



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literatura Hispanoamericana

“Dictadura e historia: el valor estético en *La mujer habitada* de

Gioconda Belli”

Tesis para obtener el grado de Maestría

Presenta:

Fernanda Lizbeth Cedillo Suárez

Directora de tesis:

Dra. Samantha Escobar Fuentes

Noviembre del 2024

“ (...) Dios lo hizo todo hermoso para el momento apropiado. Él sembró la eternidad
en el corazón humano”

Eclesiastés 3:11

A a mis padres, Benjamín y Elizabeth, porque su amor me impulsa a seguir adelante,

A mis hermanas, Lety y Alis, pues su resiliencia me enseña a ser valiente,

A mis cuñados, André y Miguel, por volverse parte de la familia,

A mi sobrino, Sami, soy muy afortunada de que seas mi compañero de juegos y
aventuras,

A Max por acompañarme durante mis momentos de escritura,

A mi directora, Sam, por compartir su conocimiento conmigo,

A Gioconda Belli por tan maravillosa novela,

Gracias

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	4
<u>I. EL GÉNERO HISTÓRICO</u>	8
1.1. PROBLEMÁTICA SOBRE EL GÉNERO	8
1.2. ANTECEDENTES DEL GÉNERO HISTÓRICO	11
1.2.1. WALTER SCOTT Y LA NOVELA HISTÓRICA	15
1.2.2. LA NOVELA HISTÓRICA EUROPEA POSTERIOR A SCOTT	20
1.3. LA NOVELA HISTÓRICA EN LATINOAMÉRICA	22
1.4. EL CONCEPTO DE HISTORIA Y SU INTERPRETACIÓN	25
1.5. EL VALOR MEMORIAL COMO EJE DEL DISCURSO HISTÓRICO ACTUAL	27
1.5.1. LA NOVELA DICTATORIAL COMO REFLEXIÓN DE LO HISTÓRICO	29
<u>II. LA NARRATIVA DICTATORIAL</u>	32
2.1. LA DICTADURA COMO FORMA DE GOBIERNO	32
2.1.1. LA DICTADURA ROMANA	32
2.1.2. LA DICTADURA EN EUROPA.....	34
2.1.3. LA DICTADURA EN AMÉRICA LATINA	35
2.1.4. LA MUJER EN LA DICTADURA	40
2.2. LA DICTADURA EN LA LITERATURA	43
2.2.1. LA NOVELA DEL DICTADOR Y OTRAS CLASIFICACIONES	44
2.2.2. LA FINALIDAD DE LA NOVELA DICTATORIAL	47
2.2.3. LA NARRATIVA DICTATORIAL ESCRITA POR MUJERES.....	51
2.3. LA LITERATURA DICTATORIAL EN NICARAGUA	53
2.3.1. GIOCONDA BELLI Y <i>LA MUJER HABITADA</i>	61
<u>III. EL DISCURSO HISTÓRICO-DICTATORIAL EN <i>LA MUJER HABITADA</i></u>	67
3.1. EL DISCURSO LITERARIO	67
3.1.1. LA VOZ	68
3.1.2. LA PERSPECTIVA	70
3.2. EL DISCURSO HISTÓRICO-DICTATORIAL DE <i>LA MUJER HABITADA</i>	71
3.2.1. EL DISCURSO DE ÍTZÁ	72
3.2.2. EL DISCURSO DE LAVINIA	79
3.3. EL VALOR ESTÉTICO	91
<u>IV. CONCLUSIONES</u>	98
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	104

INTRODUCCIÓN

Disciplinas como Historia y Literatura han estado vinculadas desde hace tiempo, pues son parte de las situaciones político-sociales que se han suscitado en la humanidad. Ciertamente, la gran brecha que las separa es la concepción de que son disímiles, pues una se encarga de la verdad y la otra de la invención. Pero, conforme ha pasado el tiempo, se puede notar que tienen una intención en común —aunque utilicen discursos distintos— que es exponer los hechos sociales. Por supuesto, lo anterior no significa que todo texto literario deba tener una intención histórica.

Aquellos textos que sí buscan ese propósito son los que consolidaron el género en la Literatura y con el paso del tiempo su representación ha cambiado, así como el hacer histórico. Si antes las grandes crisis y la construcción de las naciones habían sido el eje de este género en los textos literarios, durante el siglo XX, con la aparición de las dictaduras en Latinoamérica, surgieron otras representaciones que enriquecieron tanto la Literatura como la perspectiva histórica.

Entre estas dos vertientes se encuentra la novela de *La mujer habitada* de Gioconda Belli, pues relata las vivencias de una joven que vive en un gobierno oligárquico y las decisiones que debe tomar ante la represión ejercida hacia ella y a los otros. Es mediante la experiencia de la escritora con la dictadura de Somoza y el punto de vista que representa en su novela que se puede percibir una mirada histórica-dictatorial hacia ese tipo de gobiernos y sus implicaciones, pero lo verdaderamente llamativo son los recursos que utiliza para configurarla.

Mi deseo por estudiar esta novela inició desde la licenciatura, cuando me encontraba por elegir un tema de investigación, pues sabía que la temática dictatorial tenía una relación

muy estrecha con el aspecto social. En un comienzo busqué información sobre la novela de dictador, pero me percaté de que esta tenía muchísima atención, mientras que otras novelas pasaban desapercibidas. Así que empecé la búsqueda de otros textos que también abordarían alguna dictadura latinoamericana. Por fortuna, una profesora me propuso leer *La mujer habitada* de Gioconda Belli. Resulta que la novela me gustó mucho y además me hizo preguntarme sobre su configuración narrativa, la forma en la cual se habla de la dictadura desde esas dos voces femeninas y, por supuesto, la vida de la autora. Por cuestiones personales opté por no hacer ese análisis en aquel momento, pero cuando tuve la oportunidad de regresar al camino de la investigación —mediante esta maestría—, decidí emplear el texto.

Por eso mismo, el interés del presente trabajo inició con la posibilidad de catalogar la novela dentro del género histórico, pero eso únicamente requería de tachar casillas, si es que el texto cumplía o no con ciertos aspectos. Lo mismo ocurriría si se analizaba como una novela dictatorial —y, la realidad, es que, debido a su contexto situacional inmerso en un régimen oligárquico, la respuesta es sí—. Así que busqué realizar algo más que una simple clasificación. Si el texto construye este discurso histórico-dictatorial, lo hace mediante el uso de distintos recursos narrativos que exponen el valor estético de esta novela.

Se debe señalar que, en el camino de este trabajo, mi mirada histórica se amplió, pues encontré varios textos que me hicieron percatarme de que la Historia está más allá de los libros y de la investigación, también son necesarias las experiencias personales para poder construir un sentido histórico —sobre todo porque en los gobiernos dictatoriales, las situaciones de violencia escalaron a niveles inimaginables y por más que se busque una mirada objetiva, es poco probable que esta se encuentre—. Aquí aparecen los textos autoficcionales y el testimonio, los cuales me permitieron mirar lo histórico con otros ojos y hacer de esta investigación algo más que una clasificación.

Con respecto al análisis narrativo, mi primer acercamiento lo había pensado desde la narratología de Gerard Genette, pero me cuestionaron y me cuestioné qué aportación podría traer al trabajo si únicamente resaltaba la tipología de los narradores y los personajes de la novela. Aunque parecía que había demasiados nubarrones en este aspecto, obtuve un rayo de luz cuando encontré que se podía abordar este estudio desde la voz y la perspectiva de los narradores-personajes en la trama, pues al momento de que estos criterios se configuran también lo hacen las conciencias del texto.

Si ya tenía lo histórico y lo narrativo, pensé que mi investigación podía seguir su curso; sin embargo, durante las clases tuve materias con perspectiva de género y comprendí que por más que no quisiera resaltar esto en mi trabajo —porque era algo que ya otros análisis habían realizado—, la propia escritora y la novela misma eran una clara representación del papel de la mujer, no solo en la escritura, sino en la construcción de una mirada histórica. Por lo tanto, quise rescatar su papel y construcción en la novela y en la historia de las dictaduras latinoamericanas.

Es así como el trabajo se divide en tres capítulos: el primero, “El género histórico”, trata de este tipo de discurso tomando en cuenta sus antecedentes y la aparición de la narrativa de Walter Scott; después se realizará una revisión de la evolución que tuvo este género desde su creación, en el siglo XIX hasta el XX, con énfasis en la novela histórica latinoamericana; posteriormente, se analizará el conflicto que existe en torno a la relación entre la Historia y la Literatura, así como los conceptos históricos, con la finalidad de proponer a la novela dictatorial como parte de la novela histórica desde el valor memorial.

El segundo, “La narrativa dictatorial”, se compone de un análisis del término desde su aparición en Roma hasta la definición que alcanzó en América con los gobiernos totalitarios y su representación en la Literatura, por lo que abarca la novela del dictador, la narrativa

femenina y su finalidad ligada hacia el testimonio. De igual manera se aborda la dictadura en Nicaragua, pues Belli se convirtió en escritora en ese momento y también entró al Frente Sandinista —movimiento opositor del gobierno—, aspectos que influyeron en su obra y específicamente en su primera novela, *La mujer habitada*.

En el tercer capítulo, “El discurso histórico-dictatorial”, se realiza el análisis de los recursos literarios que utiliza Gioconda Belli para configurar su texto. Por lo que abordan los conceptos que se emplean: el discurso narrativo desde la voz —narrador y personajes— y la perspectiva —el origen y los puntos de vista—. Además de que se entrelazan los elementos del testimonio y la autoficción que se observan en la novela para poder resaltar el valor estético. Y finalmente, el último apartado, presenta las conclusiones que se encontraron tras la amplia revisión y análisis de los conceptos anteriores en la novela de Gioconda Belli.

I. EL GÉNERO HISTÓRICO

1.1. PROBLEMÁTICA SOBRE EL GÉNERO

En un principio no existía distinción entre Historia y Literatura¹. Iván Jablonka (2016), apunta en su obra *La historia de una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*, que su separación comenzó con ciertas discrepancias por los elementos que contenían. Los textos de Homero y Heródoto incluían a los dioses y las batallas entre griegos y bárbaros, lo cual generó una queja pues exponían sucesos reales y, además, añadían lo mítico. Uno de los que estaba en desacuerdo fue Tucídides, quien se manifestó contra estos poetas por la forma de plasmar los acontecimientos en sus obras (29) y el repudio hacia la adornación ficcional.

Para ese momento, se decía que la inclusión de aspectos no reales y de formas imparciales de tratar los hechos, estaban más ligados al género de la tragedia, y esta al apelar más a lo emocional, se alejaba de la objetividad que se debía buscar, pues “la historia no puede cautivar, ni emociona. Solo aspirar a la austera verdad” (Jablonka 30). Por lo cual, en un principio “a quien se sorprendiera en trance de novelar, adornar, embellecer, declamar, promocionarse, adular, idealizar, caricaturizar o condenar ya no tendría gran cosa de historiador” (Jablonka 37), y por ende la información que compartía quedaba demeritada.

Después, con el surgimiento de la retórica —la cual postula la creación de un discurso más elaborado—, empleada por los oradores, Cicerón apunta que los historiadores, al no

¹ Es importante también entender que el mito y la Historia eran sinónimos en un principio, no había una distinción clara entre la realidad y la fantasía. La creencia sobre el origen del universo y del hombre tenía que ver con la participación de los dioses. Además, la alusión a que lo irreal pertenece al ámbito literario surgió mucho tiempo después.

usarla, eran meramente narradores y no sabían elaborar argumentos ni refutar, solo informaban (Jablonka, 32), con la intención de denigrar su trabajo. Pero, lo anterior, contradecía un poco los presupuestos de Tucídides, pues lo valioso del ‘historiador’ era su relación con la verdad y no el uso de elementos que decoraran su discurso. Sin embargo, es la Historia la que les proporcionó a los oradores el conocimiento de circunstancias sociales para realizar sus tesis (Jablonka 33). Debido a la influencia de la retórica, los postulados históricos regresaron hacia lo que Tucídides despreciaba, de alguna manera.

En el s. XII, el debate entre lo ficcional y lo histórico continuó, pues debido a la retórica en el tratamiento histórico en la antigüedad, algunos historiadores se consideraban poco objetivos por continuar con ese uso (Jablonka 39) y, además, “apareció” la Literatura:

En los siglos XVI y XVII, este término designa el conocimiento de las Letras, es decir, el conjunto de los saberes profanos, incluida la matemática. A medida que se constituyen las bellas letras, la "literatura" se convierte en la erudición alcanzada gracias al conocimiento de los grandes textos, la frecuentación de los antiguos, los oradores, los poetas, los historiadores: esa es la definición dada por el diccionario de Richelet en 1680. La contigüidad es tal, que el término llega a ser un sinónimo y luego un competidor de "bellas letras". (Jablonka 42)

Y es que, en ese momento, parece que se olvida la disputa sobre lo histórico y literario, porque se le da más importancia al tratamiento del lenguaje en el texto y al sujeto que se dedica a elaborar estos tipos de relatos, pues “el escritor, sea historiador, epistológrafo, fabulista, poeta o novelista, crea para placer del público” (Jablonka 43). Por lo cual, la Literatura prevalece ante los demás géneros (Jablonka 44) y la Historia o los textos históricos se clasificaron como literarios.

En el siglo XVIII, las ciencias y las letras están más definidas y tienen distintos propósitos: por un lado, quien estudia las ciencias busca la verdad, y por el otro, los artistas se dejan llevar por la imaginación y la creatividad (Jablonka 48). Lo cual generó que los historiadores se apegaran a las ciencias, ya que prevalecía el sentido que busca la Historia, desde la antigüedad: narrar la verdad sin prejuicios o adornos (48). Esto abrió la brecha entre las instancias y causó su separación definitiva.

Además, Richard Maxwell (2009) resalta que la construcción de cada “género” en la narrativa se desarrollaba mediante paralelismos: “History was about what happened, fiction what should happen. History gave priority of knowledge, fiction to demands of narrative. History has rigor, fiction was entertaining” (11). De tal manera, que un texto no podía tener ambos elementos, pues era riguroso o solo entretenía. Así que la creación y la recepción estaban influenciadas por estos matices.

Como resultado de la ruptura, es que los discursos entre historiadores y escritores literarios se vuelven opuestos. Por un lado, el historiador debe mantener el sentido de veracidad y apegarse a los hechos, sin alterar la información, pues estos exponen los sucesos de forma neutral; mientras que el escritor literario se mantiene en una línea ficcional que le permite jugar con los sucesos que relata y exagerar las situaciones. De forma que, en la novela histórica, prevalece más su clasificación hacia la ficción, que hacia un sentido histórico. Aunque, como se observará, su evolución está ligada hacia los hechos más importantes de cada país.

1.2. ANTECEDENTES DEL GÉNERO HISTÓRICO

Como se mencionó en el primer apartado, el tratamiento de la Historia² en la narración literaria, ha estado presente desde siempre, pero no causó tanto impacto hasta la aparición de Walter Scott —en parte por el trabajo que realiza George Lukács, quien lo reconoce como el fundador de la novela histórica en Europa—. Desde el comienzo, con los griegos se puede observar que retomaban hechos trascendentes, como las guerras, e incorporaban la aparición de los dioses; tal es el caso del poeta Homero, quien retomó un acontecimiento histórico: la caída de Troya y compuso *La Iliada*, relato que se ha clasificado dentro de la épica y de acuerdo con Carlos Mata (1955), tanto la epopeya como las crónicas medievales y las obras del mester de Clerecía son los primeros textos con una tendencia histórica (Mata 26). Porque estos toman como referencia un suceso que aconteció o una persona que existió y lo plasman en su argumento, aunque le agregan ciertos toques de ficción y los adornan con elementos míticos y fabulosos (Mata 27).

Los textos épicos aparecen en los siglos XII-XIII, y posteriormente se continúa cultivando, con la inclusión de las novelas de caballería, las cuales “imitaban, pues, la realidad en algunos aspectos” (Mata 30), además de que sus autores aseguraban que estaba basado en hechos reales. En el siglo XV, aparecería un texto que Menéndez Pidal define como ‘la primera novela histórica en España’, la *Crónica Sarracina* de Pedro Corral, donde se relatan la pérdida de España y el rey don Rodrigo (Mata 31), así como *La historia del Abencerraje* y *la hermosa Jarifa* que está contextualizada en las guerras civiles de Granada

² En este documento, se empleará el uso de mayúscula para diferenciar a la disciplina (Historia) del término como parte del relato narrativo.

(Mata 32). Durante los siglos posteriores, los escritores continúan rescatando situaciones político-sociales para desarrollar sus obras.

En Alemania, algunos antecedentes del género, a finales del s. XVII, aparecen en autores que retomaron historias verdaderas: Feßler y Meißner, Veit Weber, Benedikte Naubert y sus obras *Hermann von Unna* (1788) y *Alf von Dühlmen* (1790) (Acosta 34). Así como, María Edgeworth en *Castle Rackrent* (1800) en Inglaterra. En el caso de Francia, se puede mencionar a Madame de Lafayette, una autora prolífica, que tiene obras como *La princesa de Montpensier* (1662) y *La princesa de Clèves* (1678).

