene la protagonista de *El pergamino de la seducción* (2005/2006) debe ser analizada a partir de la relación que tiene con el padre de la criatura. Se trata, lo veíamos antes, de vínculo desigual porque se establece entre un profesor universitario y una estudiante de instituto. Así, Belli, nos aporta otro aspecto que debe ser tenido en cuenta y que, manteniendo las distancias, recuerda al tipo de relación que pacta Jordi con Agnès por las dinámicas de poder que se establecen. No obstante, ambas —Lucía y Agnès— tiene muy presente la figura del padre y el hijo llega a asimilarse como una prolongación de la relación y de los genes paternos. De hecho, en el epílogo de *El pergamino de la seducción* (2005/2006), tras la muerte de Manuel, Lucía debe asumir los hechos por su cuenta y reflexiona de la siguiente manera:

Quando estuve segura de que mi embarazo no era otra de las fabricaciones de Manuel, debatí conmigo si debía o no interrumpirlo. Tras lo vivido, pensé que quizás me correspondía poner fin al linaje de los Denia. Manuel me dolía, pero temía las huellas de sus ancestros alimentándose de mi sangre. (Ibíd.: 321)

Por otra parte en el cuento “Mar” que aparece en el volumen *El cant de la joventut* (1989), de Montserrat Roig, esta cuestión se aborda desde otra perspectiva. Este cuento gira en torno a la relación de amistad, a veces

desde una perspectiva romántica, entre dos mujeres. Trata también de la muerte, la enfermedad y aparece el tópico de la maternidad. Mar, como el título lo indica, es el personaje principal. En el relato se cuenta sobre su relación tóxica con su marido, Ernest: “Em va explicar que, per fi, l’Ernest se n’havia anat de casa, però amb una cara que feia por, com si le digués, aquesta, me la pagues. (...)” (1989/1993: 69). La venganza del marido se lleva a cabo a través de los hijos:

Però la bogeria de l’Ernest era nocturna, i, per tant, li era d’allò més fàcil convèncer la gent que era ella, la Mar, qui estava boja, una mare que no era capaç d’educar els fills com Déu mana, que menjaven fora de temps, amb les sabates brutes, l’anorak pengim-penjam, els pantalons agafats amb imperdibles. Val a dir que tot això era cert, però també ho era que mai no havia vist una quitxalla tan feliç (...) No se’n va adonar, la Mar, que el seu home tenia totes les de guanyar, (...) Tampoc no va pensar que, als ulls del món, és a dir, als ulls dels costums i dels hàbits, l’Ernest era una pare de família honest durant el dia, un valuós treballador, una bona persona que ara duu els seus fills ben clenxinats i polits, encara que no cridin com abans i que ja no semblin contents, però això, també als ulls del món, no resulta prou interessant (Ibíd.: 70-71)

Se plantean en este cuento distintos temas, aunque no llegan a resolverse más que, como en otros cuentos de este libro, con la muerte:

Han passat dos anys des que se’n va anar la Mar, dos anys des d’aquell dia en què va venir a l’estudi i em va dir, gairebé tremolant, que l’Ernest havia anat a veure l’advocat perquè li volia prendre els nens. El seu exmarit afirmava que la llei estava de la seva part i que, a més, tenia bones proves per a demostrar que estava boja i no era una bona mare. Jo li vaig contestar que havia de lluitar, que els nens no sempre són de la mare.. Recordo ara els seus ulls de foc mentre em cridava: Els nens no són de ningú, m’entens? No són de ningú ! (...) Sabia que no hi tenia res a fer, que l’Ernest guanyaria el plet, que ell tenia feina, tenia diners, i que ella no tenia res (Ibíd.: 92)

Montserrat Roig, a través una serie de escenarios que aparecen en esta narración tiene el propósito de cuestionar el papel de la maternidad desde un punto de vista social. ¿Qué se espera de una madre?, o, más precisamente, ¿qué pasa con aquellas madres que no responden a los prototipos sociales? Y luego, más ampliamente queda la dificultad para determinar en qué consiste exactamente la maternidad y qué esperar de ella.

Varias son las preguntas y distintas son las respuestas que proponen las autoras. Lo cierto es que las dos consiguen focalizar este tema, que incumbe a mujeres y hombres, en muchas de sus obras y desde diferentes perspectivas. Si bien se sabe que la realización femenina no debe estar supeditada al matrimonio ni a la maternidad, se sabe también que es posible y cada vez más frecuente renunciar a estos roles. Según Mitchell (1977), la mujer casada y dentro de la estructura familiar participa de la reproducción, la sexualidad y la sociabilidad de los hijos. No obstante, si resulta posible pensar el matrimonio bajo otra configuración también debía ser el caso para la maternidad: “Natàlia: És una vergonya, avui, tenir fills. Norma: Però s’aprèn tant amb ells! Per què renunciar-hi! Natàlia: Això és una nova mística feminista” (Roig, 1980: 38). Estos dos personajes y su diálogo remiten a la entrevista entre la escritora catalana y Maria Aurèlia Capmany:

M. A. C.: Però et vull fer una altra pregunta. Montserrat, tu deies que m’admiraves molt, però jo, a la gent de la vostra generació, us admiro per una altra cosa: que de seguida vau decidir de convertir-vos en mares, per tenir fills. Perquè, el teu primer fill: quants anys tenies quan el vas posar al món?

M. R.: Gairebé vint-i-quatre. Després n’he tingut un altre. En tinc dos.

M. A. C.: Tu vas veure’t de seguida en el paper de mare?

M. R.: És que per mi no era un paper.

M. A. C.: Però no era una necessitat que senties?

M. R.: Era una necessitat, sí.

M. A. C.: Ho senties des de dintre?

M. R.: Era una necessitat. I no volia haver d’escollir entre ser mare o escriptora. Volia ser totes dues coses.

M. A. C.: Això sí que és característic de la teva generació de dones, veus?

M. R.: Jo no volia elegir (*Serra d’or*, 2016: 35)

Se trata entonces de un cambio de paradigma social que tanto Roig como Belli tienen en cuenta en sus ficciones, aunque siempre sin descartar las diferentes alternativas que tiene cada una de las mujeres. Si según Francès Díez (2012: 102), el Estado español, sobre todo durante el franquismo, exaltó la mística de la maternidad y los valores del matrimonio cuyo fin último era la procreación. Roig propone lo siguiente:

¿Es la maternidad un poder? Creo que las mujeres tenemos solo el poder de nuestra función natural y que la “maternidad” vista como valor

abstracto, es algo a compartir con los hombres, si ellos son capaces de ir en contra de su propio poder. Las virtudes tradicionalmente consideradas “femeninas”, como la abnegación, la ternura o generosidad, son virtudes del ser humano en general. Lo que pasa es que las mujeres hemos tenido más tiempo para experimentarlas y para pulirlas (1980b: 75)

Llama la atención hasta qué punto esta afirmación de la catalana parece hacer eco a una explicación hecha por Belli, en la que no habla sobre el “poder” de los hombres, sino que concibe a la maternidad como uno de los “poderes” femeninos:

Las madres tienen mucho que aportar en el proceso de concientizar a sus hijas sobre los poderes biológicos, estéticos, éticos e intelectuales de su género, poderes que vamos reconociendo y reclamando lentamente y no sin controversia, en la búsqueda de una sólida y positiva identidad, una nueva manera de sabernos mujeres (2018b: 30-31)

3.2.2 Mujer y política

Se sabe que Montserrat Roig y Gioconda Belli han tenido un papel importante a nivel cultural pero no debe dejarse de lado su participación en el ámbito sociopolítico. La catalana escribía en 1977, poco después del fin de la muerte de Franco y a propósito de las elecciones: “No hem de permetre que els homes decideixin per nosaltres. No hem de permetre que sigui una democràcia a mitges, només feta per homes. Les dones hem de ser coprotagonistes en la construcció d’aquesta nova societat” (Torra: 111)⁷⁰. Sin duda, uno de los aspectos más importantes que motivó la participación en la escena política catalana fue precisamente el deseo de conseguir una igualdad verdadera entre las distintas clases sociales pero también entre hombres y mujeres, así lo explicaba Roig:

És evident que les dones necessitem un marc democràtic per a poder reunir-nos i expressar lliurement les nostres reivindicacions, per a poder lluitar pels nostres drets. (...) L’única ideologia que, en principi, ofereix un marc d’igualtat des del punt de vista polític, econòmic i social per al

⁷⁰ Este artículo apareció publicado en *Diario de Barcelona*, 28.5.1977, con el título “Les dones davant de les eleccions”

nostre alliberament és aquella que lluita per la igualtat efectiva entre tots els éssers humans, pel socialisme. (Torra: 109)⁷¹

Se reconoce, además, que la cuestión nacional hace parte de uno de los mitos de incumbencia centrales en el contexto y momento histórico de ambas autoras. Hace falta comprender, no obstante, las diferentes formas que toma a lo largo de sus vidas y la relación que guardan con los otros relatos históricos. Llama la atención, por ejemplo, que en ambas autoras se observe una serie de transformaciones entre los pactos y compromisos hechos durante la juventud, tomando distancia de ciertas posturas y reivindicando —de nuevo y más enfáticamente— otros valores. En esta sección procuraremos comprender y profundizar en estos cambios, sus manifestaciones en la literatura y las razones que esconden.

En el primer capítulo se estudiaba cómo al comenzar los estudios universitarios, Roig comienza a adquirir una consciencia política nueva, a tal punto que se adhiere al grupo político Universidad Popular (UP). Su ideal era antifranquista pero además, tenía como objetivo la integración lingüística y social de la inmigración, sobre todo aquella que veía desde el sur de España. Esta sensibilidad por los grupos sociales marginales se manifiesta en algunos de los personajes de sus cuentos y novelas. Para comprobarlo, solo hace falta recordar personajes como el de Mari Cruz en *L'opera quotidiana* (1982/1983) o las reflexiones presentes en algunos de los cuentos de *Molta roba i poc sabó* (1970/1979). De hecho, uno de ellos resulta esclarecedor, “De com una criada de l'Eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona”, puesto que él, Roig describe con detalles las condiciones que llevaron a migrar a una familia, como tantas otras, del campo a la ciudad:

El meu pare havia de fer de jornalier d'altra i la mare cosia per les cases. La meua família, per la collita, treballava a jornal per a un senyor que vivia en un cortijo molt gran als afores del poble. Era una rata d'aquests que no mengien per no cagar, i això que tenia moltes fanecades i havia de llogar gent a sou cada temporada (1970/1979: 75)

En este cuento, la familia llega a Barcelona y la protagonista cuenta: “(...) em va semblar un poble enorme. Hi havia molta gent i tota diferent, i

⁷¹ Ibíd. (Artículo aparecido en *Diario de Barcelona*, 28.5.1977, con el título “Les dones davant de les eleccions”)

ningú no es coneixia” (Ibíd.: 76). Deciden comprar una “barraca al peu de Montjuïc” y ella comienza a trabajar: “Jo em vaig col·locar per servir a casa d’uns senyors que vivien al carrer Mallorca catonada Aribau” (Ibíd.: 77). Así, Roig va exponiendo a través de estas coordenadas, cómo los márgenes y periferias se encontraban claramente delimitados en la capital catalana. Irónico es que luego, dentro de esa casa en la que trabaja, se encuentra con “un xicot d’uns divuit anys que sempre (...) deia que (...) era una *alienada*⁷² i una prole-no-sé-què, que els seus pares [la] explotaven i que (...) era una fava perquè podia anar a treballar en una fàbrica” (Ibíd.). La crítica es evidente y no se trata de un hecho aislado en otras de sus ficciones —ya lo hemos visto con el uso de ironía—, la autora catalana muestra las incoherencias presentes en los discursos de los grupos burgueses.

Quizás por estas mismas incongruencias, cuando el UP cambia de nombre y se transforma en el Partido Comunista Revolucionario (PCR), Montserrat Roig decide afiliarse al Partido Socialista Unificado de Catalunya (PSUC). Sin embargo, allí tampoco permanece demasiado tiempo, y tan solo un año y medio después opta por salirse. Regresa años más tarde, cuando se proclama la ley antiterrorista, pero nuevamente opta por desvincularse, incluso a pesar de haberse presentado como candidata por la circunscripción provincial de Barcelona, en las elecciones de 1977. No obstante, en una noticia de 1978, la escritora —y por aquel entonces, política— afirma: “hace tres meses pedí vacaciones a mi partido, el Partido Socialista Unificado de Catalunya (PSUC), porque necesitaba un tiempo para reflexionar y no quería hacer de ello ninguna publicidad”⁷³, y luego explica lo siguiente:

Las causas de mi distanciamiento temporal no tienen nada que ver con lo que se deja traslucir en la noticia. Ni la declaración de Carrillo sobre la Monarquía, ni la actitud parlamentaria del Grupo Comunista son causas de mi actitud crítica. Las razones son mucho más complejas y lamento que la noticia se haya dado a conocer de esta manera.⁷⁴

⁷² En cursiva en el original.

⁷³ En castellano en el original: País, E. (1978). *Montserrat Roig no abandona el PSUC definitivament*. *EL PAÍS*. Encontrado el 30 de junio de 2019, en <https://elpais.com/diario/1978/08/01/espan>

⁷⁴ Ibíd.