Ahora bien, en este primer momento, los textos tomaron como referencia el contexto histórico, es decir, que no hay una preocupación por el sentido histórico, y es que, finalmente, escritores y lectores no tenían interés de plantearse una concepción histórica de su vida, lo que cambió a finales del siglo XVIII y principios del XIX, con la Revolución Francesa. En el estudio del género, George Lukács es reconocido por su libro *La Novela Histórica* (1966), donde el autor hace una serie de observaciones importantes que sitúan el origen de este tipo de texto.

Lukács apunta que fue “la Revolución francesa, la lucha revolucionaria, el auge y la caída de Napoleón, lo que convirtió a la historia en una *experiencia de masas*, y lo hizo en proporciones europeas” (19-20), pues durante esos momentos distintos países en Europa atravesaron por revoluciones. ¿Qué acontecía en las guerras anteriores? Pues eran realizadas por un grupo selecto de personas, quienes estaban separados del pueblo y que servían al gobierno, en cambio en la Revolución Francesa, “en su lucha de defensa contra la coalición de las monarquías absolutistas” fue necesario la inclusión del pueblo para formar un “ejército de masas” (Lukács 20). Algo que se replicó en otros países europeos (21). Este suceso hizo

que todos fueran parte de un gran acontecimiento, no hubo más distinciones entre el pueblo y la milicia.

Con la experiencia bélica y el deseo de derribar al absolutismo, su sentido de Historia cambio, de forma que “percibían su propia existencia como algo condicionado históricamente, (...) que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos” (Lukács 22). Además, esta Revolución permitió el ascenso de la burguesía, y también esto fue importante porque el poder económico ya no solo lo poseían los gobernantes, sino una parte de la sociedad. Lo anterior, generó un nuevo humanismo que buscaba comprender la necesidad de las revoluciones pasadas y observar su aspecto positivo en aquel presente (Lukács 28).

En esta nueva relación entre la Historia y los sujetos sociales, aparece el *Sturm und Drang* en Alemania de la mano de Goethe, autor que exploró el drama histórico y propuso una mayor conciencia del dominio poético de la Historia (Lukács 18):

Los hechos históricos ofrecen de por sí una serie de conflictos, enfrentamientos, crisis, peripecias etc. más creíbles que los correspondientes que pueden ser resultado de la actividad de la fantasía. El dramaturgo histórico actúa tratando hechos del pasado que refiere al presente pero que además proyecta hacia el futuro. Su aportación no consiste en definitiva más que en seleccionar, ordenar los datos, proporcionarles un sentido, añadir y hasta cambiar si es necesario. (Luis A. Acosta 30)

Cabe destacar que también para Scott fue importante la novelística francesa, pues la configuración de Historia que tienen ciertas obras, le permitió construir su propio camino. Richard Maxwell (2009) realiza un recorrido por la novela histórica del siglo XVII-XX, y en este viaje menciona a dos autores franceses que influenciaron la escritura de Scott: Madame

de Lafayette y Antoine Prévost (16,31), debido a la peculiaridad con la que construyeron la *particular history* y la *secret history* en sus novelas.

Estos términos, refieren a la forma en que se construye el eje histórico en el texto: la *particular history* empleaba una ciudad, un país o una figura notable para construirse (Maxwell 13), por lo que tenía que ver más con la forma de organizar la información (15); la *secret history*, de alguna manera, expone hechos ocultos con respecto a alguna conspiración militar o política (14), así que puede ser entretenida y engañosa porque cuenta aspectos “reales” de ciertas personas (15).

Con respecto a Lafayette y su novela *History of the Princess of Montpensier under the Reing of Charles IX, King of France* (1662), Maxwell (2009) señala tres elecciones con respecto a la Historia: 1) ya que se emplean nombres reales, la autora debe hacer lo mismo con el periodo histórico e indicarlo —en este caso, el siglo XVI—; 2) no solo basa su información en las historias que se decían, indagó en eventos ya investigados por Françoise Mézeray y H.C. Davila; y 3) su investigación está organizada en un marco temporal cronológico, lo cual estaba sumamente relacionado con los estudios históricos de la época (17-18). Así que lo que relata en su obra, aunque tenga elementos ficcionales, también se sustenta con acontecimientos históricos³.

Ahora, en la obra de Lafayette, de acuerdo con Maxwell, la autora “uses a particular history to dissect, and repeatedly reassemble, a secret one, drawing attention not so much to links between historical character and historical events as to those between a factual world with one sort of coherence and a fictional one with another sort” (30). Por lo tanto, consigue

³ Esto es más visible en el trabajo de Maxwell (2009) porque hace una lista detallada de los hechos que Lafayette retoma en su novela y que pueden relacionarse con referentes históricos. Por ejemplo, la autora menciona que Paris estaba amenazada por el ejército Protestante, el cual fue liderado por el príncipe de Condé, así como la matanza de San Bartolomé (18-19).

ensamblar la Historia desde lo ficcional⁴. En su novela, *The princess of Cleves* (1678), Lafayette busca resaltar la muerte de Enrique II y sus implicaciones, mientras relata la incrucijada de una mujer que entra a la corte del rey, se casa con el príncipe de Cleves, aunque está interesada en otro hombre, el duque de Nemours (27-28).

En el caso de Prévost, *The English Philosopher of the History of Mr. Cleveland* (1731-9), todo indica que no era su propósito revivir la novela histórica: “He wants to determinate whether the work on which he has labored so faithfully is accurate” (Maxwell 32). Es decir, que su intención era corroborar si había certeza en su relato, debido a que retomaba el intento de asesinato del rey Carlos II, la vida romántica de Cromwell y la carrera del Capitán Blood —todos ellos figuras históricas, por lo que se asemeja a la *secret history*—. Por lo tanto, el autor puede jugar con la sensación histórica, en parte por la conspiración hacia el rey (35).

Con base en la información anterior e influenciado por el tratamiento del pasado de Goethe, la nueva consciencia histórica y las obras francesas, aparece Walter Scott en el XIX y cimenta las bases de la novela histórica, mismas que van a guiar a la mayoría de los escritores durante ese siglo.

1.2.1. WALTER SCOTT Y LA NOVELA HISTÓRICA

Lukács menciona que anterior a las novelas de Walter Scott, ya existían ciertos rasgos del texto histórico, como se señaló en párrafos anteriores: “Desde luego que hay novelas de tema histórico ya en los siglos XVII y XVIII, y quien así lo desee puede considerar como

⁴ En realidad, la *particular history* y la *secret history* no difieren demasiado, ambas exponen en aspectos vívidos por un sujeto y, la posibilidad de que estos sean certeros, dependerá del referente del lector, así como de las investigaciones realizadas por los autores.

‘precursoras’ de la novela histórica las elaboraciones de historia antigua y de mitos de la Edad Media y remontarse hasta China o la India” (Lukács 15). Pero, estos textos son considerados ‘históricos’ porque externamente están enmarcados en ese contexto, pero los personajes y las costumbres del escritor pertenecen a su época (15). De ahí que ubique como ‘precursora’ a *El castillo de Otranto* (1746) de Horace Walpone, ya que “trata igualmente la historia como algo meramente superficial; lo que interesa aquí realmente es la curiosidad y la excentricidad del ambiente descrito, no la representación artísticamente fiel de un periodo histórico concreto” (Lukács 15).

Es decir, que para clasificar al texto como histórico, este debía de reflejar cierta fidelidad con la época que su autor aspiraba a relatar y no solo como un decorado del contexto. De ahí que elija a Walter Scott como el padre de la novela histórica, ya que, para Lukács, él sí sitúa sus novelas en una *fidelidad histórica*, la cual “está en la plasmación de esta gran necesidad histórica, que se impone a través de la apasionada actuación de los individuos, (...) así como en la fundamentación de esta necesidad en las bases económico-sociales reales de la vida del pueblo” (66). Esta ‘necesidad histórica’ planteada en las novelas de Scott es lo que las hace diferentes a los otros textos.

Sin embargo, el propio teórico deja claro que esta fidelidad está lejos de lo verdadero, pues “de los verdaderos componentes de la necesidad histórica poco importa que algunos hechos o detalles particulares no correspondan a la verdad histórica” (66) y que “los detalles no son más que medios para alcanzar la mencionada fidelidad histórica” (66), misma que se obtiene de la representación de personajes anclados en el contexto histórico. Otro elemento que permite una seudofidelidad —tomado de Hegel y Goethe— es el *anacronismo histórico* (69), que consigue relatar la Historia y sus circunstancias desde el presente, aunque se

ubiquen en el pasado. La forma en cómo desarrolló esta fidelidad fue a través de los siguientes componentes.

En principio, Lukács señala que debido a los estudios realizados por Scott sobre la “gran novela realista del s. XVIII” es que el autor tenía amplio conocimiento en el tema y estos fueron una influencia en sus obras (30), lo cual le permitió aportar realismo a sus textos y a sus personajes. Con estas tendencias, el autor empleaba extensas descripciones de las costumbres y tradiciones de la época, además le daba importancia a la acción en la trama y priorizó el diálogo en sus textos (Balzac en Lukács, 30). Esto en cuanto a estructura de la novela, pero con respecto a la temática, Lukács señala “busca el ‘camino medio’ de los extremos y se afana por mostrar poéticamente la realidad histórica de ese camino, basándose para ello en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa” (32). Lo que quiere decir que la inspiración principal es un suceso relevante para el autor.

Debido a esta relación con la corriente realista⁵, Scott configuró a sus personajes de tal manera que fueran “mediocres” para representar la “época histórica” que reflejaba en sus textos (35), pero el concepto de mediocridad al que se refiere Lukács es que el personaje no es este gran héroe épico, sino un ser ambivalente —es bueno y malo a la vez—, además de que desarrolla diferentes estratos sociales (61), en este sentido se apega al realismo, pues intenta reflejar personajes más humanizados.

En cuanto a las “personalidades históricas⁶”, Scott no las muestra con una evolución, sino que ya están conclusas, pues su objetivo está en función de su papel histórico en la trama

⁵ Scott también es relacionado con el romanticismo, debido al distanciamiento temporal de sus obras, ya que esto es una forma de evadir el presente.

⁶ Este término hace referencia a los personajes que existieron en la vida real y forman parte de la Historia, a quienes Scott trata en sus novelas, como Ricardo Corazón de León, Luis XI, la reina Isabel y María Estuardo Cromwell (Lukács 38).

narrativa (39), no en un desarrollo del personaje. Por lo mismo, Lukács hace una importante observación: las personalidades históricas en Scott muestran la magnitud de la Historia, pues son referentes de la crisis en el contexto de la obra.

Al respecto de esta crisis, Lukács señala las dificultades históricas de las novelas scottianas para que ciertamente reflejen la situación de aquel momento; por ejemplo, en *Ivanhoe* (1819), Scott desarrolla su trama en la Inglaterra medieval y en el conflicto entre los siervos sajones y los feudales (Lukács 53), lo que presenta el contexto de ese momento. Es así como el escritor configura la Historia desde la sociedad y los cambios que ha experimentado ante los hechos que se han vivido y sus repercusiones.

Lo anterior se debe a que Scott “expone la historia como una serie de grandes crisis” (Lukács 58), mediante la elección de sucesos bastante distanciados a él, para reflejar la evolución del país y mostrar su grandeza, es decir, para enaltecer su sentido de nación: “Scott conoce y elabora poéticamente el complicado y entrelazado camino que condujo a la creación de la grandeza nacional de Inglaterra, a la formación de carácter nacional” (59). Pues un Estado no solo está formado por aspectos positivos, sino que los momentos críticos también le otorgan valor y aprendizaje.

Por otro lado, Maxwell (2009) también otorga un análisis sobre la novelística de Walter Scott. Y además de que concuerda con Lukács respecto a las crisis políticas y al realismo como influencia sus obras, el investigador deja claro que la novela francesa con Lafayette y Prévost también jugaron un papel fundamental con respecto a la escritura scottiana:

Scott’s use of the old Lafayette/ Prévost routine, where secret history is lodged within particular history, and dominated by it, had its comforting side. It allowed a kind of distance from large-scale landscape of historical crisis; it evoked a bloody and divisive

uprising from the past that could now be contemplated calmly, as a feature of days gone by. (57)

Entonces, en la obra de Scott también se hace presente la *particular history* y la *secret history*, solo que ya no hay un interés por revelar conspiraciones o aspectos de la realeza que causarían conmoción, sino que los hechos históricos están ahí para reflexionar sobre ellos y como repercuten en la sociedad de aquel momento.

Asimismo, Maxwell resalta que los héroes de Scott son ambivalentes y no tienen un reconocimiento histórico —como sí lo tienen otros personajes— debido a que su intención está en que aquellos se desenvuelvan en la trama y así pueda desenredar el aspecto histórico en su novela: “Scott likes heroes who are elusive, even undefined; it is this quality that makes them open to history” (55). Entonces, el aspecto histórico no es en sí el interés principal, sino cómo el individuo se configura dentro de los hechos relatados.

Finalmente, Maxwell apunta que en Scott la Historia se construye también mediante la nostalgia⁷, pues esto le permite recuperar los sucesos más trascendentales del pasado y plasmarlos en su narrativa —lo que también relaciona con el anticuario, persona que se dedica a recuperar el pasado o las antigüedades—. Su intención es que el tiempo se convierta en algo palpable que genere una reflexión el pasado y, a su vez, del presente que el lector vive.

En resumen, Scott innovó el aspecto histórico dentro de la narrativa, pues estableció el sentido que estos textos debían tener, no solo se trataba de añadir o hablar de los reyes y reinos más importantes, sino de las personas que también vivieron estos eventos y cómo

⁷ Este concepto lo relaciona con Nietzsche, pues según Maxwell (2009), le otorga tres usos a lo histórico: 1) lo monumental, 2) lo parte crítica y 3) lo anticuario, algo que estaría entre las dos primeras (62).

causaron un impacto importante en la sociedad. Gracias a este motivo, la Historia en la Literatura recuperó un papel más relevante.

A partir de las propuestas anteriores, definimos, en principio, a la novela histórica como aquel texto que se ubica en un pasado no experimentado por el autor, que es trascendente para la época del novelista porque le permite comprender mejor su presente —más en un sentido de comunidad o de nación, que individual— y lo caracteriza con la inclusión de personajes medios y figuras históricas que aportan un sentido de consciencia histórica ante el suceso narrado.

1.2.2. LA NOVELA HISTÓRICA EUROPEA POSTERIOR A SCOTT

Como ya se mencionó, la narrativa de Scott fue de suma importancia para el género histórico, es por eso que otros autores del siglo XIX, imitaron sus textos. Por ejemplo, en Alemania, Willibald escribe *Cabanis* (1832) y continua con las novelas medievales *Der Roland von Berlin* (1840), *Der falsche Woldemar* (1842), *Die Hosen des Herrn von Bredow* (1846-48) y *Der Wärfwolf* (1848), textos que emplean personajes de tipo medio⁸ y exaltan el sentido patriótico; otro escritor es Wilhelm Hauff y su novela *Lichtenstein* (1826) que expone los acontecimientos suscitados en la monarquía del rey Wilhelm I; y *Der Aufruhr in den Cevennen* (1826) con el fanatismo religioso que se presentaba en las guerras de los Hugonotes (Acosta 35-36).

En Francia, Alfred de Vigny publica *Cinq-Mars* (1827), una novela ambientada en el reinado de Luis XIII; en 1828, Honoré de Balzac escribe *Les Chouans* que trata sobre las

⁸ Si se recuerda lo que señalaba Lukács (1966) y Maxwell (2011), estos personajes son catalogados de esta manera porque son ambivalentes, es decir, no son buenos ni malos, se trata de que sean más humanizados.

guerras de Vendée; un año después, Mérimée publica su libro *Chronique de Charles IX*; no puede faltar Víctor Hugo con *Notre-Dame de Paris* en 1831, que recupera la importancia de la catedral y del pueblo (Leguen 46-47) y *Salambó* (1862) de Gustave Flaubert, que se ambienta en Cartago.

En España se encuentran *El doncel de Don Enrique el Doliente* (1834) de Mariano José de Larra, *Sancho Saldaña* (1834) de José de Espronceda, y *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco; aunque el verdadero auge del género aparece con Benito Pérez Galdós y la publicación de sus *Episodios nacionales* (1873), que cuentan precisamente la historia de España entre 1800-1880.

Durante el siglo XX, la novela histórica alemana se contextualizó entre las Guerras Mundiales y la crisis capitalista, lo que provocó una narrativa del exilio, pues debido al momento político-social sus escritores se vieron forzados a emigrar: Heinrich Mann publica, en la ciudad de Amsterdam y Kiew, su obra —en dos tomos— *Jugen des Königs Henri Quatre* y *Die Vollendung des Königs Henri IV* (1935,1938), que trata sobre el monarca Enrique IV de Francia; Erich Kesten, *Ferdinan und Isabella* (1938) donde se retoma a los reyes católicos y se hace un análisis del sistema político, en relación con el nacionalsocialismo; así como, *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar. Romanfragment* (1957) de Bertolt Brecht, la cual retoma la figura del dictador romano Julio César (Acosta 40-42).