En cualquier caso, más allá de las adhesiones, se considera a Montserrat Roig como una mujer, una escritora de la Transición, probablemente por esa capacidad de cuestionar los distintos discursos y posturas políticas. En un artículo de aquella época, quince meses después de la muerte de Franco, ella escribía:

Sortim d'un llarg somni i encara ens queden lleganyes als ulls. (...) Ara la nostra feina és que aquesta paraula no sigui mimètica, simplista, filla de l'estultícia d'aquest llarg somni. La majoria de nosaltres va néixer sota l'ègida franquista i pots ser no ens adonem prou bé fins a quin punt hàbits dictatorials, maneres d'ésser despòtiques, el menyspreu per la persona humana, poden haver estat arrelats educacionalment en el nostre tarannà privat i col·lectiu. (Torra: 90)

Incuestionable es la labor que realiza la autora en defensa de la lengua y la cultura pero así mismo es indudable que sus principios, lejos de las jerarquías culturales, optan por la pluralidad. Solo hace falta remitirnos al capítulo “Del jo al nosaltres”, en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), ya que en este texto, varios años después de su militancia universitaria y política, reflexiona en torno a la alteridad durante el proceso creativo. Comienza su reflexión con las siguientes palabras: “Ja no hi ha meravellament, ha començat l'adolescència. El “jo” s'ha esbocinat, t'has de reconèixer en els altres, en l'altre” (53). Luego añade: “és el “jo sóc”, el “jo existeixo”. Aquest “jo” assumit perdut en el “nosaltres” —que no és més que una suma de “jos”—, és una revenja contra l'engany, contra la llei” (Ibíd.). Se trata de afirmar una identidad individual que no censure a las demás y que pueda incluirse en un “nosotros” diverso. Y es precisamente en ese vaivén que se sitúa el rol del escritor y se colma de sentido su propia obra:

Escriure és, doncs, plaer i privilegi. I, si voleu, revenja. O miracle. Tant se val. Perquè sempre hi haurà un altre ésser, escindit i perplex, que ens llegirà i, en llegar-nos, farà una obra més gran, quasi perfecta, una obra diferent. I aleshores comença el plaer del lector i s'acaba la nostra feina. (Ibíd.: 58)

Los cambios políticos también han variado en el recorrido intelectual de la autora nicaragüense. Si durante la mayoría del tiempo de lucha clandestina cree firmemente en la Revolución Sandinista y en el partido que la guía, poco antes del triunfo y del regreso a Nicaragua empieza a manifestar sus dudas: “El apoyo y la efervescencia que tantas veces soñara, llegaban justo

cuando yo me sentía más distante y crítica, cuando abrigaba más recelos sobre los métodos con que se organizaba la rebelión” (227), escribe en la novela autobiográfica *El país bajo mi piel* (2000/2005). Un par de años más tarde, cuando regresa a su país tras el exilio, sus reticencias se van acentuando progresivamente. Sin embargo, cuando se convocan las elecciones y se anuncia la derrota del proyecto revolucionario, ella lo comprende y no deja de sentirlo como un fracaso vital. En estas memorias, cuyo título no deja de ser emblemático, la autora nos descubre la estrecha relación que establece ella con la historia de su país.

Igual que Roig, esta autora se aleja de ciertos grupos políticos con los que inicialmente se había sentido identificada. La ruptura también se debe a las diferencias de carácter ideológico que se perciben en estas organizaciones. Como veíamos antes, en *El país de las mujeres* (2010), Belli presenta, a través del humor y la ironía, uno de los aspectos centrales que guía la ficción: la ausencia de un proyecto político verdaderamente inclusivo. La falta de un discurso abierto en muchos sentidos, no solo a nivel de género sino que también en los aspectos sociales, genera un desconcierto tal que se funda el *Partido de la Izquierda Erótica* (PIE): “En los años ochenta en Nicaragua, durante la Revolución Sandinista, existió en realidad un grupo de mujeres, amigas, que nos constituimos en lo que llamamos PIE (...) acordamos discutir y poner en práctica estrategias para promover los derechos de la mujer” (2010: 275).

Es normal que en la actualidad, la nicaragüense sea capaz de posicionarse dentro del panorama político. De hecho no ha dejado de hacer crítica al gobierno de Ortega, y su compromiso por la libertad de expresión la ha hecho merecedora de la presidencia del PEN⁷⁵ (Poetas, Ensayistas y Novelistas) en Nicaragua. No obstante, su área de interés no se reduce al territorio nacional, sino que todo lo contrario, se expande a toda América. En el 500 Aniversario de la llegada de Colón a América, en 1992, la

⁷⁵ The organisation known today as PEN International began in London, UK, in 1921, simply as PEN. Within four years there were 25 PEN Centres in Europe, and by 1931 there were several Centres in South America as well as China. PEN was one of the world's first non-governmental organisations and amongst the first international bodies advocating for human rights. We were the first worldwide association of writers, and the first organisation to point out that freedom of expression and literature are inseparable (...). Así se presentan en la siguiente página web: <https://pen-international.org/who-we-are/history>

Universidad de Graz en Austria invita a la nicaragüense a dar una conferencia. En ella, la autora explica:

Cuando imagino las piras ardientes donde quemaron los códices, la historia de los pueblos nativos de América, el humo de ese recuerdo me saca las lágrimas, Y, sin embargo, mírenme: no tengo rasgos indígenas; vengo de un bisabuelo italiano que llegó a trabajar en el Canal de Panamá y de una bisabuela descendiente de españoles. (...) Soy pues, indudablemente. Una mestiza; un producto de la violencia y la sumisión, amamantada y criada en la resistencia. (2018b: 177)

Es con la *sumisión* y la consecuente “resistencia como vía de sobrevivencia elemental” que la autora se identifica. Evoca, más allá del pequeño país centroamericano, a todo un continente que hace parte de ese constructo en el que se halla. Aborda, además, el *fenómeno homogeneizador* que describe como la consecuencia de la globalización y de la economía transnacional, y que tiene un efecto importante sobre la cultura. “(...) las identidades nacionales tienden a dar un paso a una identidad homogénea, una identidad de trabajo, en la que las diferencias culturales estorban” explica en el mismo discurso que realiza en 1992.

Es así como las juventudes del mundo hoy en día, tanto en la Cuba revolucionaria y asediada, como en la Nicaragua empobrecida, como en la Suiza pulcra y flemática, quieren usar el último modelo de zapato tennis, la última camiseta (Ibíd.: 181)

Es e fenómeno artificial, relacionado con la “cultura de masas” y resultado de un crecimiento económico desmedido, el que Belli rechaza como suyo.

En otras palabras, para Belli el cambio de paradigma político debía incorporar las reivindicaciones de género. Por eso, como se aclaraba previamente, la sorpresa se dio cuando triunfa la Revolución y progresivamente las mujeres que habían militado en el movimiento, son dejadas de lado. De allí que, años después, la autora nicaragüense escribiera una novela en la que se tomara en cuenta su experiencia: *El país de las mujeres* (2010). En esta obra de ficción, de la que ya hemos comentado antes el tono irónico y los elementos fantásticos, se cuenta cómo llega al poder Viviana Sansón y su Partido de la Izquierda Erótica (PIE), a un país como Faguas. Desde la primera página se hace referencia

a la celebración del “Día de la Igualdad En Todo Sentido”. Vemos entonces que esta alternativa política, lejos de vincularse a las premisas del feminismo liberal, opta por una postura más cercana a los modelos interseccionales, aunque a veces parezca responder a una tendencia esencialista: “El círculo era la igualdad, la participación, el vientre materno femenino. El símbolo reiteraba su fe en el valor de percibir con el corazón y no solamente con la razón” (13).

La novela se estructura a partir de distintas líneas temporales. Se explica tanto el intento de asesinato de la Presidenta y lo que esa crisis plantea, como las estrategias que utilizó en el pasado el PIE para llegar al gobierno. El partido político está conformado por un grupo de amigas y surge a raíz de la siguiente propuesta de Sansón:

Vamos a ver. Ya hay mujeres presidentas. Eso no es novedad. Lo que no hay es un poder femenino. ¿Cuál sería la diferencia? Yo propongo un partido que proponga darle al país lo que una madre al hijo, cuidarlo como una mujer cuida su casa; un partido “maternal” que blanda las cualidades femeninas con que nos descalifican, como talentos necesarios para hacerse cargo de un país maltratado (99).

Ante tal propuesta, Eva replica: “las feministas nos acabarían diciendo que vamos a eternizar todo lo que se piensa de las mujeres” y Viviana Sansón defiende su postura aludiendo que el problema radica, no en lo que se piensa de las mujeres, sino en lo que ellas piensan de sí mismas (Ibíd.). La conversación formula preocupaciones y tópicos presentes dentro del debate feminista, contrastando puntos de vista y formulando ideas. Un mes después se redacta el que sería el primer “Manifiesto del Partido de la Izquierda Erótica (PIE)”, estructurado en siete puntos.

En este documento explica cómo tales cualidades femeninas serían de utilidad para construir una nueva propuesta: “Prometemos limpiar este país, barrerlo, lampacearlo, sacudirlo y lavarle el lodo hasta que brille en todo su esplendor. Prometemos dejarlo reluciente y oloroso a ropa planchada” (108). La ideología desde la que se parte es definida como “felicismo” y propone que “todos seamos felices, que vivamos dignamente, con irrestricta libertad para desarrollar todo nuestro potencial humano y creador y sin que el Estado nos restrinja nuestro derecho a pensar, decir y criticar lo que nos parezca” (Ibíd.). No hay lugar a duda de

que en este caso, como en otros muchos, Belli utiliza las hipérboles y la ironía para hacer una crítica del modelo actual, proponiendo otras posibilidades.

Para construir el programa, el grupo de mujeres define una serie de “reformas a la democracia, a la constitución, a los métodos educativos y a los centros de trabajo”, utilizando “retazos de filosofía popular y (...) citas que abarcaban desde la teorías de Deepak Chopra, Fritoj Capra y Marx hasta las tesis feministas de Camille Paglia, Susan Sotang, Celia Amorós y Sofía Montenegro” (Ibíd.). La propuesta se divide en seis aspectos:

- a. Reformar el sistema democrático
- b. Reformar el mundo laboral para terminar la segregación familia-trabajo.
- c. Reformar el sistema educativo.
- d. Establecer un sistema de rendición de cuentas que garantice la transparencia en el manejo del capital y fondos públicos.
- e. Enfocar la productividad del país a lograr la autosuficiencia alimentaria y energética, y a la producción de dos productos básicos de exportación: flores y oxígeno.
- f. F. Reformar el concepto y el sistema tributario para que responda a la idea de la responsabilidad que cada ciudadano tiene para con su país y con sus paisanos. (Ibíd.: 130)

Viviana, además, puntualiza acerca de la reforma laboral:

Creo que no habrá igualdad entre hombres y mujeres mientras no cambie el modelo de organización del trabajo que presupone la separación del modelo de organización del trabajo que presupone la separación del trabajador del hogar y por tanto la existencia de una persona que atienda los hijos y la casa. (Ibíd.)

El propósito es que “en medio de todas las bromas y el jolgorio” se plantee una propuesta original y para ello realizan una campaña publicitaria original que se organiza en función de una serie de objetivos.

Para conseguir afiliaciones de “mujeres amas de casa” se organizan el “volanteo”, la “señalética” y “activaciones”. La primera consiste en hacer llegar una serie de mensajes en diferentes artículos “de uso exclusivo femenino”. Pañales, test de embarazo o toallas higiénica, por ejemplo. En el “Evatest” adjuntan el siguiente mensaje: “Sea cual sea tu resultado, necesitamos cambiar el mundo para los que vienen” (Ibíd.: 117). En

cambio, la segunda estrategia hace referencia a ciertos mensajes colocados en lugares estratégicos. Por último, se proponen una serie de actos falsos con el fin de conseguir y brindar más información sobre el partido. Por las características de estas acciones, y teniendo en cuenta el contexto de América Latina, parecieran estar dirigidas a mujeres que, en mayor o menor medida, son o han sido víctimas de la violencia doméstica, aunque no se especifica en la ficción.

Otras estrategias, en cambio, están destinadas a hombres y mujeres pero el objetivo es distinto porque buscar “despertar el interés de la prensa”. Una de ellas, por ejemplo, se define como la “activación de mujeres acostadas en las plazas con las piernas abiertas o de rodillas en cuatro” y con un discurso de fondo que “podría ser algo así”, en palabras de Viviana Sansón:

Las mujeres queremos un cambio de posición. No venimos al mundo solo para traer hijos o para tener sexo o limpiar el piso. Mujeres, pongámonos de pie, hay mucho camino por recorrer, y necesitamos empezar a limpiar la historia que nuestros líderes han manchado una y otra vez... (119)

Esta propuesta remite a los performances feministas que han tomado tanta relevancia en los últimos treinta años y que puede ser definida por Beatriz Preciado (2004), de la siguiente manera:

La noción de performance, tal como ha sido utilizada por los textos feministas y queer de principios de los años 90, depende de una inscripción poética y política múltiple. En primer lugar, esta noción emerge en el campo semántico del discurso psicoanalítico en el que Joan Rivière define por primera vez la feminidad como mascarada. Por otro lado, desde un punto de vista de la teoría del poder y la subjetivación, la noción de performance traduce en inglés un conjunto de reflexiones acerca de la inscripción de repeticiones ritualizadas de la ley que diversos autores, desde Foucault (disciplina) hasta Bourdieu (habitus), llevarán a cabo para explicar los procesos de socialización y de interiorización de normas (2)

Aunque se trata de un ejercicio artístico relativamente reciente, se caracteriza por la voluntad de colocar en el espacio público aquello que pertenece al orden de lo privado. Y es en ese aspecto que tanto el

performance como la obra literaria se encuentran, por lo menos en cuanto a sus propósitos artísticos.

El último punto de esta campaña publicitaria es nombrado la “Campaña “sucía””, cuyo objetivo consiste en conseguir la adhesión de los hombres al PIE. Para lograrlo utilizan como estrategia el cuerpo de la mujer, pero también apelan al amor y al deseo. Un ejemplo de las acciones que se sugieren es la consolidación de una guerrilla, “una cuadrilla de mujeres [que planten] estenciles con la forma de un beso sobre los afiches de vía pública sobre la cara de los otros candidatos a la presidencia, y si está de pie, sobre la pinga” (120). Con seguridad, esta es la propuesta más polémica pero también en la que se constata con mayor claridad el tono general de la obra y una de las estrategias narrativas de la autora.

Las mujeres llegan a la presidencia pero, ya lo sabemos, no es gracias a esta campaña sino por el descenso de la testosterona que genera el humo del volcán. Las primeras reformas que se lleva a cabo son las democráticas. Según el PIE, el objetivo es que estas reformas guarden mayor semejanza con el modelo a partir del cual fu creado. El cambio consiste en el establecimiento de

una lotería que, con base en el censo de la población, escogerá 150 000 votantes masculinos y 150 000 votantes femeninas, o sea el 10% de la población de Faguas. Esos 300 000 votantes se llamarán VOTANTES CALIFICADOS⁷⁶. (...) Cada uno de ellos sabrá leer y escribir al momento de la votación. Los votantes calificados recibirán cursos especiales de derechos y deberes ciudadanos (45)

Además, su voto valdrá el doble y podrán participar en la Asamblea Nacional, en ciertos casos. Por otra parte, tanto ellos como el resto de la población mayor de 25 años tendrá que presentar el “certificado de pago” o exención de impuestos.

Las siguientes reformas que se plantean en la novela son a nivel educativo. Sobresale la falta de profundidad y de referencias expertas. Se propone, básicamente, la construcción de unas “Escuelas Libres” en los diferentes barrios y según el número de niños y niñas. En estos lugares los jóvenes de cinco a doce años, una vez sepan leer y escribir, “tendrán la libertad de

⁷⁶ En mayúsculas en el original

escoger durante el día el tema al cual dedicar su tiempo en un sistema de aula abierta donde habrán uno o dos maestros supervisores para guiar”. El horario será de ocho a cinco de la tarde, pero podrán salir a las doce con el permiso de la persona responsable. Luego, a partir de los doce años, pasarán a lo que se designa como las “Escuelas de Educación Formal”, en ellas tendrán un “currículo regular consistente en: conocimiento del idioma, literatura historia, ciencias, matemática, geografía, educación cívica y maternidad” (169). Sobre esta última clase se reflexiona más adelante y se considera la posibilidad de añadir un componente de erotismo que equivaldría a educación sexual.

Las reformas laborales no se presentan de la misma manera que las anteriores, sino que en este caso se realiza un *reality show* que busca incentivar y conseguir la participación de los hombres en el ámbito privado. Una vez más, resulta necesario abordar este episodio en clave irónica:

No imaginaron que habría tantos voluntarios, pero los tentó el premio de una casa nueva, totalmente amoblada (...). De los muchos candidatos escogieron a cinco. Cada semana, un equipo de televisión filmaba a uno de ellos, de la mañana a la noche, haciendo los oficios domésticos. El show se transmitía diario. Al final de las cinco semanas, la gente y un panel de juezas, amas de casas, votó por el mejor (209)

Aunque en este capítulo se hace uso de una serie de estereotipos en torno al género y se parte de múltiples exageraciones, al final de este capítulo se deja de lado este tono para explicar:

En una pareja donde ambos trabajaban, por cada siete horas de labores domésticas de las mujeres, el hombre hacía tres. El resultado más interesante de la encuesta fue que las parejas más felices eran aquellas donde mejor distribuido estaba el trabajo de la casa (210)

Otra de las decisiones que toman las mujeres del PIE tiene que ver con el tratamiento de los hombres que han ejercido violencia contra la mujer. Uno de los personajes centrales —Juana de Arco— es víctima de violencia sexual por parte de los altos funcionarios políticos. Un episodio que recuerda a la denuncia realizada por parte de la hijastra del actual presidente de Nicaragua, Zoilamerica Ortega Murillo, y que ha resultado

tan polémica en Nicaragua. De cualquier manera, en la obra de Belli, la violencia sexual es un tema frecuente, y esta novela, no es la excepción.

En la obra, las políticas deciden, por una parte, realizar un tatuaje en la frente de los violadores que funcione como “un sistema de alerta”. Y, por otra parte, estos hombres son expuestos, encerrados en jaulas, en lugares públicos. “La idea es que los hombres que cometen esos actos de violencia contra las mujeres sean expuestos a la misma vergüenza que pasan las víctimas de una violación” (220), argumenta Eva Salvatierra ante José de la aritmética. Sin embargo, él es capaz de refutarle y de dejarle claro que, en su opinión, cometen un error: “Pero es que si quieren durar no se pueden echar a los hombres encima...” (Ibíd.), afirma. En este caso aparece una dimensión crítica ante la labor que realiza el PIE en el gobierno y que se presenta a través de la figura de José de la Aritmética.

Hacia el final de la novela se descubre que Viviana Sansón no ha muerto y, por tanto, podrá continuar ejerciendo la presidencia de Faguas, en un segundo mandato. El resumen de la situación es verdaderamente alentador, al punto que linda con lo utópico:

Hijos, madres y padres ya no deben separarse sino hasta cuando los niños atienden la escuela formal a los doce años. Mientras tanto, cada centro de trabajo valora la maternidad como un aporte al futuro y el tiempo que madres y padres dedican a sus niños, como la garantía de una sociedad sana. Han desaparecido las pandillas; es poco el problema de drogas, somos un país de flores, de abundante alimento, de personas que se cuidan entre ellas, que respetan la diversidad del amor sus expresiones; nuestro felicismo ha funcionado

Concluye con una breve aclaración: “Somos más ricos, sobre todo, porque hemos eliminado la más antigua forma de explotación: la de nuestras mujeres (...) Hay brotes, claro; no somos una sociedad perfecta. (...) reconocernos humanos es saber que siempre habrá nuevas luchas y retos (...)” (274).

El país de las mujeres (2010) es una de las novelas más complejas de la autora nicaragüense, no solo por la multiplicidad de interpretaciones posibles, sino por la voluntad que en ella se hace explícita de construir un vaivén de lo real a lo imaginario. Se sabe que el PIE existió realmente

porque, igual que en otros libros de la autora, se añade una nota al final de la ficción:

En los años ochenta en Nicaragua, durante la Revolución Sandinista, existió en realidad un grupo de mujeres, amigas, que nos constituimos en lo que llamamos el PIE, el Partido de la Izquierda Erótica. Cada una de nosotras tenía alguna posición intermedia de importancia en estructuras gubernamentales, partidarias o de masas (275)

Como objetivo general, se comentaba antes, el PIE buscaba promover los derechos de la mujer. De manera que, aunque el grupo funcionó temporalmente, Belli rescata estas memorias para proyectarlo en un escenario futuro. En ese sentido, las referencias a personajes reales como sucede con Carla Pravisani⁷⁷ o Ana Vijil⁷⁸ aparecen como guiños a los lectores familiarizados con el contexto cultural nicaragüense. Por otra parte, las posibles referencias que remiten a acontecimientos dentro del país centroamericano, ayudan a deshacer ese límite entre ficción y realidad.

Montserrat Roig, por su parte, se inscribe dentro de lo que se considera como feminismo de segunda generación y que Francès Díez (2012) define como un movimiento “de resistència i reivindicació de drets que el franquisme s’havia encarregat d’eradicar. La presa de consciència de moltes dones es produeix quan entren en contacte amb diversos àmbits en què es desenvolupa la lluita antifranquista” (24). Se define, además, como un movimiento de izquierdas cuyo pensamiento teórico se articula a través del lenguaje marxista (Ibíd.: 25). Las diferentes agrupaciones se organizan para conformar el Moviment Democràtic de Dones (MDD), cuyo nombre fuera de Catalunya sería Movimiento Democrático de Mujeres (MDM). De este se afirma que tiene dos vertientes, una que se presenta como “la lluita per la democràcia i la llibertat” y, la segunda que busca “l’alliberament de la dona” (Ibíd.: 29).

⁷⁷ Escritora, directora de arte y periodista de nacionalidad argentina, nacida en 1976 y residente en Costa Rica. Uno de sus últimos libros, *Mierda*, publicada en 2018 y censurada por el régimen Ortega-Murillo.

⁷⁸ Activista política y feminista nicaragüense. Fue una de las presas políticas del régimen Ortega-Murillo, liberadas en marzo de 2019.

El escenario es similar a lo que ocurre en Nicaragua después de la Revolución Sandinistas. Al principio, los partidos políticos tradicionales de izquierda —el PSOE y el PCE— no integran la igualdad de género en sus programas, generando distanciamiento por parte de las militantes feministas. Sin embargo, dentro de las organizaciones mismas se hacen manifiestas las discrepancias. Mientras unas consideran que se debería crear un grupo político independiente —como el PIE—, otras no lo contemplan como una opción viable. Más tarde, y cuando se acercaban las elecciones, la mayoría de partidos socialistas y comunistas integran las demandas feministas. Los resultados son desalentadores tanto para los partidos como para los movimientos de mujeres. No obstante, estos últimos avivan su labor con el fin de incidir socialmente. De hecho,

Amb aquest objectiu s'organitzen jornades i campanyes específiques que serveixen de fòrums de debat i coordinació entre els diversos grups, i marquen les fites del període d'eclosió del moviment, que abastaria del 1975 al 1979. Durant aquests anys tenen lloc les I Jornades de Liberación de la Mujer (Madrid, 1975), les I Jornades Catalanes de la Dona (Barcelona, 1976) i les II Jornades Estatales de la Mujer (Granada, 1979). A més, campanyes per l'amnistia, per la llei del divorci, per la despenalització de l'adulteri i l'avortament i contra la violència de gènere criden l'atenció dels mitjans de comunicació i contribueixen a fer visible el moviment. Roig participa en moltes d'aquestes campanyes i assemblees (...) (Francès Díez, 2012: 44)

En ese contexto, y muy en sintonía con la hipótesis de este trabajo, el proceso de reivindicación está acompañado por una serie de publicaciones, tanto artículos como obras que abordan el tema de la mujer. Además, otro aspecto que debemos tener en cuenta es que justamente para la misma época en la que la catalana estaba participando de estos movimientos, Belli se encontraba exiliada. Existe entonces un movimiento paralelo que se presenta entre las dos escritoras, con su compromiso político y la lucha de género, pero también a partir de la obra de ficción y la producción periodística. Mientras una publicaba y repartía panfletos revolucionarios, la otra participaba de las manifestaciones y actividades feministas.

En efecto, Montserrat Roig asiste a las primeras jornadas catalanas en calidad de oyente pero interviene como feminista independiente. Defiende “el fet català i el respecte per les dones immigrants, malgrat que no en

parlen la llengua. Recorda, finalment que les dones catalanes són doblement explotades, como a dones i com catalanes” (Ibíd.: 51). En su discurso no solo remarca esto sino que afirma la utilidad de las jornadas en la medida en que llegan a concretizar y hacer reales las abstracciones. Señala, por último, el lugar del hombre dentro de estas reivindicaciones. La autora considera que solamente cuando la mujer llegue a emanciparse, el hombre será libre, dado que “no és lliure l’home que esclavitza ningú” (Pamiès, 1976: 182). Y como lo explica Francès Díez (2010):

La participació de la dona en la política és una altra de les preocupacions de Roig, que en constata la històrica exclusió derivada de l’escissió entre el món personal, i està programada la realització de la dona, i el món públic, creat per i per a l’home (126)

Es quizás por este motivo que demuestra su preocupación a través de las novelas. Probablemente la obra en la que se aborde la cuestión de género en mayor detalle y de manera transversal sea *L’opèra quotidiana* (1982/1983). Escrita seis años después del evento feminista, esta obra ilustra con claridad el compromiso político clandestino de una mujer—Mari Cruz—, que a pesar de ser “xarnega” adopta la lengua y la identidad catalana. Pero no solamente es importante por esto. En la ficción, la relación de pareja entre Horaci Duc y ella da cuenta de otros aspectos. Más allá de las dinámicas de poder dadas la diferencia de edad, la falta de estudios de ella o los contrastes culturales, se presenta el arquetipo femenino de la mujer/pura. A lo largo de la narración, Mari Cruz es concebida por el señor Duc como una “niña” y esto solo cambia cuando sospecha de la infidelidad con otro militante:

Em va dir, ha vingut en Pagès i m’ha deixat aquest paquet per a tu, i m’ho va dir d’una manera que vaig començar a sentir el voltor per dintre. Perquè m’ho va dir sense riure i sota els ulls tenia unes taques que els enfosquien encara més. Per primera vegada em va semblar que la Maria no era una nena, sinó una dona, i que s’havia fet dona sense que jo m’adonés (77)

En efecto, si al inicio de la novela se lleva a cabo una transformación en Mari Cruz, gracias a la influencia de Horaci Duc: aprende la lengua, conoce la historia e incluso se llega a identificar con la actividad clandestina. Más tarde, y de manera paradójica, estos mismo valores son cuestionados por ella: “em va dir, ets un covard, i no m’expliquis res més

de l'Onze de Setembre, res més del setge, res més de les barricades, res més d'en Casanova, per què tu..., tu no hi creus, entesos?" (80).