En el caso de Francia, la guerra también se convierte en el aliciente para la creación de textos históricos y aparecen Jules Roy con *La vallée heureuse*, quien también escribe sobre Indochina en *La bataille de la rizière* y sobre la guerra de Argelia en *Les chevaux du soleil*; Robert Merle, *Week end à Zuydcoote*, *La mort est mon métier*; Vercors, *Le silence de la mer*; y el horror en los campos de concentración con la obra *Je vivrai l'amour des autres* de Jean Cayrol (Leguen 50).

1.3. LA NOVELA HISTÓRICA EN LATINOAMÉRICA

En el caso del continente americano, la evolución de la narrativa histórica también dependió de la ideología, los patrones culturales, la visión de Historia de cada época (Pons 83), las corrientes literarias y, a su vez, el referente de Scott. Uno de los primeros textos fue *Jicoténcal* (1826) un drama que exponía el encuentro entre españoles y tlaxcaltecas (Menton 35).

Ahora bien, el punto de partida de la novela histórica latinoamericana es la novela nacional, pues surge como respuesta hacia los movimientos de independencia que se estaban suscitando y buscaba crear en el lector una identidad separada de las potencias europeas con la creación de personajes y sucesos del pasado: *La hija del judío* (1848-1850) de Justo Sierra, *La novia del hereje* (1845-1850) de Vicente Fidel López, *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto y *Guatimozín* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Pons 35 y Menton 84).

Aunque las novelas citadas están catalogadas en la corriente del romanticismo, durante el realismo también surgieron algunos autores como Ricardo Palma y Alberto Blest Gana. Pons (1966) afirma que en la novela histórica realista exige una mayor fidelidad a la Historia y que el hombre explica los códigos que rigen la realidad, por lo cual se exponen situaciones como la creación de la sociedad capitalista, la consolidación de un equilibrio político y las reformas legislativas (90-91). En cuanto a la producción modernista, ya no buscaba el refuerzo de una identidad nacional, sino recrear y embellecer las situaciones del pasado: *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta (Pons 94).

Posterior al modernismo, en algunos países, aparece el criollismo donde nuevamente la mirada histórica se hace presente, sin embargo, ya no se recupera un pasado olvidado, sino

se hace frente a las nuevas transformaciones de los países y cómo se debía actuar ante estas. Así surgen novelas como *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar y *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Uslar Pietri (Menton 98). Relevante es también la crítica ante el contexto político que se suscitó, pues en el caso de México, la Revolución Mexicana no produjo los cambios esperados y esto generó una literatura que expuso el descontento social: *Los de abajo* (1916) Mariano Azuela y *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán (Pons 97).

Con el *boom*, los autores ponen a un lado la documentación y se centran en aspectos extraespaciales y extratemporales. Lo que influenció esta literatura fueron las guerrillas urbanas, el empuje de las empresas editoriales y la creación de premios literarios (Pons 101), mientras que “la novelística [histórica] de esta época manifiesta, en general, una tendencia de escribir libros totalizantes que contengan la cifra de lo real, que destaquen lo transhistórico, o que refieran a la realidad histórica latinoamericana según el lenguaje universal el mito” (Pons 102). Después de este breve recorrido, se debe exponer La Nueva Novela Histórica⁹ propuesta por Seymour Menton, la cual apunta hacia un nuevo concepto y características del género.

De acuerdo con Menton (1993), Alejo Carpentier es quien comienza con esta clasificación mediante su obra *El reino de este mundo* (1949), así como algunos de sus cuentos: “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”. En la obra de Carpentier hay varios rasgos recurrentes que están presentes en la NNH: existe una recreación mimética y realista de dos cronotopos, la narración corre a cargo de un personaje histórico y el uso de la

⁹ Para referirse a ella en los siguientes apartados se empelarán sus siglas NNH

metaficción —recurso literario en el cual la voz del escritor está presente en el discurso de los personajes— (39-41).

Con respecto a las características de la NNH que Menton (1993) propone se encuentran 1) la subordinación de la reproducción tal cual de un periodo histórico acompañado de ciertas ideas filosóficas: imposibilidad de conocer totalmente la realidad histórica, el carácter cíclico e imprevisible de la Historia; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) ficcionalización de personajes históricos; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; y 6) la inclusión de conceptos como lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia propios de Bajtín, así como su mayor variedad de historicidad (42-47).

Por eso el autor cataloga en este género, además de las novelas de Alejo Carpentier, a las siguientes obras: *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *La renuncia del héroe Baltazar* (1974) y *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) de Edgardo Rodríguez Julia, entre otras más (47).

Menton apunta que el surgimiento de esta NNH tuvo que ver con el quinto centenario del descubrimiento de América, lo cual provocó una reflexión en los escritores con respecto a los lazos históricos y la Historia oficial; otro punto, fue la situación de América Latina en el siglo XX —las dictaduras militares en distintos países del continente y el derrumbe de los regímenes comunistas, que causó una crisis en aquellos autores que veían este gobierno como una posibilidad de cambio—, lo que contribuyó al deseo de los escritores por escapar de la realidad, o bien, plantear un futuro más esperanzador (48-52). En este sentido, es interesante observar los cambios sociales que influyen en el género, pues estos son en definitiva

importantes para la creación y modificación de este. Aunque, no solo son los factores político-sociales los que transforman el género histórico, sino el propio concepto, el cual también se altera o evoluciona con el paso de los años, y que ha sufrido una constante disputa por ser un híbrido entre Historia y Literatura¹⁰.

1.4. EL CONCEPTO DE HISTORIA Y SU INTERPRETACIÓN

María Pons (1966) expone que una definición primaria del género es que el texto “se caracteriza por la incorporación de la Historia en su mundo ficticio” (42). Sin embargo, para ella existe un conflicto: “podríamos preguntarnos si son equivalentes las nociones de ‘realidad’, y de ‘Historia’, de ‘hecho real’ y de ‘hecho histórico’” (43). Si se encara desde el aspecto de ‘real’ y ‘hecho real’, el concepto histórico sería cualquier acción específica que se lleva a cabo en la realidad, situación que la novela realista exploró, durante el siglo XIX, pues buscó plasmar la realidad tal cual¹¹. En el caso del ‘hecho histórico’ requiere de la sociedad para establecerse y de cómo la misma articula el pasado (Belvedresi 2021), además la trascendencia que ese suceso debe generar, es decir, que prevalece en el paso del tiempo en la memoria colectiva.

Por lo tal, Pons (1966) deja claro que la forma más efectiva de aclarar el “concepto de novela histórica” es analizar la figura de la Historia en la ficción (44). Debido a la hibridez del género, la autora indica que su estudio se puede abordar desde tres aspectos: 1) “el concepto y visión de Historia que presenta la novela histórica”, 2) “desde la peculiaridad de

¹⁰ Es importante mencionar la aportación de Linda Hutcheon (1989), quien emplea el término “Metaficción histórica” para exponer la nueva forma en que la Literatura recupera lo histórico, no desde un concepto de verdad absoluta, sino desde una construcción crítica e enriquecedora del pasado (6).

¹¹ El ejemplo más representativo fue *La comedia humana* (1830) de Balzac en la cual el autor intentó tipificar los rasgos más característicos de la sociedad.

la novela histórica según las semejanzas y diferencias que el novelista guarda con el historiador y la novela histórica como producto de la historiografía” y 3) “a partir de categorías o tipos basados en el propósito que los novelistas persiguen con la ficcionalización histórica” (48). Esto amplía bastante la definición de novela histórica, así como las características y aportaciones de este género.

De acuerdo con el punto uno, Pons problematiza algunos postulados de Lukács: la participación de personajes humanizados y el de noción histórica como proceso de cambio que direcciona hacia el presente —mismos que se expusieron en el apartado de Walter Scott—, debido a que estos excluyen varias novelas y, además, solo permite la inclusión de un pasado distante (50-51)¹². Sin embargo, para la autora las novelas históricas que no refieren a un pasado cercano del su autor no dejan de ser consideradas históricas, sino que tiene un propósito diferente (52). Del punto dos, Pons argumenta que los estudios que se han realizado en torno a la relación entre el historiador y novelista están centrados en el concepto de verdad, si es que esta es “histórica” (54), pero eso también tendrá que ver con la interpretación de esa palabra.

Lo que realmente le interesa a Pons es ampliar el concepto de Historia y no solo catalogar o clasificar textos desde un sentido de grandeza histórica o de temporalidad, sino entender que los términos y las definiciones de lo histórico van modificándose con el paso del tiempo, y también sus propósitos, lo cual permite una nueva mirada hacia la construcción

¹² Richard Maxwell (2009) también crítica este punto de vista del autor húngaro, porque la temporalidad es un fuerte criterio de clasificación para el género histórico y “Lukács nowhere shows any deep conviction that a novel about times long gone could compete in seriousness with one that treated the recent past” (67). Por lo tanto, demerita el papel que juegan otras novelísticas. Ahora bien, es posible que la reflexión sobre el pasado sea más reciente para Pons, pero es necesario que se tenga en cuenta al momento de dicha clasificación o estudio.

de una definición sobre novela histórica y los componentes que la caracterizan. De manera que se podría incluir otro tipo de narrativas, por ejemplo, la novela dictatorial.

1.5. EL VALOR MEMORIAL COMO EJE DEL DISCURSO HISTÓRICO ACTUAL

Antes de abordar el papel de la novela dictatorial, sería pertinente exponer el objetivo de la construcción histórica actual. Ya se ha analizado la Historia como disciplina y su separación con la Literatura. También se ha establecido la evolución del género y su fundación literaria mediante Walter Scott, así como su transformación en la ficcionalización histórica con la NNH. Y con la propuesta de María Pons (1966), queda claro que el concepto y su clasificación parten de la veracidad y el tratamiento en el texto literario. Por eso, se considera pertinente abordar el papel histórico dentro de la narrativa y la permanencia desde su aparición.

El hacer Historia se ha modificado —eso es evidente, pues ha dejado de estar por encima del sujeto y se ha convertido en una experiencia personal¹³—. En este tiempo, es la necesidad de dar a conocer y luchar contra el olvido lo que lleva al quehacer histórico, pues son muchos los sucesos trascendentes en la sociedad, sobre todo, aquellos que afectan de forma directa al individuo. Por lo tanto, la conciencia histórica ya no pertenece solo a los libros o a los estudiosos, sino a los sujetos que han experimentado situaciones de violencia y tortura, mismas que se han convertido en parte de la conciencia colectiva y que han generado tal impacto que no deben ignorarse.

¹³ Desde la aparición de la Historia en la ficción, de los hechos trascendentes, está claro que los personajes y la trama están a un nivel vertical del lector, pues, al leer sobre los héroes o los príncipes e incluso sobre las guerras, son sucesos lejanos a ellos. Y, si bien con Scott, esto cambió, todavía no se encontraba la novela histórica a nivel horizontal del sujeto, donde él pudiera identificarse uno a uno con las vivencias de los protagonistas, como si lo hacen las nuevas propuestas de Sarlo, Arfuch o Rivera Garza.

Dicho lo anterior, esta necesidad de evitar el olvido es lo que Leonor Arfuch (2013) denomina *el valor memorial*, el cual “trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/ o colectiva” (24). Esto quiere decir que la herida generada por estos eventos no es un impedimento para hablar sobre ellos, sino un impulso para mantener presente el daño y las consecuencias. Arfuch hace hincapié en los eventos de la Segunda Guerra Mundial (SGM), donde los asesinatos en masa y las torturas ejercidas por los alemanes en los campos de concentración sobrepasan el entendimiento humano y se convierten en hechos necesarios de recordar.

Ahora, lo que aconteció en la SGM, es en definitiva un hecho traumático, pues generó en la sociedad heridas profundas y cuestionamientos importantes sobre el comportamiento humano. En América Latina, también existen sucesos donde los ciudadanos fueron violentados, torturados, encarcelados, desaparecidos y asesinados, mediante las dictaduras. Por eso, un ejemplo específico de la búsqueda y expresión del valor memorial se puede encontrar en la temática dictatorial, desde la narrativa.

Werner Mackenbach (2016) reflexiona sobre la violencia ejercida por los gobiernos totalitarios en Latinoamérica expuesta en la narrativa:

la novela asumió de manera creciente la función de hacer narrable y visible otra historia, contribuyendo a la creación de una cultura de la memoria: frente a la amnesia organizada por el Estado y sus órganos represivos, la novela ha tenido una importante función política y social para poder imaginar la sociedad, la nación, y la región centroamericana más allá de los regímenes militares y de la exclusión de grandes sectores, si no de la mayoría, de las poblaciones del proyecto nacional. (355)

El autor resalta el valor memorial que estos textos tienen y la lucha que se ha generado por la supresión de la información. Así que la finalidad de recordar las atrocidades es para combatir el silencio que se generó durante esos gobiernos, pues mucho de los datos que se compartían estaban maquillados por el sistema represor. Aunque, este valor no solo tiene que ver con sacar a la luz las violencias y los maltratos de este tipo de regímenes, también está relacionado con la participación de los individuos en estas situaciones y las consecuencias en sus familias.

Entonces, esta rememoración, finalmente, se vuelve transmisora de cultura y esboza la creación histórica (Arfuch 24). De tal manera que la narrativa histórica ya no es únicamente contar acontecimientos relevantes para la nación, sino también las experiencias de los individuos ante la pérdida y el trauma; además, sirve como archivo para la búsqueda de información en las nuevas generaciones. Caso similar a la novela dictatorial, la cual también contiene el valor memorial y un enfoque histórico.

1.5.1. LA NOVELA DICTATORIAL COMO REFLEXIÓN DE LO HISTÓRICO

De forma muy rápida, se debe señalar que las dictaduras latinoamericanas repercutieron de forma violenta en la sociedad, pues los estragos y cuestionamientos que dejaron a su paso continúan resaltándose en la Literatura. Así que, esto es un hecho que de igual manera conforma las naciones actuales y las propias representaciones artísticas. Por lo tanto, la trascendencia que tienen hace que este tipo de discursos se entrelacen, tanto la novela histórica como la dictatorial.

Si bien es hasta el siguiente capítulo que se abordará más específicamente este tipo de narrativa, es necesario resaltar que está centrada en exponer lo histórico —si se habla desde

las novelas de dictador, en un primer momento— y lo testimonial —muchos escritores vivieron la experiencia directa de las dictaduras—. Y por eso terminan manifestando el impacto de estos gobiernos en los países de América, la violencia ejercida y el daño colectivo que trajeron consigo.

Además, ya se ha visto como este tipo de hechos se ha adueñado del sentido histórico, como fue el caso de la novela de la Revolución Mexicana. Si bien esta narrativa pertenece propiamente a los sucesos que acontecieron durante este movimiento armado, una de las intenciones fue exponer el desencanto político-social que se vivió luego de tantos años de lucha y de que no hubiera un cambio. Lo mismo ocurre con la narrativa dictatorial, pues es la forma de expresión ante las injusticias cometidas por el gobierno totalitario y las realidades que se viven en estos sistemas, tanto de quien ejerce el poder como de quienes están subyugados a este.

Entonces, si se retoman los conceptos de Historia que menciona Pons (1996), tanto la novela histórica como la dictatorial comparten la inclusión de sucesos históricos y de la realidad, o aspectos referenciales a estos acontecimientos. Y sobre todo que se adueñan del sentido de trascendencia. Sin este aspecto es poco probable que las temáticas se reproduzcan¹⁴.

Asimismo, no es necesario que la trama de la novela dictatorial esté completamente centrada en el gobierno oligárquico, sino que puede retomar algunos aspectos para generar los espacios que le permitan al lector inferir el contexto político. Por ejemplo, “El lugar de su quietud” de Luisa Valenzuela es un cuento que no alude explícitamente a un gobierno

¹⁴ Tanto es así que incluso en este siglo existe la literatura de la postdictadura, la cual retrata el punto de vista de los hijos con padres militantes o que crecieron en el gobierno dictatorial.

dictatorial, pero la forma de vida de los personajes está construida dentro de uno al mostrar un régimen que constantemente vigila a sus habitantes y eso genera un sentimiento de asfixia.

De igual manera, en el artículo de Karl Kohut (2002) se menciona que la novela de *Yo el Supremo* de Roa Bastos: “primero fue leída como Novela Dictatorial y 25 años después como Novela Histórica” (217). Lo cual resalta la trascendencia de esta narrativa y la forma en que puede trasladarse hacia lo histórico, pues la cita indica que la novela de Roa Bastos adquirió este sentido con respecto al dictador José Gaspar Rodríguez de Francia durante su mandato en Paraguay.

Por lo tanto, el sentido de trascendencia y el valor memorial son los que permiten que lo dictatorial y lo histórico se encuentren y que se configure la Historia de los países. Así que la Literatura sirve como objeto de estudio para el historiador, pues le da ejemplos de cómo se suscitan este tipo de acontecimientos en las artes, mismos que se convierten en transmisores de información para otros sectores de la población (Kushner 1994 y Jablonka 2016). Finalmente, la carga histórica de cada narrativa dependerá, no solo de los hechos, sino de la configuración de los mimos¹⁵.

¹⁵ Ya en otro momento se discutirá el papel que juega la ficción en la configuración histórica de la narrativa dictatorial porque no todas las narrativas se desarrollan en un contexto “real”, sino que se añaden algunos aspectos fantásticos, como es el caso de *La mujer habitada* de Gioconda Belli.