Hacia el final de la novela, a partir de un texto escrito por Horaci Duc, se anuncia la renuncia. Un rechazo a una serie de preceptos políticos que intervienen tanto en la construcción de su identidad nacional como en la masculina:

La culpa, la tenen ells. Ells que m'obligaren a representar un paper des que he nascut, que em forçaren a tenir valor, a creure en unes idees que em venien fetes ... Ells, que entraren a la ciutat plena de ruïnes un dia tèrbol de gener, que feren plorar en Pagès com una criatura, ells, que condemnaren a sobreviure, a transmetre el que diuen que feren els meus avantpassats, ells, que van fer befa de la llengua que parlava, que l'enaltiren tot esclavitzant-la, que ens compel·liren a fer d'herois i de màrtirs sense ser-ne, [...] que em portaren a convertir la Maria en una altra dona, a no saber-la estimar com ella era, a transformar-la, a fer-la tornar a néixer per mostrar, només, que aquesta terra no morirà mai, terra feta de dolor, de claudicació, ells, que amb la vesània i la brutícia em feren creure que jo seria millor del que era, que esmicolaren els meus somnis d'adolescent, que convertiren en merda la meva fe, íntima, privada, la meva fe en la vida, i que no em deixaren respirar tal com jo volia ser, una ànima i un cos, una proposta d'home, un projecte ... Ells i la Història, que em van estrènyer, enmig de la nit, a buscar una llum falsa ... Ells, que no m'han deixat ser home sinó una deixalla, deixalla seré, pols i cendra, pols i cendra, Mari Cruz ... Mari Cruz (203)

Sin duda, en esta novela se realiza un intercambio de roles entre los personajes principales y la percepción que cada uno de ellos tiene sobre el escenario histórico y social de Catalunya. Algo muy similar ocurre en *La veu melodiosa* (1987/1994) con el protagonista de la novela. De la ignorancia y la ingenuidad que lo llevan a comprometerse políticamente, pasa a la decepción pero, sobre todo, alcanza cierta lucidez:

Ell ja no tenia el món de la infància (...) però tenia en Joan Lluís, la Virgínia i la Mundeta (...) eren cruels i indecisos. El maltractaven però eren la humanitat. I encara que ells el rebutgessin, es féu una promesa: no els deixaria mai. (...) Els amics no el volien feliç, sinó que, simplement, vivien al seu costat. Ells eren la seva gent. Ara n'estava segur: Déu es el principal hoste de d'infern (140)

Seguramente esta percepción del ámbito político esté fundamentada en la experiencia que tiene la autora con las afiliaciones a algunos partidos en

particular. De hecho, estas realidades se presentan también en las obras de ficción, incluso si en su obra periodística se constata con mayor claridad su posición respecto a distintos aspectos sociales. La primera novela de la trilogía es quizás la que más en cuenta la dimensión política y puede que esto se deba al momento de la escritura y publicación. En *Ramona, adéu* (1972/1997) esto se presenta a partir de la protagonista más joven el ámbito universitario en el que se inscribe la narración. Aunque inicialmente su participación está relacionada con el personaje de Jordi Soteras, progresivamente esta va tomando consciencia de su propia condición:

Amb l'allunyament, una en l'espai, l'altra en el temps, de les dues persones que estimava més, amb el decandiment de la mare, la impertorbabilitat de la Sílvia, la indiferència de la Gèlia, amb l'odi visceral que sentia pel pare i per les coses del pare, la Mundeta s'adonà que la decisió, si n'havia de prendre alguna, seria absolutament seva. I com a desenllaç d'una lenta maduració, tardà però segur, sorgí, dins de la seva ment allò que calia fer: se n'aniria de casa, aprofitaria la detenció de l'Enric per amagar-se. D'això a no pertànyer més a la família Claret tan sols hi havia un pas. (126)

En efecto, tanto la crisis dentro del ámbito educativo, con el posible cierre de la universidad, como en el universo personal de Mundeta Claret, con las diferencias familiares, el descubrimiento de la infidelidad de Jordi, la llevan a tomar tal determinación. Cuando se la comunica a su madre y su abuela, ellas le preguntan los motivos y Mundeta reflexiona:

Qualsevol els explicava les baralles de l'assemblea, les diferències ideològiques entre l'Enric i en Jordi i l'Anna, l'escena de la cambra de l'Anna, en Nito que, si pot, la magreja, la fugida, l'home de l'Alpine, el meublé de la plaça Lesseps, el fàstic, les nàusees, l'angúnia de no saber si tornaria a veure en Jordi, la por que vindrà ara, quan tots s'hauran d'amagar, el neguit, les universitats tancades si les tanquen, la ràbia de no fer cap més assemblea, qualsevol els ho explicava (136)

Su abuela trata de convencerla explicándole: "... tu no has viscut la meva època, allò sí que era terrible. Tot el dia amb la mama, fent comèdia. Nosaltres les dones, a callar. Però ara! Si feu el que voleu" (137). Por su parte, la madre afirma: "Si haguessis viscut una guerra, sabries què significa passar fam, com la teva mare. Tot un dia escorcollant els morts, mols d'ells cadàvers completament cremats, per trobar el teu pare..., i

amb una gana que tenia!”. Aquí no solo se realiza un salto narrativo al inicio mismo de la novela y de las narraciones de ambos personajes, sino que se revelan los elementos centrales de su constitución. La condición de la mujer y la presión familiar son, en efecto, aspectos determinantes durante la juventud de la Ramona Jover; como lo es la experiencia de la guerra y la violencia en el caso de Ramona Ventura.

Finalmente Mundeta Claret se va de la casa familiar y con esa decisión se genera una ruptura. “Mundeta, com has canviat...”, se termina la discusión entre las tres mujeres pero es lo mismo que le repetirá Jordi, cuando se vuelvan a encontrar, así como en otras ocasiones. Hacia el final de la narración la transformación de este personaje se completa:

Com has canviat, Mundeta. En Jordi li ho havia dit més d'una vegada: no som més que partícules minúscules, incomptables, inexistents, gairebé invisibles. (...) El temps canvia, el temps ho capgira tot, el temps ens fa veure que les nostres accions són mínimes, intranscendents... (...) Potser tots aquells objectes, fidels i silenciosos com la nit barcelonina, no serien d'ara endavant més que bocins de record. Com tot el que havia deixat a casa seva. O com tot el que acabava d'enterrar al jardí de la Universitat (157-158)

Y en ese sentido resulta esclarecedor el análisis que realiza Dupláa (1996) puesto que, aunque deja claro que se manifiesta un tiempo histórico guiado por los personajes masculinos, también afirma la naturaleza feminista de la obra (112-113). De hecho, explica que aunque la participación política de la menor es influenciada por Jordi, el líder estudiantil, también es cierto que esta representa una “puerta hacia la libertad”. Concluye su análisis con la siguiente reflexión:

El texto termina con la desaparición (simbólica) de los tres hombres, o, mejor dicho, con la autoafirmación de las mujeres. Cada una de ellas se libera de la monotonía y de la falta de amor en el mundo convencional que las rodea y las ampara. Finalmente, la abuela termina su diario con el entierro de su marido; la madre, en el texto en cursiva, saca fuerzas para continuar hacia delante buscando al suyo; y la hija se independiza y abandona el hogar paterno; es el ADIÓS a las Mundetas. Es un adiós que todavía no permite la alianza y la amistad entre mujeres; es una despedida que sólo posibilita la liberación individual (115)

En las próximas dos novelas de Roig se consigue lo que en esta primera queda faltando: el vínculo de amistad entre las mujeres.

Lo cierto es que en estas tres novelas y, de manera general, en la obra completa de Roig se manifiesta tanto la cuestión histórica de Catalunya — ya lo hemos visto— como la dimensión política. La vida de las diferentes protagonistas está atravesada por el relato social y los acontecimientos de la vida política, para comprobarlo solo hace falta remitirnos a la segunda novela de la trilogía. La escritura misma, el planteamiento crítico adquiere una perspectiva política en la medida en que es capaz de tomar estos hechos y contemplarlos en perspectiva. Así pues, aunque Roig no hace una novela en la que se exponga abiertamente un manifiesto político como ocurre con Belli, lo cierto es que este aspecto atraviesa toda su ficción, tanto como tuvo un papel relevante en su vida privada.

“La dona ha estat discriminada a l’educació, al treball, la dona ha estat doblement explotada en obligar-la, mitjançant la pressió de la “moral”, a complir els seus rols de mare i de muller sacrificada” (Torre, 108), escribe Roig en 1977, y señala, más tarde en el mismo artículo: “El feminisme polític, cal aclarir-ho, no va en contra de la família ni contra el matrimoni, sinó contra que siguin cèl·lules socials que es mantenen més per raons econòmiques que no per raons d’afecte” (Torre, 110). El tema político es desarrollado por la autora en muchos de los artículos periodísticos que publicó a lo largo de su carrera. No obstante, únicamente la ficción da cuenta, de manera detallada y sin matices, de las contradicciones y reivindicaciones a las que alude en sus escritos de no ficción. De modo que si “(...) el feminisme per a ésser “total” ha de saber emmarcar-se en un context polític que sigui alliberador (...)” (Torra: 110), la creación literaria hace parte del proceso.

3.3 Cuerpo y subversión

Giulia Colaizzi (1990) afirma que uno de los puntos más importantes a resaltar en el feminismo italiano de la década de los setenta es el lugar que otorga a la sexualidad como locus del discurso subversivo, en un “intento por parte de las mujeres de reapropiarse, reivindicándola, de su propia historia” (24). Sostiene, además, que la “práctica subversiva no desembocó sólo por ello en una toma de consciencia colectiva sino también en una

praxis política concreta” (Ibíd.). Esta corriente que involucró tanto a las esferas más bajas del aparato social como a los más altos niveles del sistema político, utilizó el cuerpo y la sexualidad femenina como medio para el discurso. Si estos se encontraban “atravesados por una multiplicidad de prácticas discursivas”, ellas “se apropiaron de dichas prácticas y las transformaron” (Ibíd.).

Esta percepción del cuerpo como espacio para subvertir, incluso a nivel político, hace parte de las complejas dinámicas que surgen de las tensiones entre esfera pública y esfera privada. No se trata, además, de una interpretación aislada, sino de un movimiento que involucró a sectores muy plurales del feminismo. Artistas de diferentes lugares del mundo comenzaron a utilizar sus cuerpos para vehicular sus peticiones. El matrimonio casi siempre implicaba para las mujeres una renuncia al espacio público, la imposición de las labores domésticas y la maternidad. Los roles asignados a estas mujeres actuaban violentamente sobre los cuerpos: silenciándolos y vigilándolos. Nancy Armstrong (1990) explica esta división de las responsabilidades y la relación que ha mantenido con el cuerpo femenino:

la división entre los sexos, como norma general, ha representado una división de la sociedad en dos mitades; una división que atraviesan verticalmente las clases sociales en el curso de los milenios. Las mujeres, por ello, han tenido que soportar una forma de explotación de género y que ha pasado por la expropiación y cosificación de los cuerpos, usados no sólo para reproducir otros cuerpos con destino a la sociedad productiva de los hombres, sino como objetos para el placer masculino y para el intercambio que consolida la economía patriarcal y los lazos entre los hombres (17)

El mecanismo que utilizan estos colectivos opera precisamente a través de la resignificación de los cuerpos. Reivindicar la independencia de estos, comprender su naturaleza y respetar la diversidad, se transforma una necesidad para mujeres de diferentes partes del mundo.

Las manifestaciones feministas que hubo en Barcelona a partir de 1975 dan cuenta de ello. De hecho, las fotografías tomadas por Pilar Aymerich durante esos años, son un buen ejemplo de la voluntad que tenían tantas mujeres de llevar a cabo tales transformaciones. En 1976, con la consigna “Jo també soc adúltera” se lleva a cabo una manifestación en apoyo a

María Ángeles Muñoz pero, el propósito es —sobre todo— conseguir la abolición del delito de adulterio y, de la mano de este, cambiar otras tantas leyes más que violentaban el cuerpo y actuaban sobre la libertad de las mujeres. De hecho, meses antes, en ese mismo año, se llevaron a cabo las “Jornadas Catalanes de la Dona” cuyo objetivo fundamental era conseguir “una libre disposición del cuerpo”.

Durante esos años, las feministas salen a las calles manifestándose “para pedir guarderías gratuitas y subvencionadas”, “para pedir amnistía para los delitos de la mujer”, en contra del caso de violencia contra Antonia España y, años más tarde, solicitando la despenalización del aborto. Son, pues, momentos de cambio para las mujeres. Una transformación que se lleva a cabo a través de la toma del espacio público y que incluye diferentes lenguajes: el de la literatura es uno de ellos. En una entrevista hecha a Gioconda Belli, cuyo interlocutor era justamente Julio Ortega (2009), este le preguntaba sobre “el impulso inicial de su escritura” y su relación con la poesía. Ella respondía: “más que diálogo, mi relación con la poesía fue, desde el inicio, muy física, corporal” (123)⁷⁹. Llega, incluso, a comparar el ejercicio de escribir con el acto mismo de parir, como lo comprobábamos antes. En cualquier caso, lo cierto es que la escritura se establece como el espacio a partir del cual se reafirma lo corpóreo.

3.3.1 Erotismo, política y amor

Si los primeros poemas que la nicaragüense publica son rechazados y criticados por el carácter sexual, el resto de su obra no deja de mantener el tono reivindicativo. Lo que inicialmente se formula desde la inocencia, más tarde se configura como un ejercicio político. Se trata, sin embargo, de una respuesta ante el entorno opresivo que se concibe, en efecto, como un ejercicio de regeneración:

Creo que el mayor acierto —inconsciente inicialmente— de mi poesía, fue el de introducir un lenguaje erótico propiamente femenino dentro de la visión masculina predominantemente del amor romántico y del amor patriótico. A través del desparpajo, producto más de la sencillez y del

⁷⁹ Esta entrevista se publica inicialmente en *El hacer poético*, Xalapa, Universidad Veracruzana, colección EntreMares, 2009. Sin embargo, aparece también en *Rebeliones y revelaciones* (2018b), la numeración de las páginas corresponde a esa publicación más tardía.

deseo de rebelión que, de una intención literaria, introduce en la literatura de mi país la sexualidad franca y celebratoria del cuerpo femenino (Belli, 2018b, 127)

Propone toda una lectura de lo erótico en la que se distancia de las visiones masculinas y en las que abundan las dinámicas de poder. El objetivo es “descorrer públicamente el velo sobre la carnalidad del ser femenino y hacer ver su estrecha y casi simbiótica relación con el componente emotivo” (Ibíd.).

¿Qué es el erotismo, con el que se me clasifica y caracteriza, sino la carnalidad de la palabra que hurga en la vida su origen y que transmuta la privacidad de los amantes en espacio de encuentro con los otros y en espejo donde la creación se contempla a sí misma? (...) Me parecía incongruente que en una cultura donde se exaltaba a la mujer como objeto de deseo, se considerara impropio que ella deseara a su vez.

Se trata de hacer llegar, al público lector de Nicaragua, un discurso que estaba teniendo gran acogida en otras latitudes y que, entre otras cosas, buscaba transformar las dinámicas de relación entre los géneros. Llama la atención, no obstante, que en la primera novela se hace una transposición al momento precolonial.

Cuando Lavinia y Felipe, en *La mujer habitada* (1988/1996), tienen el primer encuentro sexual ante Itzá —que está cautiva en un árbol—, ella recuerda sus amoríos con Yarince. Sin embargo, varias son las dudas que vienen a su mente. Se pregunta si la pareja, al no ser completamente indígena, será resultado del “terror de las violaciones, de la lujuria inagotable de los conquistadores” (49). No obstante, como ella misma señala, su encuentro se produce de forma armoniosa: “Sólo sé que se aman como animales sanos, sin cotonas ni inhibiciones. Así amaba nuestra gente antes que el dios extraño de los españoles prohibiera los placeres del amor”⁸⁰ (Ibíd.). Las lecturas e interpretaciones que aparecen en esta novela son múltiples. Si bien las vidas de Lavinia y Felipe corresponden a los estereotipos de la clase media-alta, la voz y presencia de Itzá aporta una perspectiva distinta.

⁸⁰ Esta cita aparece también en el segundo capítulo, en ese caso para señalar la presencia de la heteroglosia.

Más adelante en la novela, cuando la relación entre la pareja central ha avanzado, se introduce una reflexión sobre la naturaleza de los vínculos:

los hombres eran (...) seres que disfrutaban de la ventaja de no tener horizontes fijos, o los límites de espacios confinados. Los eternos privilegiados. A pesar de que todos salían del vientre de una mujer (...) luego parecían rebelarse con inusitada fiereza contra esa dependencia, sometiendo al signo femenino, dominándolo (...) (69)

La visión es, sin duda, esencialista y se trata de una generalidad pero lo que vale la pena señalar es la intención de hacer una crítica que llegaba por primera vez a cierto sector de la sociedad. En esta novela, sin embargo, todavía se mantiene la creencia respecto al hombre revolucionario. Felipe es quien introduce a Lavinia al contexto de transformación social y, por tanto, es la figura del hombre machista en proceso de conversión: “Felipe es valioso y quiere cambiar, estoy segura. Teóricamente, está claro. Es en la práctica donde se le sale el indio” (278).

La metamorfosis se debe llevar a cabo desde lo íntimo, y en ese sentido, cambiar los roles significa “pasar de ser la que es mirada a ser la que mira” (Belli, 2018b: 89). El erotismo que propone la escritora nicaragüense se demarca precisamente porque afirma su tendencia al intercambio y al diálogo entre los dos sujetos. El ejemplo que utiliza Belli para explicar su posición es esclarecedor. Según explica en “Países del erotismo”, Octavio Paz realiza una distinción entre erotismo y amor. El primero es concebido a partir de “la abolición o ausencia del otro”, mientras que el segundo es “la revelación de que sin el otro uno ya no es el mundo” (89). La nicaragüense se opone a tal escisión afirmando que “las mujeres hemos desarrollado una especie de emocionalidad orgánica que nos permite una vivencia totalizante entre logos y eros” (90). Este es uno de las características particulares del erotismo que propone Belli y que empieza a darse forma en esa primera novela.

Del erotismo de la carne pasé al erotismo de la Patria. Me sumé como tantos otros jóvenes de mi generación a la lucha de Eros, contra el Tánatos que a diario se nos aparecía en su encarnación de general de ejércitos y sumo dictador. Matar la muerte fue nuestra alternativa. (...) Para mí, la revolución constituyó un hecho erótico. El cuerpo del hombre y mi propio cuerpo se metamorfosearon en el cuerpo del país y los amores humanos y ciudadanos se confundieron en uno solo (91)

Esta sería la segunda lectura o interpretación posible de lo que se define como erotismo y que aplicaría a *La mujer habitada* (1989/1996). No sería en cualquier caso, una realidad aislada, de hecho es lo que se busca en *El país de las mujeres* (2010). Cuando se redacta el “Manifiesto del partido de la izquierda erótica”, el punto número cuatro explica lo siguiente:

Por eso lanzamos este manifiesto para hacer del conocimiento de las mujeres y hombres que pueden ya dejar de esperar al hombre honrado y apostar ahora por nosotras las mujeres del PIE (Partido de la Izquierda Erótica). Nosotras somos de izquierda porque creemos que una izquierda a la mandíbula es la que hay que darle a la pobreza, corrupción y desastre de este país. Somos eróticas porque Eros quiere decir VIDA, que es lo más importante que tenemos y porque las mujeres no solo hemos estado desde siempre encargadas de darla, sino también de conservarla y cuidarla: somos el PIE porque no nos sostiene nada más que nuestro deseo de caminar hacia adelante, de hacer camino al andar y de avanzar con quienes nos sigan. (108)

En Faguas —espacio y representación de los escenarios posibles—, el erotismo se convierte en instrumento para la subversión. Sophie Large (2015: 97) explica que “el erotismo representa el fundamento del sistema de pensamiento del PIE, ya que constituye una palanca esencial para derrumbar las últimas barreras que nos separan de la igualdad entre los sexos”. Estos postulados, además, recuerdan algunos de los planteamientos de Octavio Paz o Michel Foucault. De hecho, a través de esta novela, la autora consigue resignificar una serie de elementos vinculados a la realidad de las mujeres y su espacio íntimo, otorgándoles un rol al interior del panorama político:

(...) amor y política son los dos extremos de las relaciones humanas: la relación pública y la privada, la plaza y la alcoba, el grupo y la pareja. Amor y política son dos polos unidos por un arco: la persona. La suerte de la persona en la sociedad política se refleja en la relación amorosa y viceversa (Paz, 1993/1997: 170)

Y en ese orden de ideas resulta pertinente revisar cómo se plantea esta división entre sexualidad, política y amor en las novelas de Montserrat Roig. Si bien en las primeras novelas se trata de manera superficial, en *L'hora violeta* (1980/1981a) si hay una mayor implicación. En esta obra, de hecho, aparece el tema de las relaciones maduras, la infidelidad y la paternidad, como se ha desarrollado previamente en este capítulo.

De nuevo se presenta el personaje de Jordi, esta vez en medio de un triángulo amoroso con Agnès —madre de sus hijos— y Natàlia Miralpeix. Ambas mujeres responden a un prototipo femenino diferente: mientras la primera se presenta como la “mujer-niña” que es, al mismo tiempo, madre, la segunda corresponde al modelo de mujer libre, intelectual y feminista. Sin embargo, Roig plantea justamente una crítica a la fragilidad de estas convicciones a partir de las reflexiones de los personajes. Natàlia, en un monólogo, confiesa:

Tinc la sensació d'haver arribat tard. A la fotografia, al feminisme a l'amor. Estrangera a tot arreu. Quan vaig a una assemblea de dones em sento lluny d'aquestes noies joves que tenen fe. Quan esbroquen els homes perquè no entrin a les reunions i després es piquen l'ullet entre elles. Quan surten al carrer i criden a favor de l'avortament i reclamen el dret al seu cos (...) Després , tu, Jordi, mai no n'has fet cap comentari. Sembla que son tabú , aquesta mena de comentaris entre la gent que fa política. (41)

La posición de Agnès, a su vez, da cuenta de otra realidad compleja que ha sido evocada por diversas feministas. Ella, en efecto, es la representación de la mujer que es esposa y madre y, de repente, su realidad se transforma, se fracciona. Recuerda además a una de las novelas de Simone de Beauvoir, *La femme rompue*⁸¹:

En Jordi li va agafar la mà i li va dir, de tota manera, Agnès, han estat sis anys molt bons, potser els millors de la meva vida. I no ho entenia, li deïa que l'estimava, afegia que al seu costat havia passat els millors anys de la seva vida, no entenia que li digués, saps, s'ha acabat, s'ha acabat. Se sentia com una llicenciada a qui diuen, senyoreta, el seu treball ha estat molt positiu, però ara ja no la necessitem. (35)

Ante esos dos personajes aparece la figura de Jordi, de nuevo la representación del militante político cuyos principios políticos y morales son cuestionados: “I és que tu, Jordi, has cregut en Marx com els primers cristians creïen en Crist. El teu amor a la humanitat era tan abstracte que ara tens massa pressa per conquerir coses concretes. Has estimat alguna vegada algú, Jordi?” (45). No solo se hace énfasis en las construcciones

⁸¹ En castellano, *La mujer rota* es un libro publicado por Simone de Beauvoir en 1967. Contiene tres relatos cortos publicados y en uno de que da título al libro se presenta justamente la historia de una mujer que después de varios años de casada descubre la infidelidad de su marido con una mujer más joven que ella. Como consecuencia de esa situación se plantean una serie de reflexiones en torno a las cuestiones de género.

mitológicas que proponía Frye en su libro y en el vínculo que guarda con ciertas posturas políticas, sino que además se señala la falta de coherencia. En ese sentido, sin embargo, resulta interesante la reflexión que propone la autora en otro de sus libros en el que desarrolla la cuestión de género. En *¿Tiempo de mujer?* (1980/1981b) explica sobre el personaje de Jordi en particular:

Somos porque el hombre nos ha creado. Yo misma he querido escribir sobre algo “importante” (el mundo de la política, de las ideas, el mundo de fuera), he creado un personaje llamado Jordi Soteras. (...) Si había que hablar de escatología, de cacas y pipís, me salían la Silvia o las Mundetas. Pero en las grandes cosas, un hombre sustituía a todas las mujeres. (...) Era todos los superegos que me había ido encontrando a los largo de mi vida. Mis fantasmas masculinos. Fantasmas que muchas veces no eran hombres concretos, sino el reflejo de mi miedo, de mi inseguridad, del temor a opinar (...) (25)

Jordi es, sin duda, un personaje con una multiplicidad de configuraciones posibles y, como consecuencia, da lugar a una pluralidad de interpretaciones. En *L'hora violeta*, no obstante, se produce una transformación al final de la novela que se opera a partir de la resolución del conflicto planteado inicialmente con el triángulo amoroso.