II. LA NARRATIVA DICTATORIAL

2.1. LA DICTADURA COMO FORMA DE GOBIERNO

Antes de abordar la parte literaria, para comprender esta narrativa es necesario hacer una revisión alrededor del término y del uso que se le daba en la antigüedad clásica, donde Roma apelaba por este tipo de gobierno de tal forma que los ayudara a solucionar conflictos, hasta que algunas figuras decidieron ejercer su control sin respetar los acuerdos dados por el concilio. Así se transformó la definición del término y se convirtió a la dictadura en una tiranía, forma de gobierno que se presentó en Europa y América desde el siglo XIX hasta el XX.

2.1.1. LA DICTADURA ROMANA

En un principio la dictadura como forma de gobierno estuvo presente en la antigua Roma. Para los romanos fue una manera de preservar la República (Siles 414), puesto que si se presentaba alguna situación que pusiera en peligro al pueblo, los cónsules elegían a un representante que guiara y tomara las decisiones por ellos. El periodo de su gobierno solo era durante ese conflicto —máximo 6 meses—, de tal forma que no permanecían más tiempo del necesario.

Existieron dos momentos en la República Romana donde se empleaba la dictadura: exigencia de guerra (*rei gerunde causa*) y las sublevaciones internas (*seditionis sedondae causa*) (Bobbio 206 y Espita 15). El dictador más destacado fue Lucio Quincio Cincinato, quien tomó el liderazgo para combatir una revuelta con un pueblo cercano y después de unos días, al obtener la victoria renunció, por lo cual “es considerado, (...) un ejemplo insigne de

ciudadano virtuoso, dotado de la sobriedad y la grandeza de alma de quien, pese a vivir en condiciones modestas, es capaz de renunciar a los fastos del poder tras obtener un brillante éxito militar y político” (Siles 416). Sin embargo, existieron mandatarios que decidieron permanecer mayor tiempo en el poder, tal es el caso de Sila y César, quienes ejercieron el papel de dictadores, pero sin seguir las reglas que esto implicaba.

Por este motivo el concepto de dictadura se vio transgredido y comenzó a relacionarse con otros términos, como tiranía y despotismo. De acuerdo con Norberto Bobbio (1985), César ejerció su poder por más tiempo del necesario, por lo que su gobierno se denomina tiranía —forma de gobierno monocrático, donde se ejerce un poder absoluto que no es legítimo y tampoco temporal— y que difiere del despotismo porque este sí es considerado legítimo —el despotismo oriental— (207). Y aunque, en la actualidad se considere que un gobierno no democrático es, por lo tanto, una dictadura (Bobbio 205), la transformación del término puede permitir una mejor comprensión del mismo.

Con este primer acercamiento, se resalta que la dictadura, en principio, no atentaba contra los derechos civiles o la constitución porque el dictador ejercía un poder ejecutivo, es decir, tomaba las decisiones por el pueblo, mas no cambiaba o modificaba las leyes establecidas. Sin embargo, con el paso de los años, el mandatario empezó a ejercer ambos poderes (el ejecutivo y el legislativo). Y como consecuencia, la dictadura moderna, distanciada de lo que alguna vez fue para la República Romana, se convirtió en una forma de gobierno que atenta contra la democracia y adquirió un significado negativo.

2.1.2. LA DICTADURA EN EUROPA

En Europa en el siglo XX, se presentaron diferentes gobiernos dictatoriales con una tendencia más hacia la tiranía, también conocidos como totalitaristas; esto a raíz de la movilización de la sociedad en la vida pública que cambió la política con la aparición de la prensa moderna, partidos populares, sindicatos, crecimiento del Estado y la burocracia. Lo anterior, incrementó por un lado la posibilidad de actos democráticos y, por otro, la imposición de ideologías y mitos colectivos. Además de la crisis social y económica que generó la Primera Guerra Mundial (Aizpurúa, 1997, 21).

El concepto de totalitarismo refiere a los “sistemas en los cuales un núcleo acotado tiene la totalidad del poder político, y a su vez, se extiende a la totalidad de las esferas de la vida humana” (Brum 4); además, ejercen una autoridad sin control y derogan los derechos civiles (Rouquié 11). Por lo que la persona que toma el poder se convierte en el líder del pueblo y controla todo lo que acontece en el país. La forma en la que opera este tipo de gobierno es similar en los distintos lugares donde se estableció, aunque existieron variaciones en cada liderazgo. Dos de los más relevantes fueron los de la Unión Soviética (URSS) encabezado por Stalin y el Partido Nacionalsocialista dirigido por Adolf Hitler.

En cuanto a la URSS, todo comenzó con Lenin, líder político comunista, quien propuso eliminar el orden capitalista que estaba permeando en todo el mundo y convertir al país en una sociedad socialista donde las clases altas quedaran fuera. Aunque él falleció antes de establecer el gobierno socialista en Rusia, su sucesor Stalin se propuso eliminar cualquier tipo de oposición y con eliminar, se hace referencia al asesinato de los principales detractores del socialismo —suceso conocido como la Gran Purga—; otra de las técnicas que emplearon fue centralizar el poder, es decir, solo el “Gran Líder” podía tomar las decisiones.

En cuanto al Fascismo alemán o mejor dicho el nacionalsocialismo (Partido Nazi), de igual forma se encontraba presente la supresión de la oposición y la centralización del poder, sin embargo, el valor agregado fue el aspecto biológico y la idealización de una raza pura que conllevó a la creación de campos de exterminio. Por lo tanto, la violencia en este caso sobrepasó al comunismo ruso (Brum, 2011, 36-37).

En resumen, las principales características de este tipo de gobierno son:

- Represión y violencia extrema
- Se oposición a la democracia
- Buscan establecer otras dictaduras

Este régimen se ha presentado en otros continentes. Y en América su aparición se suscitó debido a los caudillos, además de que tuvo un cambio conceptual.

2.1.3. LA DICTADURA EN AMÉRICA LATINA

Como se mencionó en el primer apartado, la dictadura fue una forma de gobierno que los romanos empleaban en tiempos de crisis y cuando el dictador ejerció su poder por mayor tiempo y aboliendo los derechos civiles, ese régimen se transformaba en tiranía. Por lo tanto, el término correcto para referirse a un gobierno de ese tipo es tiranía, no dictadura. Entonces ¿por qué se ha mantenido ese concepto hasta este momento?

Victoria Crespo (2017) hace un recuento por el término en el ámbito hispánico, a partir de los movimientos de independencia, los cuales, si bien buscaban hacer al país libre, no empezaron por la necesidad de libertad española, sino francesa. Y es que, en ese momento, Napoleón Bonaparte había conquistado parte del territorio y exigió que su hermano fuera

proclamado emperador de España, a lo cual, los ciudadanos de la Nueva España estaban en desacuerdo y comenzó un proceso de insurrección que culminó con las independencias hacia la corona (36-37).

Durante este siglo, la escolástica formaba parte de la enseñanza académica y de la mano con la teología jesuita aparecieron algunas figuras que aportaron su interés y estudio por el gobierno y la tiranía: Vitoria, Juan de Mariana y Francisco Suárez. Estos retomaban a Aristóteles, pero aportaron distintos enfoques sobre la tiranía. Por lo que, en el siglo XIX, no existía la dictadura de forma negativa, sino más bien la tiranía —asociada con la invasión francesa—. Este concepto, seguía la línea aristotélica que contraponía la tiranía a la monarquía, siendo la primera aquella que no muestra interés por sus ciudadanos, pero a partir de los jesuitas, se relacionaba con la forma de apropiación ilegal del poder o de usurpación (Crespo 42), tal como acontecía con Bonaparte, quien impuso su autoridad ante la ya dada por Dios al monarca español —pues ciertamente, para los jesuitas, el régimen del rey Fernando VII en la Nueva España era legítimo—.

Ahora con todo esto, es importante observar cómo se desarrollaron las independencias y los dictadores que surgieron en estas, pues a la manera de Roma, se eligieron a ciertos representantes para guiar las naciones en formación, entre estos están Simón Bolívar y Dr. José Gaspar Gómez de Francia.

De acuerdo con Crespo (2017), De Francia se alzó en Paraguay como dictador cuando este país decidió independizarse de España y Argentina. Debido a esta situación, el territorio disolvió el consulado y unificó el poder ejecutivo en el Dr. Francia. El periodo de su mandato se alargó de seis meses a cinco años —mismos que se transformaron en cuarenta—. Y Crespo señala “hasta su muerte en 1840, Francia logró mantener la amenaza externa como una justificación de su régimen dictatorial (...) liderando el proceso de construcción del Estado-

nación del Paraguay” (54). Por lo tanto, el liderazgo que Dr. Francia había ejercido buscó consolidar el país.

En cuanto a Simón Bolívar, fue dictador en cinco ocasiones: la primera en 1813 y después en otras naciones recién formadas como Perú y Venezuela. En esas situaciones fue elegido por las asambleas porque debía organizarse el gobierno y había una necesidad de tener un líder al mando. Ahora bien, Simón Bolívar estaba consciente de la función que ejercía y de la libertad que debía darles a los nuevos ciudadanos, por lo tanto, jamás intentó alargar su mandato, incluso renunció en 1825 al cargo de dictador. ¿Qué funciones realizaba en este gobierno? De acuerdo con Crespo, tenía poderes ejecutivos y legislativos absolutos, emitía decretos y reglas de cualquier naturaleza, podía alterar y derogar leyes, contaba con la libertad para restablecer la seguridad interior, comandar a las Fuerzas Armadas, declarar la guerra y la paz (56).

Estos dos ejemplos anteriores sirven para exponer que la función de este dictador decimonónico era gobernar de forma extralegal con el único fin de liderar los movimientos de independencia. Y cuando las constituciones quedaron establecidas, el término se modificó a ‘emergencia’, ‘poderes extraordinarios’, entre otros (Crespo 55). Surgieron otras figuras como Bolívar y Dr. Francia, pero ya no se denominaron dictadores, sino que emplearon otros términos. Lo que comenzaba a modificar el concepto, de tal manera que se “evidencia un giro conceptual en el que la dictadura deja de ser concebida como una institución virtuosa y pasa a ser vinculada con tiranía” (Crespo 56).

Es así como la definición de dictadura se transforma para dar paso a un sentido negativo que nada tenía que ver con la idea romana con la que se había establecido e incluso con los valores que representaba. Pero, no solo el concepto es algo que se deba de observar, también

la parte política y social, donde la aparición del caudillo repercute en el establecimiento de este tipo de gobierno en las sociedades americanas.

Por consiguiente, el caudillismo que surgió en el siglo XIX tuvo éxito porque se estableció como respuesta de los criollos ante las independencias (Pfoh 2005 y Zubiría 2004), ya que el líder otorgaba orden ante la situación de crisis. A este dirigente se le denominó caudillo —proveniente del diminutivo latino *caput* que refiere a cabeza o cabecilla—, el cual contaba con apoyo militar para organizar a la sociedad e imponer orden (Pfoh 140 y Zubiría 35).

Y es que, durante los movimientos independentistas, se buscó más la idea de formar Estados-Nación —retomada a partir de la Revolución Francesa— que organizar un poder político central (Pfoh 133). Finalmente, la idea de nacionalidad, que implica soberanía y autonomía, sería algo impuesto por el propio Estado. Con todo esto, los nuevos países intentaron trasladar un régimen de tres poderes separados que no resultó del todo. Al pasar el tiempo, y con todo el acceso al poder, el caudillo se transformó en dictador nacional (Zubiría 2004 y Castro 2007) —lo que se puede observar con Bolívar y Dr. Francia—.

Si en primera instancia, el caudillismo fue una respuesta ante la creación de naciones, es de suma importancia señalar que permaneció en Latinoamérica hasta el siglo XX, muy probablemente por lo que señala Pedro Castro (2007), debido al “colapso de una autoridad central, capaz de permitir a fuerzas ajenas o rebeldes al Estado, apoderarse del aparato político” (11); además de la “desarticulación de la sociedad” y el quiebre institucional. Otros factores que fueron importantes son la oligarquía y el clientilismo político, ya que permitieron que el poder se centrara en un sector de la sociedad y esto respaldó a los caudillos/dictadores (Pfoh 136 y Dongzhen 23).

Dado que existe una diferencia específica entre el caudillismo del siglo XIX y el del XX, que es la legalidad, este sistema se sostuvo en una engañosa democracia, pues los dictadores del siglo XX establecieron su poder mediante el “voto popular”, es decir, que no se impusieron antes de tomar el cargo (Castro 14), sino que el pueblo los eligió. Ahora bien, estos dictadores siguieron con la idea central del caudillismo: traer paz y orden a los distintos países.

Wiarda y Kryzanek (Castro 15-18) proponen ciertas características que mantienen los caudillos en ambos siglos:

- Proviene del cuerpo militar y se apoyan de los militares para mantenerse en el poder
- Un liderazgo personalista y cimentado en el carisma
- Un gobierno paternalista y centralista
- Permanencia en el poder por un tiempo extenso
- Supresión de la oposición y creación de movimientos que los favorezcan
- Control del capital y el trabajo
- Desarrollo de políticas que les permitan mantenerse en el *status quo* y que enriquezcan a sus familias
- Focalizar su política en un futuro mejor que genere esperanza colectiva

Ante estas propuestas, Castro sugiere añadir que el caudillo tiende a atacar a enemigos internos y externos del Estado, por lo que podría generar movimientos nacionalistas en contra de estos supuestos adversarios (18). Como ejemplo, menciona el caso de Estados Unidos; sin embargo, no todas las dictaduras latinoamericanas veían al país americano como un adversario —en Nicaragua fue un aliado en el gobierno de Somoza—. Cabe aclarar que no

todos los caudillos/dictadores tendrían que cumplir con todos los elementos mencionados para ser considerados como tal.

2.1.4. LA MUJER EN LA DICTADURA

Brevemente, se abordará el papel de la mujer en las dictaduras americanas¹⁶, ya que no solo fueron un grupo violentado, sino que se volvieron agentes activos contra estos gobiernos. Pero más allá de reafirmar su participación, se les otorgaban ciertos estereotipos que las dejaba en la periferia de las decisiones y en el ámbito hogareño con el cual se les ha asociado desde siempre.

Por ejemplo, Claudia Nora Laudano (1998) analizó algunos discursos militares en la dictadura argentina con respecto a las mujeres, pues, a partir de estos, las mujeres fueron vistas como individuos (16). Laudano compara artículos del diario *La Nación* y algunas actas con entrevistas realizadas a diferentes mujeres. El resultado al cotejar la información es que las mujeres se encasillaban en dos estereotipos: la madre y la maestra.

En estos documentos, la mujer se describe como “la reina del hogar” (Laudano 28), aquella que cuidaba a los hijos y veía por su bienestar. En el caso de las maestras, ellas eran las segundas madres porque enseñaban a los jóvenes y los guiaban (52). Sin embargo, si las mujeres no reflejaban alguno de esos papeles, entonces eran vistas desde la sublevación y, por tanto, el factor para que la familia se viera destruida y los jóvenes se convirtieran en

¹⁶ Esto debido a que la novela que se estudia en este trabajo está escrita por Gioconda Belli, autora y activista política, quien vivió en la dictadura de los Somoza en Nicaragua (1937-1979), es pertinente abordar el papel que la mujer jugó en este tipo de gobiernos, así como los retos que enfrentó durante y después del régimen — los cuales tendrán relación con la perspectiva que la autora muestra en las protagonistas de su historia—.

“terroristas”—tal es el caso de las Madres de Plaza de Mayo, quienes fueron juzgadas por el gobierno, pues este se encargó de ignorar e invalidar su dolor (Laudano 35)—.

Y es que no es un secreto que la mujer, desde un inicio, ha sido vista como inferior al hombre, así que ha tenido que construir su propia reputación ante la sociedad que las considera “incapaces de ciertas responsabilidades que van más allá de hogar, obligándolas a permanecer en el mutismo social” (Mariella Orama, 2013, 10). Por lo mismo, además de crear en la sociedad un ideal a cumplir, los gobiernos totalitarios intentaban moldear a las mujeres desde la educación. Como muestra la “Sección Femenina Dominicana” formada durante el gobierno de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, la cual se encargó de controlar y enseñar los valores morales y sociales que buscaba este mandato (Orama 5).

Además, la dictadura buscó reprimir a toda costa la libertad de expresión con actos de vigilancia y violencia, que generaban en las mujeres un miedo profundo, a tal grado que se sentían amenazadas por las propias autoridades. Esto se puede observar con la creación del Servicio de Inteligencia Militar (SIM), también en la dictadura de Trujillo (Orama 13). Y ya que intentaban controlar el pensamiento femenino, en el gobierno de Franco, por ejemplo, existió censura literaria, pero se propagó la lectura de las “novelas rosas”, las cuales fomentaban el ideal del príncipe azul y mantenía a las mujeres lejos de cualquier decisión política-social (Orama 16-17).

Si bien, algunas fueron parte activa de la revolución —como es el caso de las mujeres sandinistas, quienes estuvieron desde el comienzo en la lucha— no fue hasta que la situación escaló a grandes proporciones, cuando su participación se hizo evidente. Algunas investigaciones señalan que la mujer en Nicaragua había peleado por sus derechos desde inicios del siglo XX, tal es el caso de los artículos de María Hamlin y Ana Quirós (2014) y el de Bárbara Livorno y Nicolás Marotta (2020).

El texto de Hamlin y Quirós (2014) señala que el sandismo incorporó a las mujeres, pero con roles meramente tradicionales: “enfermeras, cocineras y como correos. No se les reconoció un papel de liderazgo o igualdad en su participación” (233). Aunque, se valía de su ayuda para mantener la lucha contra los estadounidenses. Una vez que Somoza García llegó al poder, concedió el derecho al voto en busca de apoyo de este grupo, pero algunas no estuvieron conformes y se expresaron contra las atrocidades cometidas por el nuevo gobierno, llevándolas a protestar en 1944 —tal evento se conoce como “La Marcha de las Enlutadas” (234)—.

Ahora, durante la dictadura somocista, el rol de la mujer se volvió más activo. Pasaron de cocineras a convertirse en guerrilleras, brigadistas y dirigentes militares (Hamlin y Quirós, 234) y cuando se ganó la revolución, la sociedad esperaba que las mujeres regresaran a ocupar sus roles tradicionales. El propio FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) se centró en enfocar el rol femenino desde la maternidad, mayormente en aquellas que buscaban a sus hijos (Hamlin y Quirós, 236) olvidando la lucha de las mujeres por ocupar otros espacios, pues, aunque el anhelo era derrocar la dictadura, también lo fue ganarse un lugar en el país y alcanzar mayores derechos.

Por su parte, Livorno y Marotta (2020) resaltan que el sandinismo no cuestionó la incorporación femenina porque lo que más importaba era que todos participaran (367). Enfatizaron que, durante la dictadura somocista, la intervención de las mujeres también se debió al terremoto de 1972 en Managua: “Dado que el gobierno no respondió a las necesidades inmediatas, se formaron grupos en cada comunidad para ayudarse y reconstruirse colectivamente, en los que la mujer asumió un rol fundamental” (Livorno y Marotta, 368). Es decir, que el Frente, al igual que el sandinismo, también admitió a las mujeres dentro de sus filas.

Pero, una vez dentro, debían luchar por su reconocimiento militar porque los hombres no las consideraban aptas para los trabajos peligrosos (Livorno y Marotta 374). Afortunadamente, consiguieron ser vistas como militares y fueron entrenadas para este tipo de maniobras que requerían uso de armas. No obstante, una vez ganada la revolución, la igualdad conseguida no se hizo presente: “De esta forma comenzó a revertirse el espacio de poder que se había abierto para las mujeres (...), en tanto sus demandas sectoriales quedaron relegadas en un segundo plano, priorizando la lógica centralista del Frente” (Livorno y Marotta 384). Lo que provocó un descontento social y una decepción por la revolución de la que ellas habían formado parte.

Así que, la mujer se volvió un estandarte más para exacerbar los “valores” y “políticas” de los gobiernos dictatoriales, desde la intimidación y la violencia. Y, aunque, algunas lucharon junto a los hombres para derrocar este régimen, nunca alcanzaron la igualdad que se promulgaba, por lo que al final, regresaron al mismo lugar donde estaban antes de incorporarse a la revolución. Tal parece que las mujeres no salieron victoriosas en ningún caso.

2.2. LA DICTADURA EN LA LITERATURA

Comencemos por explicar qué se entiende por novela de dictadura, y quizá su definición sea bastante redundante o muy concisa, pero este tipo de textos tienen como eje o temática la representación de la dictadura como gobierno opresor —ya sea por parte del líder o porque sus personajes vivan dentro de este sistema político—. Así que no solamente la narrativa ha seleccionado este tópico, sino que la poesía y el ensayo también, por lo que está presente en varios géneros.

De acuerdo con Bellini (2000), en el siglo XIX ya aparecen algunos textos que abordan la tiranía, por ejemplo “El matadero” (1838) de Esteban Echeverría, cuento que crítica el gobierno de Juan Manuel de Rosas en Argentina, así como el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, el cual “ya no ofrece al público sólo la descripción de un ambiente de violencia y corrupción, sino que introduce la bárbara presencia de quien es origen de todo atropello y de toda corrupción” (13), en este caso el dictador, el general Facundo Quiroga.

Después, en el siglo XX, el tema se expande a la novelística y, Bellini señala las obras de *Nostramo* (1904) de Joseph Conrad y *Le dictateur* (1926) de Francis de Miomandre, además de *El Tirano Banderas* (1926) de Ramón Valle Inclán, como las precursoras del género, la última de las cuales se desarrolla dentro de un mundo hispánico, a pesar de que su autor es europeo (14). Por lo tanto, consiguen atraer la mirada a los escritores latinoamericanos hacia la necesidad de exponer lo que ocurre en sus países, pues los extranjeros ya estaban desarrollando este género.

Es así como en 1932, Miguel Ángel Asturias escribe *El señor presidente* —Bellini y Ángel Rama concuerdan con que la obra de Valle Inclán es una fuente de inspiración para Asturias—, la cual tiene una gran trascendencia porque no hay elementos representativos sobre quién es el dictador que se representa, lo que sería una denuncia directa a la dictadura (Bellini 28). Así que la narrativa dictatorial se cataloga, en principio, con la llamada “novela del dictador”.

2.2.1. LA NOVELA DEL DICTADOR Y OTRAS CLASIFICACIONES

Ángel Rama (1982) realiza un par de artículos sobre esta narrativa y sobre la necesidad de los escritores de pasar de la denuncia a la visión estilística. Al igual que Bellini, el crítico

uruguayo encabeza su lista con la obra de Miguel Ángel Asturias, la cual funciona para la elaboración de un arquetipo, “una figura que tanto decía sobre sí mismo como sobre la composición del imaginario de los hombres latinoamericanos” (367). Pero algo que además sobresalía, era que, en principio, los textos sobre la dictadura estaban pensados como denuncias y críticas, con las obras de Asturias y de Jorge Zalamea, *El gran Burundí-Burandá ha muerto* (1952), el escritor se movía hacia otra zona, hacia la comprensión de lo que fueron y porqué se convirtieron en dictadores (Rama 368).

Por lo tanto, ocurre algo que también es necesario exponer y es que, si bien la novela de Valle Inclán se ambientaba en un país americano y el autor radicó en México durante un tiempo, no vivió consecuentemente una dictadura latinoamericana, como fue el caso de Asturias y Zalamea, debido a esto en sus obras “es visible está lejanía que los obliga a contemplar desde afuera a esas figuras enigmáticas, introduciéndose tímidamente en la intimidad del palacio presidencial” (Rama 374-5). Con esta distancia existe otro enfoque del dictador, por lo que aparece un nuevo narrador, quien se encargará no solo de entrar al palacio, sino de estar en la consciencia de los dictadores. Así, aparecen otros textos como *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez.

La obra de Carpentier expone a un dictador, similar al de Asturias, porque no expone a un autócrata tal cual, sino que se muestran aspectos similares entre este tipo de gobernante, elementos que se conjuntaron, algunos dicen, en una reunión que tuvo con otros escritores, donde intercambiaron características de sus respectivos gobernantes¹⁷. Roa Bastos elige la

¹⁷ En *La palabra mágica* de Augusto Monterroso, el escritor relata que Mario Vargas Llosa lo invitó a contribuir con un texto del dictador Anastasio Somoza padre, pues existía la intención de crear un libro con cuentos de dictadores. Este proyecto contaría con la participación de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, José Donoso, Julio

figura del dictador decimonónico, Dr. Gaspar Francia, para elaborar una obra que exponga los hechos decisivos sobre la configuración de Paraguay. Mientras que Márquez elige situarse ante la ambigüedad, desarrollando su novela en un país ficticio y que su gobernante no sea nombrado más que una ocasión en toda la novela¹⁸.

Estos personajes encaran una nueva mirada de la obra de la dictadura y sobre todo mantienen el arquetipo del dictador porque se centran en resaltar los rasgos más característicos y representativos del mismo, además de que muestran la consecuencia del ascenso y la permanencia en el poder: soledad y deshumanización (Paley 104). Pero, resulta que no solo se ha analizado este régimen desde el enfoque del gobernante, sino que otros autores han señalado que la temática se extendió y también son partícipes otras perspectivas¹⁹.

Este tópico dictatorial se puede localizar además de la figura del dictador, en situaciones donde la trama y los personajes se construyen entorno a momentos históricos dentro de las dictaduras, configurando víctimas o testigos, por ejemplo *Conversaciones en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa y *Cosecha de huesos* (1998) de Edwinge Danticat; por último, una narrativa donde hay otros mundos más allá de los dictadores y de la dictadura, pero para comprenderla es necesario referir a aquellos: *Abrapalabra* (2003) de Luis Brito García, *El libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso (Zubiría 31)

Cortázar, Augusto Roa Bastos, entre otros. Aunque, dicha idea jamás llegó a la luz pública, puede notarse que algunos escritores sí tomaron a los dictadores como referentes de sus futuras obras (51-50).

¹⁸ Aunque no representa a un dictador específico como tal, el escritor le otorga el nombre de Zacarías.

¹⁹ Para este punto, es necesario resaltar la obra de Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, texto que se cataloga como novela de dictador, pero a diferencia de otros, no tiene como protagonista al gobernante, sino al pueblo que debe vivir bajo su régimen. Son ellos, sus “súbditos”, quienes conforman las características de su dictador, pues es viven las consecuencias de la violencia, el terror y la injusticia del poder. El Señor Presidente aparece en algunos capítulos solo para mostrar lo que ya queda claro con las tramas de los demás personajes, que este gobernante es temido y casi un dios.

Otra alternativa de catalogar las novelas dictatoriales es mediante la propuesta de Alejandro Loeza (2021) con respecto a las estéticas literarias que se abordan en estas obras: vivencial (víctima), histórica (observador-testigo) y la militante (denuncia). En el primer caso, se encuentran autores como Gabriel García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Isabel Allende, Ricardo Palma y Roa Bastos, quienes vivieron en una dictadura y expusieron en sus obras “un desencanto por los ideales (políticos y filosóficos) siendo desfavorable su percepción de la sociedad” (Loeza 121), mediante la deshumanización como recurso de denuncia.

Mientras que la estética militante revela la identidad política de los personajes para expresar su inconformidad con el régimen; Loeza coloca en esta categoría a José Revueltas por su denuncia a una “democracia simulada donde la represión y los espacio, narradores y personajes, son víctimas del Estado” (122); así como la novela *Respiración Artificial* (1980) de Ricardo Piglia, ya que su trama hace un análisis sobre la historia no mencionada en las dictaduras. En la última categoría, la histórica, los personajes asumen la responsabilidad de destruir a la dictadura o de criticarla desde el punto de vista del dictador, como es el caso de *Yo el supremo*, *El otoño del patriarca* o *La fiesta del chivo*.

2.2.2. LA FINALIDAD DE LA NOVELA DICTATORIAL

Es necesario hacer presente los motivos que han contribuido a la realización de este tipo de narrativa, y al hecho de que en la actualidad los estudios sobre esta se han mantenido. Ya decía Bellini que el principal y primer motivo de exponer esta temática es la denuncia, sobre todo de aquellos que se han enfrentado a estos gobiernos y que han querido exponer las injusticias que sus gobernantes han realizado. De acuerdo con las investigaciones, hay tres

momentos a plantear en este apartado: primeramente, y la más previsible, la denuncia; después, el valor estético mediante la novela del dictador y, por último, el testimonio ligado a la memoria.

De acuerdo con Bellini (1977), la novela como discurso de denuncia es muy destacado en la novela hispanoamericana (29). Ciertamente en esta forma de gobierno se emplea la violencia como mecanismo de acción: violencia que otorga poder y el poder permanece con violencia. Para Karl Kohut, la violencia está continuamente representada en la Literatura (203). Sólo que en el caso de la narrativa dictatorial se refleja de distintas formas. Esto es relevante porque dota a las obras de algo más de la “experiencia directa del dolor” (Bellini 30). Como resultado la narrativa dictatorial se convierte en una expresión política y de denuncia ante los hechos cometidos por los mandatarios. Por eso los primeros textos, que se mencionan, como el cuento de Echeverría y la obra de Domingo Faustino, se posicionaron desde la acusación a sus respectivos gobernantes.

Con esto en mente, es pertinente traer al análisis lo que Rama mencionó sobre la estilística de la dictadura y es que, si bien se inicia con la parte de denuncia, después los escritores buscan otro objetivo, no solo ese —sobre todo con las novelas que se insertan dentro de la primera clasificación (narrativa del dictador)—, por lo cual se desarrollarán dos planos: el histórico y el desenvolvimiento cultural (Rama 369), con el único interés de comprender, de alguna manera, al tirano.

Es aquí donde las novelas, ya mencionadas, como *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*, adquieren un valor más estético, que político. Es con estos textos que la figura del dictador cobra mayor relevancia como un personaje histórico y, además, como un común denominador en América Latina. Por eso mismo, Rama señala la articulación del arquetipo en estos textos.

Como muestra, Francisca Noguerol (1999) expone algunas características del arquetipo de los dictadores en la literatura y toma como referencia a varias novelas ya mencionadas: *Yo el Supremo*, *El recurso del método*, *El Otoño del Patriarca*. Noguerol indica que “el dictador no se origina como personaje específico de la literatura latinoamericana, pero al haberse consolidado como un lugar común de la realidad política de cualquier régimen transoceánico, se ha constituido un foco de atención permanente para los escritores de esta zona del mundo” (92). Por eso mismo, la investigadora busca observar si las características que se retoman de los gobernantes en la literatura son similares a su conducta real o se “suaviza” su imagen.

Para esto, Noguerol señala varios rasgos que comparten los dictadores de las novelas —si bien, no siempre están representados estos, en su mayoría sí—. Entre las particularidades se encuentra el mesianismo, característica que señala la autopercepción de los tiranos, pues se vuelven los salvadores del pueblo y se comparan al nivel de Dios; el patriotismo salvacionista, el cual consiste en que el dictador es indispensable para que la nación funcione; el fomento del mito, pues su gobierno y tiempo en el poder están rodeados de leyendas que acrecientan el temor del pueblo; el nepotismo, el cual utilizan para hacer que sus familiares ocupen cargos importantes; la ayuda de una potencia extranjera para mantenerse en el cargo ejecutivo, por ejemplo, muchos dictadores literarios contaban con algún ayudante gringo (93-98).

Finalmente, Noguerol señala que, aunque las novelas elegidas poseen “una incuestionable calidad artística y que no se quedan en la violencia diatriba contra el régimen totalitario” (102), reflejen un estereotipo del dictador y estén inscritas en un contexto ficticio, tiene el propósito de trasgredir el poder establecido por este tipo de regímenes. ¿Pero, será

posible que la narrativa dictatorial deje a un lado la denuncia social? ¿De qué manera se refleja el interés de los escritores hoy en día?

Para eso, hay que entender que el escritor utiliza la carga de memoria que la literatura permite (Spiller 202) pues no se trata de sólo denunciar las atrocidades cometidas por los líderes totalitarios, sino evitar el olvido²⁰. Ahora bien, Alfonso de Toro (2011) señala que “las novelas no son acusadoras, ni militantes, ni políticamente comprometidas con alguna ideología, pero sí son altamente políticas en su intención y estructuración. Si hay un mensaje, es lapidario con el destino: a éste no se le escapa nadie” (275). Por lo mismo, su carga político-social es alta, aunque todo depende del escritor y lo que quiera reflejar en su novela.

Por lo tanto, además de desarrollar la temática dictatorial, se debe aclarar que esta narrativa resalta la vivencia o experiencia de los autores ante estos gobiernos, ya que “para contar algo sobre una dictadura hay que haberla sobrevivido” (Omar Ette 355), de tal manera, que el testimonio también se convierte en parte de la narrativa dictatorial.

Beatriz Sarlo (2012) hace una reflexión sobre el testimonio como forma de hablar sobre los otros, a partir de las guerras mundiales y cómo se alejó del aspecto judicial para adentrarse en lo cultural. Para ello, menciona el caso de Primo Levi, quien fue parte del campo de concentración de Auschwitz, y su manera de vivir esa experiencia, apuntando que “es un sujeto herido, no porque pretenda ocupar vicariamente el lugar de los muertos, sino porque sabe de antemano que ese lugar no le corresponde” (43), lo que implica un peso doble sobre aquel que dice expresar su vivencia, pues no solo es suya, sino de esos que ya no están para contarla. De tal forma, que “el sujeto no sólo tiene experiencias, sino que puede

²⁰ El valor memorial que propone Arfuch (2013) y que se expuso en el primer capítulo.

comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto” (51). Es decir, que aquel que escribe, afirma la existencia de los otros y de él mismo²¹.

2.2.3. LA NARRATIVA DICTATORIAL ESCRITA POR MUJERES

Ahora bien, es verdad que el auge de la temática dictatorial se hizo presente con la novela del dictador y que la mayoría de sus exponentes son autores hombres. Pero, también, las escritoras han retomado esta situación política y la han plasmado en sus obras, pues han sufrido las consecuencias que este tipo de gobiernos genera —desde la represión hasta el exilio—. Aunque, la forma en que presentan estos hechos es visiblemente diferente a la perspectiva masculina y eso hace que incremente el interés por la narrativa dictatorial femenina²².