Si al comienzo de la novela se plantea la trama a partir de la ruptura de la relación entre Agnès y Jordi, al final, la situación es la inversa. Es decir, Jordi decide acabar la relación con Natàlia:

Sé que no has estat del tot sincer amb mi, em vas dir, he de tornar amb l'Agnès, però sé que hi tornes perquè has trobat algú que no t'exigeix tant com jo. Una noia que sempre riu, que no et demana res, que et dona estones agradables. Sé que ara no pots suportar una altra mena d'amor (...) Et dónes massa, m'has dit, com si fos un retret (59)

Las reflexiones y análisis posibles son varios. Por una parte, resulta evidente que las dinámicas de las relaciones que establece Jordi podrían ser cuestionadas, en la medida en que parecen responder a una lógica de consumo que, además, guardan un vínculo de las prácticas patriarcales. Para Natàlia representa el descubrimiento de una nueva forma de amor:

Però mai no vam treballar el misteri, el misteri que fa que dos cossos i dos esperits es retrobin en un de sol. Aquesta harmonia, no sé si se l'ha inventada el romanticisme, el qual, com la publicitat d'electrodomèstics,

fa pensar a tothom que això és a l'abast de la mà. Amb el romanticisme no es popularitzà l'amor, sinó el fracàs (49)

Más adelante, en esta misma novela, se aborda con mayor detalle esa reflexión en torno al amor. No solo se plantea el sentimiento como un privilegio al que solo se tiene acceso bajo ciertas circunstancias “Em sembla, doncs, que l'amor romàntic sorgeix quan tens el ventre ple i una situació col·lectiva serena” (90). Sino que, además, poco después aparece relacionado con el encuentro sexual:

Quan no dissimules i crides de plaer i ets capaç de tornar a mirar els ulls de l'amant/amada després de l'orgasme per agrair-li, amb infinita tendresa, tot el que has rebut i que l'altre ha estat capaç de rebre (91)

Amor, política y erotismo parecen ser elementos constantemente emparentados en las novelas de ambas autoras, incluso si en cada una de las obras se presentan desde diferentes ópticas. Espacio privado y dinámicas públicas son dos esferas sociales que están estrechamente unidas a partir de la cultura: “Però aquesta mena d'amor s'ha empeltat en nosaltres de tal manera que ja no saps què és natural i què és cultural” (225). Por ello, a pesar de que esta tercera novela de la trilogía se proyecta como una novela híbrida en las que se incluye la transcripción del diario privado de Judith y la experiencia romántica de Norma, la dimensión subversiva se manifiesta a partir de transformaciones y reflexiones que se proponen:

Només li va dir dins del cotxe. Els fars apagats m'ho he pensat bé, Agnès, i crec que podríem refer-ho tot una altra vegada. I l'Agnès tardà a contestar. Al cap d'una estona, només va dir, no. No, què?, va fer en Jordi. Però ella només deia, no, no. Deia no i el cor li feia mal. I no sabia si era dolenta. I no li deia que no pels gemecs de la mare que li recomanaven paciència, ni pels discursos de la Norma, ni tampoc pel que li havia dit el capità Haddock, allò de què no ens resignem a perdre el que estimem-ne, o potser deia que no per tot plegat. No era per l'engany, ni perquè havia deixat la carrera per ell, no perquè li deia petitona. I no li deia que no per aquestes coses, perquè eren detalls del passar que l'Agnès ja no recordava. (...) Era com si per fi travessés la porta del rebedor on la seva mare s'havia arrapat fent aquell pany llarg i discontinu. Havia travessat la porta i deia que no. I en Jordi intentà d'estrènyer-la ben fort, com abans, i li va preguntar, és que hi ha un altre home a la teva vida? És que l'estimes, és que vols viure amb ell? I l'Agnès només va somriure. (231-232)

CONCLUSIONES

La literatura ha sido desde siempre un medio para problematizar la sociedad, cuestionar valores y proponer escenarios alternos. No en vano ha existido, desde el principio mismo de la tradición literaria, un órgano censor responsable de preservar los principios de la comunidad⁸². Y como cada época configuró su sistema de valores, las consecuentes prohibiciones tuvieron que adaptarse a este. No obstante, artistas y escritores han sabido realizar una crítica a través de su obra, dando trascendencia y posicionando su labor creativa. Ante la imposición de la censura han logrado alzar su propia voz, aquella que con tanto ahínco celebraban Montserrat Roig y Gioconda Belli en sus novelas.

Entonces, una vez más, parece necesario volver la mirada hacia aquellas piezas artísticas que, tanto en el pasado como en la actualidad, plantean una serie de cuestionamientos a los paradigmas sociales, con el fin de comprender y reafirmar el valor del arte en tanto que instrumento de transformación. En otras palabras, más allá del aparato de censura y sus múltiples estrategias, lo esencial es reivindicar el lugar privilegiado que tiene la imaginación para posibilitar cambios en las sociedades. Esto no solo supone ubicar la obra artística en el centro mismo de la transgresión sino que, además, conlleva a pensar en el órgano censor como parte de las estructuras de control social y, por tanto, ceñido a sus diversas configuraciones.

Revalorizar la pieza artística implica asimilar que, en muchas ocasiones, una de las características esenciales de la creación radica en el componente crítico que integra. Por ello, esta investigación se centra en las formas que adopta la subversión en las obras de Montserrat Roig y Gioconda Belli, resaltando cómo, a pesar de los contrastes de los contextos culturales, se constata una coincidencia en la concepción y disposición de la escritura. En efecto, este estudio comparado y de enfoque transatlántico expone, a partir de la ficción, una literatura que increpa a sus lectores y proyecta, muchas veces, escenarios alternativos. De hecho, es la proximidad que se

⁸² Coetzee, John Michael. (2007/2014) *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar* (Trad. Ricard Martínez i Muntada). Barcelona: Debolsillo.

establece entre realidad y ficción, la que enfatiza en la dimensión crítica de las obras.

Ante las realidades violentas de la guerra y la posguerra, el acto mismo de proyectar otros escenarios y proponer alternativas da cuenta de una actividad subversiva que trasciende las diferencias culturales.

El siglo XX me atrapó en su vorágine y me hizo creer en el fin de las distancias. Sumida en ese espejismo me fui con este país portátil en la bolsa a llenarme los ojos de otras visiones solo para descubrir, como dice Pessoa, que somos eternos turistas de nosotros mismos y que no hay otro paisaje que lo que somos (Belli, 2018a, 17)

Esta reflexión de la autora nicaragüense presenta uno de los aspectos primordiales que ha tenido en cuenta esta investigación: la necesidad de construir un análisis que responda a las exigencias multifocales de la actualidad. La comparación, a través de una perspectiva interdisciplinaria y transatlántica, da cuenta de ello. En este sentido, el análisis paralelo de las experiencias vitales íntimas, así como las condiciones impuestas por el devenir histórico revelan el germen mismo de la subversión (primer capítulo). Sin embargo, como la propuesta se realiza a partir de la obra literaria, este trabajo indaga en las herramientas que tiene la ficción para cuestionar los paradigmas sociales (segundo capítulo). Finalmente, el tratamiento que da la ficción a las experiencias de las mujeres en las novelas y cuentos revela una voluntad de denunciar las desigualdades. De esta manera, la perspectiva de género se consolida como otro de los tópicos centrales de la subversión (tercer capítulo). Estos son, por tanto, los tres ejes a partir de los cuales esta investigación demuestra la naturaleza subversiva de las obras literarias de ambas autoras.

A partir del primer capítulo de este trabajo ha sido posible comprobar en qué medida el análisis de los contextos originarios se proyecta como un ejercicio fundamental. Lo es no solo porque permite comprender los fundamentos de la crítica, sino en la medida en que estos dan sentido a la literatura y, por tanto, a los cuestionamientos que se plantean en la ficción. Identificar las condiciones que determinan las realidades de cada una de las escritoras conlleva reconocer los aspectos más relevantes de su literatura. En efecto, la indagación sobre el entorno y sus variantes sirve, además, para explicar el recorrido que lleva a ambas autoras a adquirir un

compromiso social y literario. La propuesta teórica de Martha Nussbaum formulada en *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* (2001/2008) resulta vital en el desarrollo de este análisis puesto que permite comprender que

el modo en que nos vemos a nosotros mismos depende de nuestras capacidades innatas cognitivas, perceptivas e integradoras pero también de nuestra concepción específica de la temporalidad y la causalidad; de nuestra concepción de la especie, la nación y la familia; de las ideas sobre dios, los espíritus y el universo (2001/2008: 175)

La primera parte de este trabajo nos demuestra hasta qué punto las estructuras familiares y la nación son, efectivamente, dos elementos capitales en la construcción de la identidad de cada individuo. Son, además, parte del “armazón mitológico” al que alude Northrop Frye en su “camino crítico”, de modo que participan en las representaciones de las autoras y en las construcciones sociales. Ambos tópicos —familia y nación— aparecen en el centro mismo de la ficción puesto que movilizan un discurso crítico. De manera que si la función social de las construcciones mitológicas —según Frye— es aportar cohesión, Roig y Belli, por su parte, proponen una ruptura a partir de la ficción.

Asimismo, el espacio geográfico, tan relacionado con la concepción de nación, se manifiesta cambiante y polifónico. Prueba de ello es que, en muchas de las obras, se exponen fracturas sociales, al tiempo que se integran distintas voces y puntos de vista. Los límites entre aquello que hace parte de la imaginación —así como sus representaciones— y el espacio real son controvertidos. Es en este sentido que la teoría geocrítica desarrollada por Bertrand Westphal cobra relevancia. En su propuesta, Westphal realiza una lectura de las creaciones literarias como fundadoras de la realidad, comprendiendo esta última desde un punto de vista plural.

La influencia del entorno se revela como un factor determinante en el devenir de las dos escritoras. Este gesta y condiciona las formas de la subversión y, por tanto, es lógico que las maneras de transgredir sean distintas en ambas autoras. Un buen ejemplo de ello se muestra a través del análisis que se realiza de la cuestión lingüística. Aunque la nicaragüense reivindica el uso de ciertas fórmulas propias del territorio nicaragüense,

para Montserrat Roig, la elección del catalán representa una transgresión en sí misma:

És cert que molts escriptors catalans estan d'acord amb la definició que són escriptors catalans els qui escriuen i publiquen les seves obres de creació en català. Aquesta definició és, avui, polèmica. Però segurament si les circumstàncies polítiques no haguessin trasbalsat el país el 1939, avui els escriptors catalans no s'haurien de definir. És que un escriptor suec o danès ha d'explicar qui és? (Roig, 1977/Torra, 2011: 125)

Su postura, no obstante, va más allá de los lugares comunes en la medida en que, a pesar de defender el uso del catalán, mantiene una perspectiva crítica con ciertos sectores del catalanismo. El escenario que se proyecta en *L'òpera quotidiana* (1982/1983), con la compleja relación entre Mari Cruz y Horaci Duc, así lo demuestra.

En cambio, en la narrativa de Gioconda Belli, el componente histórico es el que permite reafirmar sus orígenes. Personajes como Yarince o Itzá, en *La mujer habitada* (1988/1996), confirman esa voluntad de recuperar un pasado ignorado y despreciado. Y ese deseo de integrar la tradición tiene que ver con la concepción misma de su profesión de escritora. Para la nicaragüense, la actividad literaria, en tanto que parte del ámbito público involucra una “responsabilidad intelectual”. Tiene sentido que, como se constata en el segundo capítulo, varias de las obras de ficción presenten tramas históricas que requieran de un trabajo de investigación. *El pergamino de la seducción* (2005/2006) o *Las fiebres de la memoria* (2018a) son solo dos ejemplos de ello.

Coinciden, las dos escritoras, en las herramientas narrativas que eligen para problematizar sus entornos a través de la ficción. La tonalidad irónica, la fantasía o incluso la intertextualidad son algunos de los métodos que utilizan para proponer críticas o dar cuenta de la urgencia de un cambio. Esto se evidencia desde los primeros cuentos publicados por la autora catalana o en la novela titulada *El país de las mujeres* (Belli, 2010). En el análisis de ambos libros se comprueba hasta qué punto se proyectan caricaturas de los acontecimientos históricos pero, sobre todo, cómo la ficción —y sus medios— constituye una vía para la renovación.

El país de las mujeres (2010), sin embargo, además de las herramientas narrativas, expone un aspecto fundamental en este trabajo: la perspectiva de género. Ser mujer, y lo que ello conlleva, es uno de los temas principales en los que indagan las piezas narrativas de las dos escritoras. Se revela, por otra parte, en estrecha relación con la realidad política y social de las dos naciones. De hecho, como las formas de subversión, la construcción del género varía según los distintos momentos de la historia y sus contextos particulares, como se explica con el estudio de *Ramona, adéu* (1972/1997).

Las relaciones de pareja, el matrimonio o la maternidad determinan, de distintos modos, las experiencias vitales de las mujeres y así lo exponen ambas autoras en sus obras. Parte de la subversión radica en esa voluntad de exponer las circunstancias de las mujeres y sus particularidades. Así, en torno a este propósito, la nicaragüense plantea:

Con todos los dolores que implica vivir en este tiempo siento que es una tarea hermosa de nosotras las modernas escritoras, poder ir poco a poco limpiando el polvo y la incompreensión en la que han sido envueltas tantas figuras femeninas, sean míticas como Eva o reales como Sor Juana. Pienso que hacerlo es ir saliendo de la niebla de la condescendencia y el perjuicio. Es necesario para que el ojo que nos ha proyectado distorsionadas y que, a fuerza de siglos y constancia, nos ha llevado a interiorizar dentro de nosotras mismas esa distorsión, se aclare y nos mire y nos recree como realmente somos. (2018a: 75)

En sus ficciones, ambas escritoras cuestionan los roles femeninos que hacen parte de la esfera pública pero también aquellos que pertenecen al ámbito privado. La sexualidad y el erotismo son expuestos y trasladados, a través de la obra literaria, al espacio público. La intención, lo comprendíamos, no era otra que apropiarse y proponer una relación igualitaria entre los géneros. Roig, en *¿Tiempo de mujer?* (1980/1981b) lo expresa abiertamente: “Frente a la decepción de Henry Miller al observar nuestra raja, las mujeres, por primera vez desde que la cultura es escrita, estamos hablando de nuestro cuerpo sin asco, ni piedad ni resignación. Lo estamos tocando, oliendo, haciéndolo nuestro” (83).

Género, literatura y memoria son, pues, los elementos esenciales de este trabajo dado que, a partir de estos, se formula la transgresión en las narrativas de Montserrat Roig y Gioconda Belli. Esta ruptura con el orden

establecido confirma, a su vez, la posibilidad de realizar la subversión, partiendo de la ficción. Y es que las artes, en general, por su naturaleza misma, constituyen un instrumento de transformación social. La nicaragüense acertaba al afirmar que el

(...) fervor intelectual que ha volteado las creencias, que ha cuestionado cómo vivíamos y sigue cuestionando cómo vivimos, ha podido diseminarse a través de la palabra; esa palabra, excelitud del homo sapiens, que viajaba antes a lomo de página y que ahora se disemina por bytes, por impulsos eléctricos (Belli, 2018b: 94)

Son las obras, prohibidas o censuradas, que vehiculaban posturas y visiones del mundo opuestas al canon y las estructuras establecidas, las que “(...) han propagado las corrientes de pensamiento, las visiones y nociones que han cambiado nuestro mundo” (Ibíd.), afirma Belli. Es probable que sea este el primer aspecto al que se deba prestar atención si se quiere reivindicar el valor y la importancia de la cultura y las artes. Pero, para que una obra artística pueda dar cuenta de todo su potencial, otro elemento resulta imprescindible: la libertad de expresión, “el más individual de los derechos humanos”, en palabras de Belli (2018b: 95). Y, para conseguirlo, se necesita —vale la pena aclararlo— de una libertad individual que sepa respetar y convivir con la libertad y los derechos de los otros.

Lo cierto es que “en sociedades cerradas o en regímenes dictatoriales donde el poder absoluto requiere de la sumisión colectiva, esa libertad tiende a ser suprimida” (Ibíd.: 97). Es en esos contextos que la creación artística y la libertad de expresión deben ser defendidas con mayor ahínco. Se precisa de la imaginación y de los escenarios que proyecta el arte para transformar los paradigmas sociales. Oponer resistencia al avance de modelos políticos y económicos radicales requiere de la capacidad de cuestionarlos y de la posibilidad de formular realidades alternativas. Solo esto puede alertar o guiar los cambios en la sociedad. Indispensable es que exista, por tanto, un acceso libre a los productos culturales y para ello es fundamental reconocer el lugar que ocupan las artes y la literatura en el desarrollo de la humanidad.

Estudiar y exponer las posibilidades que tiene la literatura, y las humanidades en general, para la renovación de las sociedades, es una tarea

necesaria si se quiere defender su repercusión regeneradora. Las nuevas visiones o preguntas que proponen podrían demostrar en qué medida es posible hallarle una utilidad a ámbitos que, en los últimos años y de manera progresiva, han perdido reconocimiento. La subversión que se realiza a partir de las artes puede adoptar diversas formas y matices pero solo será efectiva si podemos, a través de ella, volver a reconocer y reivindicar el lugar esencial que tienen las humanidades en las transformaciones sociales. El paso a seguir consistiría en democratizar el acceso a estas obras subversivas para que su potencial real pueda llegar a un público tan heterogéneo y diverso, como prolífico.

Nuevas investigaciones que se orienten al estudio de la subversión en el arte y la literatura se revelan pertinentes. Si en el presente Catalunya y Nicaragua vuelven a afrontar procesos sociopolíticos complejos, parece urgente revisar los testimonios que aportan autoras como Montserrat Roig y Gioconda Belli. La posibilidad de compararlos, además, con aquellos que se producen en la actualidad, serviría para comprender el legado del que somos herederos, pero también para introducirnos en la dialéctica histórica. De esta manera, sería posible descifrar las nuevas configuraciones que tendrían tanto las formas artísticas de la subversión como las reivindicaciones que integran. Por ello, emprender el estudio de los fenómenos artísticos actuales, entendiendo a estos últimos como parte de la incumbencia mitológica, o mejor, como prolongación de un proceso social e histórico, servirá para aportar claridad y perspectiva a una actualidad y a un pasado que resulta muchas veces confuso.

La comparación de estos dos territorios tan diferentes pero con una historia semejante, nos revela otro aspecto esencial de este trabajo. Y es que los aportes de los estudios transatlánticos, así como la teoría geocrítica, aparecen en un momento histórico en el que las fronteras culturales y geográficas se manifiestan cada vez más problemáticas y, por tanto, en el centro mismo de los debates. En sociedades desiguales en las que los límites desaparecen para algunos pocos y se acentúan para una inmensa mayoría, los intercambios a nivel cultural y literario que parten de relaciones de igualdad y proponen escenarios distintos transgreden esta lógica. Es por esto que investigar las condiciones que posibilitan tales

dinámicas resultará necesario, sobre todo si se pretende formular nuevas alternativas ante los paradigmas sociales del presente.

En otras palabras, si esta investigación ha conseguido demostrar que tanto la obra de Gioconda Belli como la de Montserrat Roig cuestiona y subvierte, a través de la ficción, el orden social en un momento histórico que estuvo marcado por la represión, futuras investigaciones deberán encaminarse al estudio de la literatura contemporánea o *ultracontemporánea*⁸³ con el fin de aprender, más allá de la subversión, a combinar y convivir a partir de las normas y estructuras que pretenden ser transgredidas. A través de estos trabajos será posible reconocer —además de los males de la sociedad— los posibles medios para transformar la realidad. Un nuevo camino, con otras y renovadas exigencias que se adapten a las necesidades del presente, se hace imprescindible en los estudios comparados, de manera que la subversión, en todas sus representaciones, pueda hacerse un lugar en el ámbito académico.

⁸³ Utilizo este concepto, siguiendo la academia francófona, para referirme a las obras producidas en la última década. (Véase, por ejemplo, la novelista belga Virginie Despentes, presentada como una figura icónica del “champ littéraire ultracontemporain”, en el anuncio de un seminario, en el centro Propéro. https://www.centreprospero.be/events/sel_3-2/).

IV. BIBLIOGRAFÍA

4.1 Bibliografía primaria

4.1.1. Gioconda Belli

- Belli, Gioconda. (1974/2017). *Sobre la grama*. Barcelona: Navona.
- (1978). *Línea de fuego*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas.
- (1988/1996). *La mujer habitada*. Barcelona: Emecé.
- (1990/2011). *Sofía de los presagios*. Managua: Anamá.
- (1996/2017). *Waslala*. Barcelona: Seix Barral.
- (2000/2005). *El país bajo mi piel*. Navarra: Txalaparta.
- (2005/2006). *El pergamino de la seducción*. Barcelona: Seix Barral.
- (2008). *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona: Seix Barral.
- (2010). *El país de las mujeres*. Barcelona: Grupo Norma.
- (2014/2017). *El intenso calor de la luna*. Barcelona: Seix Barral.
- (2015). *El ojo de la mujer*. Barcelona: Visor libros.
- (2018a). *Las fiebres de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018b). *Rebeliones y revelaciones*. Navarra: Txalaparta.

4.1.2 Montserrat Roig

a) Libros

- (1970/1979). *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*. Barcelona: Edicions 62.
- (1972/1997). *Ramona, adéu*. Barcelona: Edicions 62.

- (1977/2014). *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62.
- (1977/1992). *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62.
- (1980/1981a). *L'hora violeta*. Barcelona: Edicions 62.
- (1980/1981b). *¿Tiempo de mujer?* Barcelona: Edicions 62.
- (1982/1983). *L'òpera quotidiana*. Barcelona: Planeta.
- (1987/1994). *La veu melodiosa*. Barcelona: Edicions 62.
- (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida: sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegar*. Barcelona: Edicions 62.
- (1989/1993). *El cant de la joventut*. Barcelona: Edicions 62.

b) Artículos o capítulos de libros⁸⁴

- Roig Montserrat. (1966). La Capuchinada. *Triunfo*, 686, 32.
- (1989). “Voces y diálogos.” En *El oficio de narrar* (pp. 69-80). Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura.

4.2 Bibliografía secundaria

4.2.1 Estudios sobre la vida y obra de Gioconda Belli

- Amador Rodríguez, Belén., y Cisneros Palacios, Johanna Gabriela. (2018). Manifestaciones artísticas contra la dictadura somocista: la canción protesta y a poesía revolucionaria en Nicaragua. *Dictators & Democracies. Journal of History and Culture*, 6, 187-212.
- Beyer, Bethany., Siu Oriel, Maria., y Venegas, Gabriela. (2008). La visión femenina ante el amor, la naturaleza y la historia: Una charla con Gioconda Belli. *Mester*, 37(1), 85-98.

⁸⁴ Varios de los artículos que aparecen citados en la investigación se encuentran reunidos en el libro *Montserrat Roig. Diari d'uns anys*, editado por Quim Torra (2011).

Calderon, Sara. (2015). La resemantización de dos figuras míticas: Lilith versus Eva en «Trilogía» de Brianda Domecq y El infinito en la palma de la mano de Gioconda Belli. En *Las Diosas. VII Congreso Internacional de Análisis textual*.

Croguennec-Massol, Gabrielle. (2014). Mujer, guerrilla y machismo en La mujer habitada de Gioconda Belli. Una construcción literaria a partir de las ideas de Che Guevara. *Revista Horizontes Sociológicos*, 2(3), 82-87.

Cruz, Juan. (2017). *Entrevista | Gioconda Belli, en cuerpo y alma. EL PAÍS*. Encontrado el 18 de agosto 2019, en https://elpais.com/cultura/2017/06/13/babelia/1497348076_665307.html

Galindo, Rose Marie. (1997). Feminismo e intertextualidad en La mujer habitada de Gioconda Belli. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 13(1), 88-98.

González-Muntaner, Elena. (2008). Verdad sin poder frente a poder sin verdad. La nueva mujer centroamericana en Sofía de los presagios de Gioconda Belli. *Hispanet Journal*, 1(1), 1-20.

Gutiérrez Rojas, Marisol. (2004). Sofía de los presagios, espacio de encuentro de dos estructuras psicosociales: matriarcado y patriarcado. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 19-40.

Hélédud, Margaux. (2017). Hacia una feminización de la violencia: Gioconda Belli y La mujer habitada. *Revista Internacional de Investigación y Docencia (RIID)*, 2(1), 1-11.

Kampwirth, Karen. (2007). *Mujeres y movimientos guerrilleros: Nicaragua, El Salvador, Chiapas y Cuba*. México D.F.: Plaza y Valdés.

Kearns, Sofía. (2003). Una ruta hacia la conciencia feminista. La poesía de Gioconda Belli. *Ciberletras*, 9.

Large, Sophie. (2012). La représentation de la femme-poète dans la poésie de Gioconda Belli. *L'intime*, 2.

—. (2015). L'érotisme politique: le programme du «Partido de la Izquierda Erótica» dans El País de las Mujeres de Gioconda Belli. *América*, 46(1), 97-105.

Lasarte Leonet, Gema. (2013). Gioconda Belli, un universo de mujeres. *Revista Estudos Feministas*, 21(3), 1081-1097.

Mackenback, Werner. (2018). Literatura y revolución: la literatura nicaragüense de los años ochenta y noventa entre política y ficción. *Monograma. Revista iberoamericana de cultura y pensamiento*, 2(1), 13-44.

Mintegi, Laura. (2018). Prefacio. En *Rebeliones y revelaciones* (7-18). Navarra: Txalaparta.

Moreno Soriano, Ana María. (2011). Gioconda Belli, en su habitación propia: El ojo de la mujer. *Fronteiras*, 13(24), 61-76.

Poust, Alice J. (2009). La desestabilización de los constructos binarios en Waslala, de Gioconda Belli. *Revista Iberoamericana*, 75(226), 217-227.

Rocha Areas, Violeta. (2010). El infinito en la palma de la mano, de Gioconda Belli, y el discurso de los cuerpos y la sexualidad en la literatura de los apócrifos de Adán y Eva. *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (13), 11-28.

Rodríguez, Ileana. (1990). *Registradas en la historia: 10 años del quehacer feminista en Nicaragua*. Managua: Centro de Investigación y Acción para la Promoción de los Derechos de la Mujer.

Salgado, María A. (1992). Gioconda Belli, novelista revolucionaria. *Monographic Review/Revista Monográfica*, 8, 229-242.

Vargas, José Ángel Vargas. (2004). Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia. *Revista Comunicación*, 13(1), 5-16.

Zavala, Magda. (1990). La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del periodo 1970-1985. (Tesis doctoral). Université Catholique de Louvain.

4.2.2 Estudios sobre la vida y obra de Montserrat Roig

Bellver, Catherine G. (1987). Montserrat Roig and the Penelope Syndrome. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12(1/2), 111- 121.

Broch, Àlex. (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62

Davies, Catherine. (1994). *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford: Berg.

Dupláu Fernández, Christina. (1996). *La voz testimonial en Montserrat Roig: estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria.

Fages, Guiomar. (2007). Conflictos maternos en L' hora violeta de Montserrat Roig. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 36.

Francés Díez, M. Àngels. (2003). La represa de la paraula: influència del feminisme en la literatura catalana actual. *Feminismo/s*, (1), 117-134.

— (2016). Una revolució de paraules. *Serra d'or*, 679-681, 27-39.

— (2010). *Literatura i feminisme: L' Hora violeta*, de Montserrat Roig. Tarragona: Arola.

— (2012). *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni*. Barcelona: Publicacions de l' Abadia de Montserrat.

Garcia, Betsabé. (2016). *Con otros ojos*. Barcelona: Roca editorial.

Júlia, Lluïsa. (2003). Montserrat Roig: entre la novel·la i el periodisme. *Literatures*, 1, 61-68.

King, Stewart. (1998). Role-Playing and the (De) construction of Catalan Identities in Montserrat Roig's L'òpera quotidiana. *Catalan Review*, 12(2), 37-48.