Jaime P. Gómez (1997) señala que los tópicos y las representaciones se desplazan porque ya no se hace alusión solo al dictador-caudillo, sino a la violencia experimentada por los individuos, en este caso a las mujeres. Así es como aparecen en escena las escritoras de narrativa dictatorial, pues son víctimas de la opresión de estos gobiernos. Gómez expone que las autoras²³ comparten ciertos rasgos comunes en su obra: a) tiene como protagonistas a personajes femeninos, b) existe una variación de discursos y, por lo tanto, se presenta una visión polifacética, c) existe un privilegio al representar las consecuencias y efectos de la tiranía (91) y d), en algunos casos, el desenlace se percibe desesperanzador (97).

²¹ Algo similar propone Cristina Rivera Garza (2013), pero con los textos autorreferenciales. Se tiende a pensar que estos son narcisistas, ya que solo enfocan a un sujeto, pero realmente este individuo está conformado por una carga colectiva de costumbres y formas de pensar, las cuales salen a relucir en su escritura (65-66).

²² De ningún modo se demerita a las obras por los autores, ya sean hombres o mujeres, pero sí es pertinente revisar cómo es que el punto de vista se modifica completamente, además de los recursos que se emplean.

²³ Entre las escritoras que menciona están representantes de la dictadura argentina y chilena: Marta Traba, Luisa Valenzuela, Isabel Allende y Diamela Eltit.

Otra autora que concuerda con Gómez, sobre el enfoque de la denuncia por parte de las escritoras, es Claudia Cavallín Calanche (2008), quien dispone centrarse en la narrativa de Luisa Valenzuela y cómo la escritora, desde su experiencia en la dictadura, decide crear una “narrativa hiperconsciente de las situaciones de la mujer, los torturados, los disidentes y otros sujetos localizados al margen del poder” (109). Para eso, Valenzuela elige dos maneras: la primera es caricaturizar al opresor —en este caso a José López Raga, representante del gobierno argentino— en *Cola de lagartija* (1983) y la segunda es exponer la violencia ejercida sobre la mujer desde el silencio en su cuento *Cambio de armas* (111, 113).

Por otro lado, Mariella Orama (2013) analiza otras autoras que vivieron de manera directa la dictadura en sus países y cómo es que representan esta temática en sus novelas — Carmen Martín Gaité, Isabel Allende y Julia Álvarez—. Orama, al igual que Gómez y Cavallín, resalta la elección de la protagonista femenina y de la denuncia, pero destaca la intención histórica de las escritoras y del recurso de la verosimilitud, ya que es posible encontrar en sus textos algunas fechas o acontecimientos significativos durante las dictaduras²⁴, con el propósito de reescribir una Historia que pudo estar tergiversada por los documentos oficiales de esos momentos —lo que tiene mucha relación con el papel de la narrativa como archivo histórico—.

Los tres autores señalan que la intensión de relatar la represión del gobierno totalitario desde el punto de vista femenino es porque tanto las escritoras, como las protagonistas experimentan la violencia que se presenta en este tipo de mandatos. Cada una de las autoras

²⁴ Por ejemplo, con respecto a Martín Gaité, Orama indica que la autora menciona la muerte de Francisco Franco (22); en Isabel Allende, específicamente en su novela *La casa de los espíritus*, la escritora reproduce el último discurso de Salvador Allende (46) y Julia Álvarez relata la emboscada y asesinato de las hermanas Mirabal (47).

que analizaron los críticos formaron parte de dictaduras y se percataron de los malos tratos ejercidos hacia su género, tal como se señaló en apartados pasados.

Dicho lo anterior, parece que el punto principal de la narrativa dictatorial femenina es el de recuperar la voz, esa que se les arrebató por ser mujer y por ser parte de un gobierno que quiere controlar sus acciones y formas de pensar (Orama 2013). Por lo tanto, no solo es la protagonista quien debe vencer obstáculos, sino la propia autora, para hacer oír su voz.

Con todo esto que se plantea, queda expuesto que algunos trabajos sobre la narrativa dictatorial giran en torno a la clasificación de esta —como son el de Noguero, quien señala el arquetipo del dictador, y el de Gómez, pues busca resaltar los rasgos de la escritura dictatorial desde la mujer— o a la representación femenina en la misma obra— Orama y Cavallé—. Pero, es importante plantearse dónde queda el texto narrativo desde sus componentes internos, con los cuales se configura la trama. Esta característica es bastante relevante para constituir lo dictatorial en la Literatura y la experiencia del sujeto ante este tipo de gobierno.

2.3. LA LITERATURA DICTATORIAL EN NICARAGUA

Debido a que esta investigación se centra en una novela nicaragüense, es pertinente dar un bosquejo sobre el desarrollo de este gobierno y de la temática dictatorial en sus letras. Como ya se señaló, el país de Nicaragua pasó por un periodo de dictadura, de casi 40 años, en el siglo XX. El fundador del régimen fue Anastasio Somoza García, quien, al llegar al poder en 1937, comenzó a cambiar la constitución para alargar su periodo presidencial —de cuatro a siete años—, posterior a eso, se reeligió en otras ocasiones y después les dejó el cargo a sus

hijos: Luis y Anastasio Somoza Debayle. El último llegó al poder en 1967 y gobernó hasta la caída de la dictadura en 1979. Ahora, es necesario aclarar que el periodo político de su gobierno no fue seguido, sino que terminaban el tiempo establecido y otra persona ocupaba el cargo, sin embargo, los Somoza volvían a reelegirse y se sabía que controlaban a esos otros presidentes entre sus gobiernos.

En este periodo, el descontento social —que había surgido desde el mandato del patriarca— originó la creación de un partido opositor que buscaba terminar con el régimen somocista, el Frente de Liberación Nacional. Se fundó en 1961 y sus creadores fueron Carlos Fonseca, Francisco Buitrago, Jorge Navarro, Silvio Mayorga, Pablo Ubeda, Germán Pomares y Tomás Borge, estudiantes de la Universidad de León, además de que ya habían sido miembros del Partido Socialista de Nicaragua (PS de N) y con una ideología marxista-leninista (Hernández, 2011, 100-101). Estos jóvenes siguieron la revolución cubana y estaban seguros de que solo la violencia armada iba a terminar con el gobierno opresor; sin embargo, pasaron casi veinte años para que lo consiguieran. Dos años después tomaron el nombre de otro luchador nacionalista nicaragüense: Augusto César Sandino²⁵, por lo que el partido se denominó Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)²⁶.

Al principio, este partido no llamó la atención del pueblo, pues los nicaragüenses se sentían incómodos por los métodos que promovían pues apelaban a la violencia y querían, al igual que Sandino, irse a las montañas y planear desde ahí sus ataques, lo cual sucedió hasta inicios de los 70's cuando el movimiento consiguió mayor apoyo (Hernández 108). La popularidad se acrecentó debido al terremoto del 72, ya que la ciudad de Managua quedó

²⁵ Sandino, a principios del siglo XX, se opuso a la ocupación americana que había llegado a Nicaragua, pues intentaba defender su territorio; sin embargo esto no le convenía a los altos mandos y lo asesinaron.

²⁶ A partir de este momento, cuando se refiere en el texto a esta organización se empelarán las siglas (FSLN) o se utilizará la palabra "Frente".

destruida y el dinero para ayudarla fue tomado por la dictadura, esto provocó que la población, sobre todo los universitarios y las mujeres, repararan en el FSLN y se unieran.

El Frente operaba desde el anonimato y después se preparó para la lucha armada. En el año de 1979 comenzaron los ataques al gobierno en ciertas ciudades y cuando Somoza ya no pudo poner orden, a pesar de contraatacar con bombardeos, se le exigió su renuncia, lo que obligó a Anastasio Debayle a salir huyendo del país y le dio la victoria al Frente Sandinista. Este hecho marca un cambio social importantísimo porque es el primer país de Latinoamérica donde el movimiento revolucionario no solo derrocó al dictador, sino que logró instaurar su propio gobierno.

Con este preámbulo se puede abordar la literatura nicaragüense, sobre todo la que surge en este momento, porque de alguna manera su aparición se debe a la lucha político-social que existió en ese periodo. En “Literatura y revolución: la literatura nicaragüense de los años ochenta y noventa entre política y ficción” (2018), Werner Mackenbach hace un repaso por el desarrollo cultural que promovió el Frente Sandinista, mucho antes de ganar la revolución. Como se mencionó anteriormente, el partido se fundó por universitarios y después se añadieron más ciudadanos, así que las personas inscritas tenían la responsabilidad de expresar la situación del país.

Por lo tanto, “la literatura estaba al servicio de los movimientos de liberación” (Mackenbach 17). No se podía separar la escritura de la revolución: “En tanto el escritor mantuviera su labor artística y no la dedicara totalmente a la lucha ‘práctica’, éste se entendió como el portavoz de los sin voz, aquel que prestaba a las mayorías sin voz y sin derecho a la misma, una voz” (Mackenbach 19). Entonces, la producción de textos tenía dos finalidades: la primera era ser de ayuda a los opositores y, al mismo tiempo, otorgarles la palabra a aquellos que habían sido silenciados. Por lo tanto, las expresiones literarias de ese momento

fueron un reflejo de esta ideología —en su mayoría, textos poéticos—. Para conocer un poco sobre estos escritores es pertinente revisar algunos estudios sobre la literatura nicaragüense.

Sergio Ramírez, en 2002, realizó una enciclopedia literaria, la cual dividió por apartados con respecto a ciertos momentos representativos del país. En la sección de “La postvanguardia: los tres Ernestos”, Ramírez destaca a tres poetas que comparten el nombre y quienes además utilizaron su literatura con un fin político: el primero es Ernesto Mejía (1923-1985) y entre sus obras se encuentran *Ensalmos y Conjuros* (1947); *La carne contigua* (1948); *El retorno* (1950); *La impureza* (1951); *Contemplaciones europeas* (1957); *Vela de la espada* (1951-1960); *Poemas familiares* (1955-1973); *Disposición de viaje* (1956-1972); *Poemas Temporales* (1952-1973); *Historia natural* (1968-1975); *Estelas/Homenajes* (1947-1979); y *Poemas dialectales* (1977-1980). Ramírez indica que a pesar de que Mejía se había ido de Nicaragua para estudiar su carrera, desde ese lugar expresaba su malestar contra el gobierno: “Adversario decidido de la dictadura de la familia Somoza, dirigió a finales de los años cincuenta la publicación de una antología de poesía política nicaragüense, en la que los autores vivos aparecían como anónimos” (Ramírez 2002). La decisión del anonimato se debió a que Mejía no estaba en el país, pero los poetas sí y podrían estar en riesgo si este material llegaba a manos del gobierno.

Otro de los grandes representantes fue Carlos Ernesto Martínez Rivas, quien nació en Guatemala, pero murió en Managua, Nicaragua. Ramírez indica que desde joven Martínez estuvo cercano a las letras y que después viajó a México y a los Ángeles, donde tuvo la oportunidad de conocer a Octavio Paz, Julio Cortázar y Blanca Varela. Su libro más emblemático es *La insurrección solitaria* (1953), que no tuvo tanta difusión en sus primeras publicaciones, el cual representaba su espíritu rebelde, no solo contra el gobierno, sino contra las costumbres sociales (Ramírez 2002).

Finalmente, el Ernesto más reconocido por la literatura, Ernesto Cardenal (1925-2020), a quien Ramírez vincula con una insurrección contra la familia Somoza en 1954 y de la cual saldría como resultado *Hora cero* (1960). Años después, en los setenta, formó una comunidad campesina que en el Gran Lago de Nicaragua y donde se unieron algunos jóvenes para combatir a la dictadura. Cuando la comunidad fue atacada por la Guardia Nacional, Cardenal se fue a vivir a Costa Rica hasta que el Frente ganó la revolución (Ramírez 2002). Otros de sus trabajos en poesía fueron *Epigramas* (1961), *Salmos* (1964), *Oración por Marilyn Monroe* (1965), *El estrecho dudoso* (1967). Su poesía sobre la revolución sandinista se puede buscar en *Vuelos de victoria* (1985), así como *Los ovnis de oro* (1988).

Después de estos poetas, Ramírez resalta que siguieron otros como Guillermo Rothschuh Tablada (1926), Fernando Silva (1927), Raúl Elvir (1927-1998), Ernesto Gutiérrez (1929-1988) y Mario Cajina-Vega (1929-1995), Octavio Robleto (1935), Horacio Peña (1936) y David McField (1936). Ramírez no hace mención sobre la participación de estos autores en el Frente, pero de Guillermo Rothschuh indica que su función como educador le permitió forjar a varios jóvenes que estudiaron en el Instituto Nacional Central Ramírez Goyena, mismos que se convertirían en escritores y dirigentes políticos.

Posteriormente, en los años 70, surgieron dos grupos literarios desde la academia: el *Frente Ventana* de la universidad de León y del Instituto Nacional Central la *Generación Traicionada*. El primer grupo —encabezado por Fernando Gordillo y Sergio Ramírez—, reclamaba una literatura con raíces nacionales y que, al mismo tiempo buscara una excelencia escritural, expusiera las injusticias sociales. Esta ideología se encontraba en sus *antimanifiestos* publicados en la revista *Ventana*, dirigida por Gordillo y Ramírez.

El segundo grupo, de acuerdo con Ramírez (2002), tenía una influencia mucho más americana y solo proclamaba una crítica contra el consumismo y la frustración hacia las

grandes ciudades. Debido a sus posturas disímiles, existían ciertos conflictos entre los miembros. Además de Gordillo y Ramírez, otros poetas que pertenecen a estos grupos son Edwin Yllescas, Iván Uriarte, Beltrán Morales, Napoleón Fuentes, Luis Rocha, Francisco Valle, Álvaro Gutiérrez, Carlos Perezalonso, Fanor Téllez, Julio Cabrales, Francisco de Asís Fernández y Jorge Eduardo Arellano.

Para este momento en Nicaragua, había una situación de mayor inconformidad contra los Somoza, así que también las mujeres tomaron su pluma y comenzaron a escribir. Entre estas se encuentran Vidaluz Meneses, Ana Ilce Gómez, Gloria Gabuardi, Michéle Najlis, Gioconda Belli, Daisy Zamora, Rosario Murillo y Yolanda Blanco. Estas escritoras también se rebelaron, pero desde los tópicos que decidieron exponer en sus poesías: la mujer, la sensualidad, la maternidad, el gobierno, etc. (Ramírez 2002).

Ahora bien, como se ha dicho el género literario principal que se desarrolló durante la época revolucionaria fue la poesía, pero la narrativa consiguió abrirse campo en este tópico. Ramírez (2002) hace mención de algunos autores, pero solo se expondrán aquellos que hayan resaltado en su obra algo con respecto a la dictadura: Joaquín Pasos atacó a la dictadura un par de veces en *La Semana Cómica* y *Los Lunes de la Nueva Prensa* que le ocasionaron problemas con el gobierno y por ende lo llevaron a la prisión en varias ocasiones; Pedro Joaquín Chamorro Cardenal (1924-1978) fue un periodista importante en Nicaragua y en el diario *La Prensa* publicó algunos textos que fueron censurados, pero que se encuentran en *Jesús Marchena* (1975), *Richer 7* (1976) y *El enigma de las alemanas* (1977). Su libro *Estirpe Sangrienta* (1957), por otro lado, relata a manera de testimonio, las vicisitudes sufridas por un hombre encarcelado durante el gobierno de Somoza (Ramírez 2002).

Los poetas también realizaron narrativa, como Fernando Gordillo, quien también relató un par de cuentos que, al igual que su poesía, estaban dirigidos hacia la realidad social y

política que había en Nicaragua y la dictadura de Somoza, estos pueden leerse en *Obra* (1989) una antología reunida por Sergio Ramírez. Este último también se adentró a la narrativa con obras como *¿Te dio miedo la sangre?* (1977), *Margarita, está linda la mar* (1998) y *Sombras nada más* (2002).

En el caso de las escritoras, Gloria Guarda está presente en la enciclopedia de Ramírez porque a pesar de haber nacido en Panamá sus obras se centran en Nicaragua, destacando la primera *El último juego* (1976) donde retoma un secuestro político realizado en Managua dos años antes; así como Gioconda Belli, quien tiene *La mujer habitada* (1988), novela que está enmarcada en un gobierno dictatorial.

Otra antología es la propuesta por Edward Waters Hood (2015), junto a Mackenbach, quienes analizan el género narrativo en Nicaragua. De acuerdo con los autores, Arellano expone un par de puntos sobre la prevalencia de la poesía en la literatura: la figura de Rubén Darío y el interés de generar poesía; además de que la carga política de los escritores ocupaba la mayoría de su tiempo y no les permitía la redacción de textos extensos; a lo que se suma la falta de mercados editoriales (2015).

No obstante, la narrativa, después de los 70, ocupó la delantera por dos aspectos importantes: los miembros del Frente habían ganado la revolución y empezó una campaña de alfabetización que añadió lectores y mercados editoriales. Es decir, que los escritores-activistas políticos obtuvieron mayor tiempo para escribir y se dedicaron a promover la lectura y la escritura en el nuevo gobierno que se levantaba después de la dictadura. Con todo y que la poesía fue el género más relevante en la revolución, se escribieron doscientas novelas (Hood y Mackenbach 2015).

Según Hood (2015), después de la caída de Somoza, también ocurre algo importante, ya que los escritores “sienten una necesidad de analizar el pasado para entender el presente

y abrir nuevas opciones para el futuro -factores que son indispensables para el desarrollo de una novelística moderna” (2015). Por lo que, el género narrativo permite realizar una reflexión ante los eventos pasados y la manifestación de una nueva esperanza en la literatura y sociedad nicaragüense.

También se debe añadir el testimonio como parte del auge del género narrativo, pues la novela y el cuento no fueron los únicos textos que se manifestaron. Mackenbach (2018) indica que “Con el testimonio parecían haber sido encontradas por fin una forma y práctica literarias que superaban de una vez por todas las contradicciones entre la realidad y ficción, literatura y política” (21). Lo que eventualmente se incorporó a la escritura nicaragüense, pues después de los sucesos experimentados por los sujetos, se hizo necesaria una forma de contar lo sucedido.

En la antología propuesta por Hood y Mackenbach (2015) existen tres secciones, donde se colocan el nombre de escritores, pero en esta investigación únicamente se mencionarán aquellos que pertenecen al primer apartado, puesto que indican que son testimonios comprobados. Entre estos están Rosario Aguilar y su obra *Siete relatos sobre el amor y la guerra* (1986); Charlotte Baltodano Egner, *Entre el fuego y las sombras* (1977); Enrique Belli Chamorro, *Al margen de las horas* (1918); Alejandro Bedaña Ramírez, *Una tragedia campesina: testimonios de la resistencia* (1991); Ernesto Castillo García, *Algo más que un recuerdo* (1997); Margaret Randall, *Todas estamos despiertas: testimonios de la mujer nicaragüense hoy* (1980); Alfredo Valessi, *La casa blanqueda* (1988); entre otros más.

Como se puede observar en este capítulo, la dictadura no es una forma de gobierno o tópico literario que únicamente fuera referido en el siglo XIX, sino que en el XX la representación y los gobiernos oligárquicos influyeron a que se retomara o se exacerbara su exposición —sobre todo porque en un inicio las figuras que abarcaban la atención eran los

dictadores y después el foco se traslada hacia los sobrevivientes—. La abundancia de géneros y de narrativas exponen la importancia del tema, por eso no es sorprendente que Gioconda Belli decidiera plasmar en su primera novela una temática dictatorial, junto a otros elementos que se expondrán posteriormente.

2.3.1. GIOCONDA BELLI Y *LA MUJER HABITADA*²⁷

Gioconda Belli, como ya se señaló, es una escritora nicaragüense, quien sufrió la dictadura de los Somoza, y, al igual que los otros autores, ejerció la escritura y la militancia por igual²⁸. Belli era pequeña cuando Anastasio Somoza García llegó a la presidencia, pero desde ese momento la represión se volvió una característica común en su vida. En *El país bajo mi piel* (2001), Belli narra cómo su familia —opositores al régimen— constantemente se quejaban de la situación política y debido a eso, incluso sus primos, buscaron asilo político en la embajada de Ecuador (29), además relata situaciones de violencia que se vivían en su calle: “Sobre la pared al lado de la vereda, que atravesando un jardín conducía a la puerta principal, vi una inmensa mancha de color café chusco. Ya sabía que la Guardia había matado a Silvio Parodi (...). Fue allí ¿verdad?, pregunté a la niñera, fue ahí donde mataron a Silvio.” (30).

Pero, a pesar de esta conciencia política, que se había cimentado en la autora, siguió un camino conservador. Estudió en el extranjero, donde cursó Publicidad y Periodismo, y al regresar a Nicaragua obtuvo su primer empleo en una agencia publicitaria (44). En este

²⁷ Las citas que se emplean en este apartado pertenecen al libro de memorias de Belli, *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra* (2017)

²⁸ Característica que puede diferenciarla de otras novelistas dictatoriales y es significativa para su propia construcción narrativa.

trabajo es donde conoció a las personas que la acercaron al Frente: “Camilo [Ortega] me pidió que me uniera al Frente Sandinista. Para entonces las siglas clandestinas me eran familiares. El sandinismo se mencionaba a menudo en el medio artístico con respeto y admiración (...). Cuando me pidió que dejara de andarme por las ramas y le contestaré así o no, le confesé que el miedo me frenaba.” (71). Y, a pesar de que ya estaba casada y era mamá, accedió ingresar a las filas precisamente por sus hijas, pues Camilo le aseguró que, si no lo hacía ella, lo harían aquellas en el futuro.

Al mismo tiempo de su incorporación, Belli comenzó con la escritura de poemas, los cuales logró publicar en *La Prensa*. Pero, por su temática²⁹, su familia se sintió avergonzada y su marido le ordenó que él debía leerlos antes para darle “permiso”, debido a lo cual, Belli optó por no publicar nada más (75). No obstante, la autora no claudicó con la escritura, y en 1974, recopiló los textos que ya había escrito y con ayuda de Jaime Morales Carazo, publicó la antología *Sobre la Grama* (115). Lo cual la consolidó su nombre como escritora en Nicaragua.

Como parte del Frente, Belli realizó diferentes actividades. Según relata en sus memorias, recibía y entregaba mensajes del movimiento, también llegó a reclutar a personas para que entraran a la organización, se encargaba de trasladar a miembros durante su estadía en Managua (100), organizaba reuniones cuando su esposo no estaba en su casa y llegó a ser un enlace del Frente cuando salía del país. De igual manera, como la mayoría de los integrantes de la organización, Belli recibió entrenamiento militar (129).

²⁹ Si bien se podría pensar que protestaba contra la dictadura, no. En sus primeros poemas expuso temas como la menstruación, el erotismo y la maternidad (De Frenne 4). Polémicos, aun así, pues Belli señala que su obra era catalogada como “Poesía vaginal o pornografía desvergonzada” (Belli 75)

Por supuesto, su relación con el movimiento hizo que Belli atravesara por momentos de miedo, hostigamiento y exilio. En varias ocasiones fue perseguida por la policía y, debido a la tensión política que generó un operativo militar del Frente, Belli se marchó hacia México, semanas después le dictaron prisión en ausencia (184). Su exilio continuó en Costa Rica, donde de igual manera colaboró para el Frente.

Finalmente, cuando ganó la revolución, Gioconda Belli pudo regresar a Nicaragua y vivió un momento de plenitud, que no duró demasiado. Aunque, los Somoza habían sido desterrados del poder, establecer un nuevo gobierno fue complicado e incluir a las mujeres tampoco estaba entre las prioridades de este nuevo régimen³⁰. Belli se dio cuenta de esta situación y abogó por la inclusión femenina (391). Ella misma sufrió este tipo de trato, pues se vio encasillada como la asistente de uno de los nuevos líderes del país, a pesar de su experiencia y sus años como integrante del Frente.

Tiempo después de la victoria y cuando el gobierno se estabilizó, Belli se sintió cansada de la burocracia en la que estaba envuelta, por lo que optó por alejarse un poco de ese entorno y escribir. Esto le permitió trabajar en una idea que había estado en su mente tiempo atrás: “Sin saber cómo, ni por qué, sin un plan premeditado, me senté en la a la máquina de escribir y empecé a describir el recorrido que hacía cada mañana, cuando era una joven recién casada, desde mi apartamento hacia el edificio de Publiisa, la agencia de publicidad donde conocí al poeta” (339). Así fue como surgió su primera novela, *La mujer habitada* (1988).

La obra relata la historia de Lavinia, una mujer de clase alta que tiene la oportunidad de estudiar en el extranjero y cuando regresa a su país natal se vuelve consciente de la situación de opresión y desigualdad que viven bajo la dictadura del Gran General. Desde su

³⁰ Obstáculos que también se han señalado en el apartado de “La mujer y la dictadura”, pues la lucha social después de la revolución generó desencanto para las mujeres.

niñez, Lavinia se percató de la violencia que había en Faguas, pero se mantuvo al margen de la situación por la seguridad que le brindaba su posición económica. ¿Entonces qué la hace despertar de su ensoñación de calma? Itzá —una guerrera prehispánica que renace en un árbol de naranjas, el cual encuentra en el jardín de Lavinia— quien combatió a los españoles por la libertad. Ambas emprenden un viaje que las lleva a descubrir su propósito y su papel ante el gobierno dictatorial de Faguas.

La novela tiene elementos similares a los que Jaime P. Gómez (1997) ya había señalado en cuanto a la narrativa dictatorial femenina: cuenta con dos protagonistas, lo que le permite una narración plural; también resalta las consecuencias de vivir en una dictadura³¹. Sin embargo, están presentes otras características como la incorporación de la mitología prehispánica y la inclusión de una guerrera que sirve como conciencia; asimismo el enfoque principal, no es el gobierno opresor, sino el papel del grupo opositor contra la dictadura. Y cada uno de estos componentes se analizarán en el siguiente capítulo, pues sirven como exponentes de la visión de Belli y le otorgan un valor estético particular a su obra.

En este punto, es pertinente revisar brevemente algunas aproximaciones con respecto a la novela, pues en este trabajo se tiene la intención de abordarla desde la enunciación narrativa. Por ejemplo, María Llanos Hidalgo (2013) hace un acercamiento al personaje de Lavinia desde el psicoanálisis y cómo su infancia es un fuerte detonante para sus conflictos personales en su contexto actual. Por otro lado, Ivannia Barboza Leitón (2005) y María Hoppe Navarro (2012) eligen al personaje de Itzá para abordar los elementos prehispánicos que tiene la trama. Barboza (2005) resalta los elementos aborígenes de Itzá con respecto a la

³¹ Como se expuso en la introducción, no existe una intención clasificatoria de esta obra, ni como novela dictatorial femenina, ni como novela histórica; sin embargo, es necesario resaltar los elementos con los que cuenta, pues sí retoma temáticas y recursos expuestos en otras obras.

intertextualidad y hace un análisis del territorio nicaragüense durante la Conquista. Hoppe (2012) relaciona la cultura nahua y la makiritare de Itzá³², además que revisa su cosmogonía con respecto a Coatlicue, pues esta diosa representa la ciclicidad de la vida, elemento característico de la obra.

De igual manera, Mariana Libertad Suárez Velázquez (2009) y Diana Lucía Ochoa López (2017) se posicionan desde el poder para abordar la novela. Suárez (2009) apunta que el texto es un campo de negociación porque cuestiona contundentemente la lógica patriarcal y, además, postula a Lavinia como una heroína en su propia aventura. Ochoa (2017) señala que retoma lo propuesto por Teuan A. van Dijk y su análisis crítico del discurso para estudiar las relaciones de poder que están inmersas en la trama y cómo Lavinia recurre a sus poderes femeninos, los cuales descubre, para salir de la sociedad tradicional y patriarcal en la que se encuentra inmersa.

Y, finalmente, Kristien de Frenne (2009) analiza los paralelismos y contrastes de la novela de Belli. Concluyendo que hay una denuncia expuesta hacia la violencia, una dualidad temática que se puede observar en los cambios de voces narrativas y las marcas gráficas que presenta el texto —cursivas—, también entrelaza la novela con la NNH de Seymour Menton y su relación con el testimonio.

Cada uno de los estudios anteriores, resaltan los aspectos más emblemáticos de la obra: el papel de la mujer en la dictadura, la contribución de la cultura prehispánica y la mirada histórica que la novela puede ofrecer. Sin embargo, revisan el texto desde los diálogos y discursos, sin detenerse a mirar cómo se configuran los sujetos que los hacen, pues es desde

³² En las primeras ediciones de la obra, uno de los epígrafes es precisamente un texto que proviene de los mitos makiritare, pero este se suprimió en las siguientes publicaciones. En este estudio se emplea la edición de Seix Barral (2016), la cual no contiene ese elemento.

sus posturas que se forma el universo narrativo. Entonces, la intención de este trabajo es abordar la novela desde estas entidades construidas por el texto, quienes, a su vez, modelan la trama.

¿Por qué es importante observar estos rasgos? En principio, se puede pensar que no es necesario, que la trama está ya hecha y los personajes configurados, pero para poder llegar hasta ese momento, el escritor tuvo que pasar por varios borradores y decisiones sobre qué agregar o quitar en la historia, así como elegir al enunciador para establecer su texto. Además, la trama de la novela es en sí un punto de vista sobre el mundo del autor, lo que haya decidido contar refleja una opinión y más en este tipo de narrativas. Por lo tanto, se decidió que el análisis se guiara desde los elementos de la enunciación narrativa: la voz y la mirada, ya que estos postulan un punto de vista sobre los acontecimientos que se desarrollan en la trama.

Para poder analizar la novela desde lo enunciativo, es necesario señalar que todo texto narrativo (TN), de acuerdo con Mario Rojas (1981), “constituye en sí un complejo signo, un gran enunciado, fundado en códigos y voces que, en conjunto, determinan el sentido del texto, no sólo en su virtualidad semántica sino también en la estética” (19), de tal forma que este es la materia prima, sin la cual la obra literaria no existiría. Ahora este ‘enunciado’ se encuentra enmarcado dentro del discurso del narrador (DN) y el discurso del personaje (DP).

Por tanto, Rojas señala que, al analizar un texto narrativo, se debe asumir dos implicaciones: “a) todo segmento textual, como enunciado, está ligado al acto de habla del narrador y el personaje y b) una importante porción de la información semántica y estética dependerá de la configuración de dichas instancias de habla” (20). Por lo que la comprensión

del texto parte de analizar la forma en que estos elementos —narrador y personaje— se configuran mediante su voz y la perspectiva en la cual cada instancia se posiciona³³.

Igualmente, mediante el análisis de las conciencias, se intenta llegar a una reflexión sobre el quehacer histórico en la narrativa dictatorial, pues como se ha señalado ya no se trata de grandes estudios, sino de la experiencia misma del sujeto quien vive el acontecimiento, lo que generará la Historia, como el testimonio. Cada uno de estos elementos enunciativos y autorreferenciales se desglosarán con mayor detalle en el siguiente capítulo.

III. EL DISCURSO HISTÓRICO-DICTATORIAL EN *LA MUJER HABITADA*

3.1. EL DISCURSO LITERARIO

Después del recorrido que se hizo por la narrativa histórica y la dictatorial, se puede notar que ambas tratan periodos de importancia para la sociedad y mantienen el valor memorial con la esperanza de evitar el olvido. Entre estas temáticas, se encuentra la novela de Gioconda Belli, la cual, como se mencionó en el capítulo anterior, se inscribe en la narrativa dictatorial escrita por mujeres, pues comparte ciertos elementos con otras novelas; sin embargo, también utiliza otros componentes que enriquecen su discurso y que permitirán el siguiente análisis desde la enunciación narrativa.

Por lo tanto, en este capítulo se analizará la novela de Belli y la forma en cómo representa el discurso histórico-dictatorial a través de los elementos enunciativos (voz y perspectiva), así como de otros recursos. Con la finalidad de resaltar el valor estético de la

³³ Aunque Rojas (1981) solo configura al narrador y personaje mediante la voz, se añade la parte de la perspectiva porque también posiciona el discurso que estas instancias comparten al lector: desde lo que ven, eligen la información que van a compartir.

novela (Françoise Perus, 1981), pues no solo se trata de que la obra narrativa sea exponente de lo dictatorial y lo histórico, sino de la forma se encuentran compuestos sus elementos.

3.1.1. LA VOZ

Este primer término es más complejo de lo que parece, ya que se relaciona con la expresión oral, con el sonido, pero en este caso —en el del texto escrito— esa voz no se presenta de forma audible, sino que se encuentra en las palabras y en el discurso que el escritor va tejiendo —dentro de los DN³⁴ y DP³⁵—.

Raúl Dorra (1997) intenta resaltar la importancia de la voz en el discurso gráfico. Para esto, primeramente, puntualiza las características de la voz en lo fónico, diferenciándose de la simple articulación de sonidos, pues la voz es el proceso de modular dicha articulación con el fin de comunicar, lo cual “pone en presencia al sujeto como entidad psíquica, aquel cuyo núcleo es una conciencia” (19), por tanto, la voz no sólo permite la expresión de palabras, sino que es un reflejo del hablante. De tal forma que, al escuchar una conversación, se puede deducir de los participantes el sexo, la edad, el carácter, la condición social o profesional de cada uno de acuerdo con su voz (21).

Ahora bien, la escritura, expresa Dorra, es un reflejo del habla (21) —de la acción de comunicar—, y si el habla se realiza mediante la voz, entonces aquella también construye conciencias, sólo que no se encuentran en la oralidad, sino en los enunciados del DN y del DP: “lo que estoy tratando de decir (...) es que la voz, aunque en el origen supone la expulsión de materia fónica, también puede llegar a ser representada por la escritura” (28), convirtiéndose en una forma —es decir, deja de ser sonido y se vuelve grafía— que configura

³⁴ Discurso de narrador, Mario Rojas (1981).

³⁵ Discurso de personaje, Mario Rojas (1981).

una conciencia. Con eso se quiere mostrar que, al estudiar los enunciados del DN y del DP, se analizan en sí las voces de los sujetos —el narrador y el personaje— que configuran el TN³⁶.