Luczac, Barbara. (2002). L' espai de les memòries en Dignes que m' estimes encara que sigui mentida de Montserrat Roig. En *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení*. Paiporta: Denes, 115-124.

- Martí Olivella, Jaume. (1993). L'escriptura femenina catalana: vers una nova tradició? *Catala Review. Catalan review*, 7(2), 201-214.
- Molas i Villanueva, Sara. (2002). *Les imatges de la dona actual en les escriptores catalanes de la fi de segle XX*. Alicante: Centre d'Estudis sobre la Dona.
- Navajas, Gonzalo. (1994). El pasado utópico en "La veu melodiosa" de Montserrat Roig. *Revista Hispánica Moderna*, 47(1), 210.
- Nichols, Geraldine. (2006). Això era i no era: mito y memoria en Montserrat Roig. *Arbor Ciencia Pensamiento y cultura*, CLXXXII(2), 547-552.
- Oller, Dolors. (2014). Prólogo. En *El temps de les cireres* (11-40). Barcelona: Edicions 62.
- Picornell, Mercè., y Pons, Margalida. (2005). Marginalidad, integración y vanguardia en la literatura catalana postfranquista. *I Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*.
- Pons Jaume, Margalida. (Coord.). (2007). *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat: Barcelona.
- Real, Neus. (2004). Montserrat Roig: el cicle narratiu dels anys setanta. *Els marges*, (73), 77-89.
- Riera, Carme. (1995). Montserrat Roig: un altra mirada sobre Barcelona. *Lectora*, 1, 7-17.
- Romeu Alfaro, Fernanda. (2002). *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Barcelona: El viejo topo.
- Rogers, Elizabeth. (1986). Montserrat Roig's Ramona, adiós: a Novel of Suppression and Disclosure, *Revista de Estudios Hispánicos*, 20(1), 103-121.
- Simó, Isabel-Clara., y Roig, Montserrat. (1985). *Diàlegs a Barcelona*. (Vol. 5). Barcelona: Laie.

Stewart, Melissa A. (1993). Constructing catalan identities: Remembering and forgetting in Montserrat Roig's *La veu melodiosa*. *Catalan Review*, 7(2), 177-188

Szurmuk Mónica. (2002). Intersecciones ideológicas en la obra de Montserrat Roig, *Escritos*, 25, 157-174.

Torres Rexach, Aina. (2017). *Montserrat Roig: la memòria viva*. Barcelona: Sembrallibres.

Torra, Quim. (Ed.). (2011). *Montserrat Roig. Diari d'uns anys (1975-1981)*. Barcelona: A contravent.

4.2.3 Estudios transversales

a) Artículos, capítulos y tesis

Abud Martinez, Eduardo. (2008). *La re-visión de la Historia en la ficción de mujeres latinoamericanas: Isabel Allende, Gioconda Belli, Carmen Boullosa y Ana Miranda*. (Tesis doctoral). The University of Arizona, USA.

Arango-Keeth, Fanny. (2002). “Del Angel del hogar” a la “Obrera del pensamiento”: Construcción de la identidad socio-histórica y literaria de la escritora peruana del siglo diecinueve”. En Sara Beatriz Guardia, y Juan Andreo García (Eds.). *Historia de las mujeres en América Latina* (357-394). Murcia: CEMHAL.

Augé, Marc. (1999). De lo imaginario a lo "ficcional local". *Maguaré*, (14), 5-18.

Bataillon, Gilles. (2014). De Sandino a los contras: Formas y prácticas de la guerra en Nicaragua. *Trace* (México, DF), (66), 09-37.

— (2017). Anatomie de la Révolution sandiniste. *Problèmes de l'Amérique Latine*, 105, 69-100

Berlant, Lauren., y Warner, Michael. (1998). Sex in Public. *Critical Inquiry*, 24(2), 547-566.

Calefato, Patrizia. (1990). Génesis del sentido y horizonte de lo femenino. En Colaizzi, Giulia (ed.). *Feminismo y teoría del discurso* (109-126). Madrid: Cátedra.

Chaudet, Chloé. (2018). Études féministes et relations transatlantiques. Circulation et problématisation(s) de la notion d'“écriture féminine” dans la seconde moitié du XXe siècle. En Classiques Garnier (Ed.) *Vers une histoire littéraire transatlantique* (107-119). Paris: Classiques Garnier.

Femenías, María Luisa. (2011). Pacifismo, Feminismo y Utopía. *Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 4, 45-58.

Fernández de Alba, Francisco., y Pérez del Solar, Pedro. (2006). Hacia un acercamiento cultural a la literatura hispano-americana. *Revista Iberoamericana*, 6(21), 99-107.

García Rodríguez, Raúl Ernesto. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 13(2), 121-130.

Guardia, Sara Beatriz. (2002). Un acercamiento a la historia de las mujeres. En Andreo, Juan., y Guardia, Sara Beatriz. (Eds.). *Historia de las mujeres en América Latina* (365-372). Murcia: CEMHAL.

Humphries, Jane. (1982). La familia de la clase obrera, la liberación de la mujer y la lucha de clases. En Leon, Magdalena (Coord.). *Sociedad, subordinación y feminismo* (33-49). Bogotá: ACEP.

Malaver Cruz, Nancy. (2013). Literatura, historia y memoria. *Hallazgos*, 10(20), 35-47.

Masiello, Francine. (1997). Las mujeres como agentes dobles en la historia. *Debate feminista*, 16, 251-271.

Molyneux, Máxime. (1982) Las mujeres en los Estados socialistas actuales. En Leon, Magdalena (Coord.). *Sociedad, subordinación y feminismo* (81-106). Bogotá: ACEP.

Luengo González, María Rosa., y Gutiérrez Esteban, Prudencia. (2011). Los feminismos en el siglo XXI: Pluralidad de pensamientos. *Brocar*, (35), 335-351.

Oliva Gomez, Eduardo., y Villa Guardiola, Vera Judith. (2014). Hacia un concepto interdisciplinario de la familia en la globalización. *Justicia juris*, 10(1), 11-20.

Ortega, Julio. (1997). Identidad y postmodernidad en América Latina. *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, 1(3), 1-7.

—. (2006). Los estudios transatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación. *Revista Iberoamericana*, 6(21), 93-97.

—. (2015) Trayecto transatlántico. *Anclajes*, 19(2), 41-47.

Ortiz Gambetta, Eugenia. (2016). Heteroglosia y tradiciones discursivas: formas burlescas en la épica de M. del Barco Centenera. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 4(1), 65-86.

Palma, María José. (2006). El exilio femenino: Federica Montseny o el peso del amor tan Lastimado. *Germinal*, 93-106

Pateman, Carole. (1994/2000). Féminisme et démocratie. *Genre et politique*, 88-121.

—. (1986/1996). Críticas feministas a la dicotomía público/privado. *Perspectivas feministas en teoría política*, 31-52.

Preciado, Beatriz. (2004). Género y performance. *Revista Zehar*, 54, 1-14.

Puleo García, Alicia Helda. (2005). Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. En Álvarez, Ana de Miguel., y Amorós Puente, Celia. (Coords.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, (35-67). Madrid: Minerva

Reisz, Susana. (2010). ¿El premio será otra carrera? (El lugar de la mujer escritora en el hispanismo del futuro). En: Ortega, Julio (Ed.) *Nuevos*

hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos (77-101) Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert.

Schmink, Marianne. (1982). La mujer en la economía urbana en América Latina. En Leon, Magdalena (Coord.). *Sociedad, subordinación y feminismo* (121-140). Bogotá: ACEP.

Stolcke, Verena. (1982). Los trabajos de las mujeres. En Leon, Magdalena (Coord.). *Sociedad, subordinación y feminismo* (11-29). Bogotá: ACEP.

Stoltz Chinchilla, Norma. (1982). Ideologías del feminismo: liberal, radical y marxista. En: Leon de Leal, Magdalena. (Org.) *Sociedades, subordinación y feminismo: debates sobre la mujer en América Latina y el Caribe* (215-238). Bogotá: ACEP.

Zaidman, Claude. (2001). Institutionnalisation des études féministes. Enseigner le féminisme ? Un projet paradoxal, *Les cahiers du CEDREF*, 10, 69-79.

Zimmermann, Kaus. (Ed.). (2014). Prácticas y políticas lingüísticas nuevas variedades, normas, actitudes y perspectivas. *Nuevos Hispanismos*, 18, 9-14.

b) Libros

Alcalde, Carmen. (1996). *Mujeres en el Franquismo*. Barcelona: Flor del viento.

Amorós, Miguel. (2014). *El año sublime de la acracia*. Bilbao: Muturreko burutazioak.

Andreo, Juan., y Guardia, Sara Beatriz. (Eds.). (2002). *Historia de las mujeres en América Latina*. Murcia: CEMHAL.

Arellano, Ignacio. y Mata, Carlos. (1998). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.

Arendt, Hannah. (1958/2018). *La condición humana*. (Trad. Ramón Gil Novales). Barcelona Espasa.

- Bajtín, Mijail. (1975/1989). *Teoría y estética de la novela*. (Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Madrid: Taurus.
- Beauvoir, Simone. (1948/1965). *El segundo sexo*. (Trad. Pablo Palant). Buenos Aires: Siglo XX.
- Becker, Carol. (Ed.). (1994). *The subversive imagination: artists, society and social responsibility*. London: Routledge.
- Benoît, Denis. (2000). *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, D.L.
- Beverley, John. (1987). *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Inst.
- Broch, Àlex. (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judit. (2001). *El género en disputa*. (Trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez). Barcelona: Paidós.
- Camacho Navarro, Enrique. (1991). *Los usos de Sandino*. México: Universidad Autónoma de México.
- Carppentier, Alejo. (1949). *El reino de este mundo*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Carver, Terrell., Dayan-Herzbrun, Sonia., et. Al. (2000). *Genre et politique. Débats et perspectives*. Mesnil-sur-l'Estrée: Éditions Gallimard.
- Coetzee, John Michael. (2007/2014). *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. (Trad. Ricard Martínez i Muntada). Barcelona: Debolsillo.
- Colaizzi, Giulia (edit.). (1991). *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra.

- Cortázar, Julio. (1984). *Nicaragua tan violentamente dulce*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Da Cunha, Gloria. (2004). *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- De las Casas, Bartolomé. (1986). *Historia de las Indias*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Ferrater, Gabriel. (1960). *Da nuces pueris*. Barcelona: Edicions 62.
- Fonseca, Carlos. (1981). *Bajo la bandera del sandinismo*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Foucault, Michel. (1976). *Historia de la sexualidad*. (Trad. Úlises Guiñazú). Madrid: Siglo XXI.
- Frye, Northrop. (1971/1986). *El camino crítico: ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*. (Trad. De Miguel Mac-Weigh). Madrid: Taurus.
- Gilligan, Carol. (2013). *La ética del cuidado*. Barcelona: Fundació Víctor Grífols i Lucas.
- Jauss, Hans Robert. (1982). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. (Trad. Michael Shaw). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (1986). *L'implicite*. Paris: Armand Colin.
- Kohut, Karl. (1983). *Escribir en París*. Barcelona: Hogar del Libro.
- Krehm, William. (1999). *Democracia y tiranías del Caribe en los 1940's*. (Trad. Daniel Santacruz). Toronto: Lugus Libors LatinAmerica Inc.
- Millet, Kate. (2010). *Política sexual*. (Trad. Carmen Martínez Gimeno). Madrid: Cátedra.
- Mitchell, Juliet. 1977. *La condició de la dona*. Barcelona: Edicions 62.
- Moi, Torill. (Ed.). (1995). *The Kristeva Reader: Julia Kristeva*. Oxford: Blackwell.

- Morris, Pam. (1993). *Literature and feminism*. Oxford: Blackwell.
- Nietzsche, Friederich. (1886/2000). *Más allá del bien y del mal*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza Editorial.
- Nussbaum, Martha. (1995/2002). *Las mujeres y el desarrollo humano*. El enfoque de las capacidades. (Trad. Roberto Heraldo Bernet). Barcelona: Herder.
- . (2001/2008). *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. (Trad. Araceli Maira Benítez). Barcelona: Paidós.
- Ortega, Julio. (2006). *Transatlantic Translations: Dialogues in Latin American Literature*. London: Reaktion Books.
- . (Ed.). (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Paz, Octavio. (1993/1997). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Random House
- Pàmies, Teresa. (1976). *Maig de les dones Crònica d'unes jornades*. Barcelona: Laia.
- Perkowska, Magdalena. (2008). *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Pérez, Janet. (1983). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: José Porrúa.
- Perrot, Michelle. (1998). *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris : Flammarion
- Rodríguez, Ileana. (1994). *House/Garden/Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women*. Durham: Duke University Press.
- Rovira i Virgili, Antoni. (1983). *Resum d'història del catalanisme*. Barcelona: La Magrana

- Sartre, Jean-Paul. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard.
- Tietjens Meyers, Diana. (Ed.). (1991). *Feminist Social Thought: A Reader*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Traverso, Enzo. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Villar, Pierre. (2011). *Breve historia de Cataluña*. Bellaterra: Edicions UAB.
- Villoro, Luis. (1998). *Sobre la identidad de los pueblos. Estado plural, pluralidad de culturas*, 63-78.
- Westphal, Bertrand. (2007). *La géocritique*. Paris: Les Éditions de Minuit.