Debe quedar claro que todo lo que se lee en el texto pertenece al narrador o al personaje. Así que existe cierta gradación en cuanto a la participación de estas instancias. Si el narrador cede al personaje la voz para que este realice el acto de habla, se presenta una autonomía relativa del personaje y se denomina discurso directo (DD); en cambio, si el narrador mantiene el control de la narración y refiere lo dicho por el personaje, tal autonomía queda en manos del narrador y este es un discurso indirecto (DI) (Filinich 158).

El discurso directo y el indirecto contienen, además de la autonomía, dos marcas principales para poder identificarlos, las cuales tiene que ver con la rección y la oblicuidad³⁷. El término de rección hace referencia a la presencia del verbo *dicendi* o el verbo introductorio, el cual se relaciona con la acción de hablar —por ejemplo, decir, expresar, comunicar, pensar, responder, murmurar, citar, escribir, etc.— e indica el cambio de voces³⁸.

Por otro lado, la oblicuidad se localiza en los centros de referencia de los deícticos³⁹: el discurso será oblicuo cuando los deícticos tomen como referencia al narrador —la tercera persona gramatical—, si toman al personaje, el discurso no será oblicuo. Con lo anterior, el discurso directo (DD) y el indirecto (DI) se amplían para dar paso a discursos regidos, no

³⁶ Texto narrativo (Rojas, 1981)

³⁷ Conceptos propuestos por Gerard Strauch (1974, 1975), los cuales Rojas (1981) y Filinich (2013) retoman para su clasificación de discursos.

³⁸ Como ejemplo, la siguiente cita: “—¿Qué haces aquí? —**preguntó** Sebastián” (Belli 134), aquí se ha resaltado el verbo introductorio, en negritas, para mostrar como el narrador es quien señala la forma en la cual el personaje realiza su discurso y por lo tanto está modulándolo.

³⁹ Los deícticos son términos que se comprenden en función del hablante y del contexto. Por ejemplo: Estoy aquí en la casa —discurso no oblicuo— tiene como deíctico el yo en primera persona por la conjugación verbal y el adverbio de lugar y si quisiéramos volverlo oblicuo estaría escrito así: Ella está ahí en la casa, donde los deícticos se han organizado en torno a una tercera persona.

regidos, oblicuos y/o no oblicuos (Rojas 1981, Filinich 2013)⁴⁰. De tal manera, que la voz de cada instancia ocupará mayor o menor participación en la trama y existirá un mayor o menor control del discurso, entonces se podrá observar la autonomía en los discursos.

3.1.2. LA PERSPECTIVA

Ahora bien, la voz no es el único elemento para constituir la conciencia narrativa en la obra literaria, la perspectiva también es necesaria pues es la que otorga un punto de vista sobre los temas tratados. Este componente se ha estudiado por teóricos, como Todorov y Genette, quienes han apuntado que es otorgada por el narrador —análisis muy limitado, pues deja de lado otros posibles elementos dentro del texto, los cuales también otorgan un punto de vista de los sucesos—. Por lo cual, se retomará el estudio que realiza Luz Aurora Pimentel (1998) donde aborda otros criterios para generar la perspectiva.

Primeramente, Pimentel apunta que “en un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la calidad y confiabilidad a los que se le somete” (95). Es decir, que no simplemente se trata de los hechos que se narran, sino desde qué punto de vista se están relatando y la forma en la cual lo hacen. Por lo mismo, se puede entender a la perspectiva como un proceso de selección y restricción de información, ya que quien observa o focaliza los sucesos, elegirá los que serán parte del discurso.

Debido a eso, Pimentel establece dos parámetros para estudiar la perspectiva narrativa:

1) el origen o posición del focalizador —no solo qué se dice, sino quién lo dice—. Así que

⁴⁰ No obstante, en este trabajo no se realizará un análisis tan exhaustivo, solo se observará si el discurso es directo o indirecto.

propone cuatro perspectivas que organizan un relato: el narrador, los personajes, la trama y el lector y 2) una orientación temática que se analiza mediante planos, pues “cada una de las perspectivas es susceptible de expresar diferentes puntos de vista” (97), por lo tanto, puede elegir distintos planos para enunciar los acontecimientos. De ahí que ella proponga siete: el espacio-temporal, el cognitivo, el afectivo, el perceptual, el ético, el estilístico y el ideológico⁴¹.

Finalmente, estos dos elementos de la perspectiva —el origen y los planos— muestran diferentes formas de pensar en el texto narrativo, algo que Pimentel denomina “polifonía ideológica” (97), pues las interacciones entre estos otorgan un punto de vista sobre el mundo, o sobre el tema que está relatado en el texto.

3.2. EL DISCURSO HISTÓRICO-DICTATORIAL DE *LA MUJER HABITADA*⁴²

En la historia de *La mujer habitada*, el discurso está sujeto a dos conciencias, por un lado, está Lavinia, representante del contexto dictatorial, y por el otro, Itzá, quien trae a la trama el pasado histórico. Con base en esto es que se analizará la forma en que se expone el discurso narrativo, desde estos dos sujetos de la enunciación, así como las técnicas narrativas que emplea la autora para configurarlos y los planos que seleccionan para realizar su discurso.

Ahora bien, es importante recordar que se trata de una conciencia la que se crea mediante la voz y la perspectiva, por lo tanto, las creencias, las actitudes y las emociones están señaladas a partir de esas dos instancias. Y, aunque la voz se modifique, los planos que

⁴¹ Esta elección de planos se entrelaza con la propuesta de Uspensky (1973), quien propone distintos puntos de referencia al momento de analizar la perspectiva —no solo desde el origen, como hacían Todorov y Genette—

⁴² Las citas empleadas en este apartado pertenecen a *La mujer habitada* (2017) de Gioconda Belli.

se muestran en la novela son similares —el espacio-temporal, el cognitivo, el afectivo-perceptual y el ético— como se observará en el siguiente análisis.

Lo relevante es que cada una de las instancias diseña el criterio histórico y dictatorial de esta novela, no solo como un marco contextual, sino como una propuesta ideológica por parte de la autora.

3.2.1. EL DISCURSO DE ITZÁ

Itzá, desde la voz, es una narradora-personaje, es decir, tiene una dualidad: “el yo que cuenta, por un lado, y el personaje que experimenta los hechos narrados, por otro” (Rojas 33). Entonces estas dos funciones siempre se observarán en su discurso. Por lo mismo, la mayoría de este es directo, habla en primera persona y los centros de referencia se organizan en torno a ella, y al relatar conversaciones emplea verbos introductorios, lo cual indica que Itzá tiene el control del discurso en todo momento. A causa de esto, ella es quien se presenta, nombra y configura en la trama, por lo tanto, tiene completa autonomía de su voz:

Al amanecer emergí. Extraño es todo lo que ha acontecido desde la última vez que vi a Yarince, aquel día en el agua. (...) Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo, lo recorrí como una larga caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas. Sentí su tacto rugoso, la delicada arquitectura de sus ramas y me extendí en los pasadizos vegetales de esta nueva piel, desperezándome después de tanto tiempo, soltando mi cabellera, asomándome al cielo azul de nubes blancas para oír los pájaros que cantan como antes (...). Nadie ha sufrido este nacimiento como sucedió cuando asome la cabeza entre las piernas de mi madre (...). Nadie lloró al ponerme nombre como lo hizo mi madre, angustiada porque desde la aparición de los rubios, de los

hombres con pelos en la cara, todos los augurios eran tristes (...). La partera me lavó, me purificó implorando a Chalchiuhtlicue —madre y hermana de los dioses— y en esa misma ceremonia me llamaron Itzá, gota de rocío. (9-10)

En esta cita se puede notar la doble función, Itzá es narradora del pasado, señalando la época en la que vivió —por lo que relata se puede inferir que es en el periodo de la conquista, cuando los españoles intentaron tomar el control del territorio americano y pelearon con las tribus nativas—, y es personaje porque experimenta y describe su nuevo nacimiento que se suscita en el presente narrativo.

Otra característica importante en el discurso de Itzá es que ella habla desde esa época en la que vivió, por eso cuando lo hace emplea varias comparaciones y metáforas con la naturaleza. Por ejemplo, en el texto anterior dice: “lo recorrí como una larga caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas” (9), para referir su llegada al nuevo cuerpo. La comparación está completamente ligada a lo natural: savia, pétalos, hojas. En otras ocasiones, recupera también elementos como obsidiana, roble, noche, flores, azares, los cuales también sirven para que describa a Lavinia:

Ya no se irá de la tierra como las flores que perecieron, sin dejar rastro. Oculta en la noche en que me mira hay presagios y ella avanza, desenvainando por fin la obsidiana, el roble. Poco queda ya de aquella mujer dormida que el aroma de mis azahares despertó del sueño pesado del ocio. Lentamente, Lavinia ha ido tocando fondo en sí misma, alcanzando el lugar donde dormían los sentimientos nobles que los dioses dan a los hombres antes de mandarlos a morar a la tierra y sembrar el maíz. (83)

La descripción que hace sobre Lavinia tiene que ver con su nueva posición, ha dejado de estar en la orilla y ha decidido tomar la espada (la obsidiana) y despertar, pues su pasividad la compara Itzá con un profundo sueño. Ella ha encontrado su propósito.

Gracias a que Itzá trae al discurso el pasado de la conquista —desde el plano cognitivo-temporal— es que en la trama se conocen los hechos vívidos por las tribus nativas del territorio americano a mano de los españoles:

Mi madre contaba cómo al principio, nuestros calachunis, caciques, organizaban caravanas para ir a conocer a los españoles. Les llevaban regalos, taguizte, oro que les fascinaba. (...) Mi madre recordaba al capitán (...). Habló con nuestro calachuni mayor. Le pidió más oro. Le dijo que debían bautizarse, renunciar a los dioses paganos. (...) a los tres días regresaron los calachunis con un número de cuatro a cinco mil guerreros, pero no a bautizarse como querían los invasores sino a darles batalla. (193-4)

Además de que expone la violencia a la que fueron sometidos, sobre todo las mujeres, quienes “terminaron tristes esqueletos, sirvientas en las cocinas, o decapitadas cuando se rendían de caminar, o en aquellos barcos que zarpaban a construir ciudades lejanas llevándose a nuestros hombres y a ellas para el descargue de los marineros”. (73) Por esta situación de sometimiento es que Itzá justifica la necesidad de unirse a la lucha⁴³, aunque su madre no piense que ese sea su lugar:

—Es destino de mujer seguir al hombre —dijo—. No es maldición. Si te ama, deberá arreglar ceremonia con tu padre. Hacer las ofrendas. Obtener la bendición de la tribu. —Estamos en guerra. Eso ahora ya no es posible. Debemos salir mañana al alba. (...) Solo nos quedan dos caminos madre —dije enderezándome—: maldecirlos o combatirlos” (125)

⁴³ Itzá es quien señala a Citlalcoatl como quien la convirtió en guerrera, mucho antes de irse con Yarince, pues le enseña el uso del arco y la flecha (23), herramientas que se empleaban en los combates.

Así, Itzá emprende el camino de la guerra, junto a su pareja Yarince, hasta que muere a manos de los españoles en un río, por eso, según los ancianos, Itzá iría al Tlalocan —lugar destinado para los muertos que fallecen ahogados—, sin embargo, regresa convertida en un naranjo⁴⁴.

Cuando ella retorna al mundo, todo ha cambiado y se siente desorientada, pues no sabe por qué las personas se comportan de cierta manera y desconoce esta época:

Me pregunto si trabajaré para los españoles. No creo que trabaje la tierra, ni sepa hilar.

Tiene manos finas y unos ojos grandes, brillantes. Brillan con el asombro de quien aún descubre. Todo quedó en silencio cuando se marchó; no escuché sonidos de templo, movimiento de sacerdotes. Sólo la mujer habita esta morada y su jardín. No tiene familia, ni señor y no es diosa porque teme: cerró puertas y candados antes de marcharse (10)

A pesar de que está en otro tiempo, Itzá mantiene su función de narradora y personaje, pues en el presente también configura a Lavinia y va entrelazando su propósito con las decisiones de ella. En la cita anterior, se puede notar como solo describe lo que ve físicamente de Lavinia, pero cuando se fusionan mediante el juego de naranja, Itzá tiene la capacidad de adentrarse en su interior, entonces ya no solo está en un plano cognitivo, sino que se traslada al afectivo-perceptivo: “Lavinia guarda grandes espacios de silencio. Su mente tiene amplias regiones dormidas. Me sumergí en su presente y pude sentir visiones de su pasado” (58), lo cual le permite descifrar cosas que el personaje no desea exponer —en especial la profunda herida de abandono que sus padres le provocaron—.

⁴⁴ El Tlalocan y el árbol de naranja están relacionados porque se decía que en ese lugar había muchos árboles frutales, así que por eso es posible que Itzá rencarnara en este tipo de árbol.

Ahora bien, pese a que Itzá está dentro de Lavinia, de forma psicológica, en ningún momento intenta vivir mediante ella, sino que descubre la razón por la que ambas se han encontrado. En un momento de la trama, Itzá menciona: “Sé que habito su sangre como la del árbol, pero siento que no me está dado cambiar su sustancia, ni usurparle la vida. Ella ha de vivir su vida; yo sólo soy el eco de una sangre que también le pertenece” (111). Y es que como se mencionó anteriormente, Itzá fue una guerrera y ahora intenta combatir el miedo y las dudas de Lavinia para que ella también alcance su propósito y su libertad.

¿Qué tanto Itzá puede interferir en Lavinia? Bueno en varios momentos llega a colocar ideas en su mente y a conmovérla para que se sienta culpable porque Lavinia no está de acuerdo con la lucha armada contra la dictadura; también puede suprimir aspectos en su memoria, pero solo si la vida pasada de Itzá está involucrada y el caso más notable es cuando la impulsa a realizar alguna acción física.

En la novela, hay dos momentos donde esto ocurre: el primero es cuando Lavinia está viendo el funeral de un médico asesinado por el gobierno y al ver cómo la gente levanta la voz contra tal injusticia ella tiene la necesidad de salir y hacer lo mismo, pero no es Lavinia, sino Itzá dentro de ella: “¿Por qué la empujé? ¿Qué me llevó a impulsarla hacia afuera allí donde se escuchaban sonidos de batalla? Ni yo misma lo sé. ¿Sentí la profunda necesidad de medir mis fuerzas? ¿O fue que en mí resonaron los recuerdos de los bastones de fuego?” (203). Entonces para no cometer una imprudencia se “apaga en su sangre” y obviamente Lavinia está desconcertada porque no entiende qué pasó.

El segundo momento es cuando Lavinia está frente al General Vela en el operativo final. Ambos se encuentran frente a frente y Lavinia sabe que los va a matar, entonces Itzá dice: “Yo no dudé. Me abalancé en su sangre atropellando los corceles de un instante eterno. Grité desde todas sus esquinas, ululé como viento arrastrando el segundo de vacilación,

apretando sus dedos, mis dedos contra aquel metal que vomitaba fuego” (395). El impulso de Itzá le da fuerza a Lavinia para sacrificarse por sus compañeros y por el operativo.

Ahora, no siempre el discurso de Itzá está en orden, ya que como pertenece a dos tiempos, va saltando del presente al pasado mediante regresiones —dependerá de lo que esté aconteciendo en la historia de Lavinia—. Por ejemplo, cuando Lavinia descubre que su pareja es parte de la lucha armada, no quiere estar involucrada en eso e Itzá refleja la molestia que siente ante su decisión: “¡Ah!, cómo hubiera deseado sacudirla; hacerla comprender. Era como tantas otras. Tantas que conocí. Temerosas. Creyendo que así guardaban la vida.” (73). Pues Itzá sabe que mientras ella está en su neutralidad, alguien más se tendrá que sacrificar, tal como pasó con los ancianos de su tribu:

Esa noche los guerreros escogieron en las comunidades a cuarenta hombres y mujeres ancianos. Los llevaron a nuestro campamento todavía con las caras soñolientas, envueltos en sus mantos (...). Tacoteyde les habló. Les dijo que el Señor de la Costa Xipo Totec, le había hablado en un sueño, diciéndole que para sacar a los invasores del mar, había que hacer el sacrificio de hombres y mujeres sabios. Los guerreros debían después vestirse con la piel de los sacrificados, ponerlos en la primera línea de combate y así se asustarían y huirían los españoles. (74)

Aunque Itzá no está de acuerdo, los ancianos entregan su vida con la esperanza de ganar la batalla, sin embargo, no lo logran, pues los españoles no se van. Así que su sacrificio fue en vano. Ante esta situación Itzá marca la diferencia entre las personas como Lavinia que prefieren rendirse sin luchar y aquellos que dan su vida, como ella, los ancianos y los del movimiento, para pelear por su libertad. Esto enfatiza mucho el plano ético, pues Itzá deja claro que lo correcto es tomar las armas y pelear, no quedarse y dejarse conquistar, aunque eso signifique terminar con su propia vida.

Por lo tanto, esta conciencia configura el discurso histórico-dictatorial, en un principio, desde la semejanza, pues para Itzá lo que vive Lavinia y ella es similar: hay alguien que les ha quitado su libertad y deben revelarse —esto es algo de lo que Itzá se percató cuando penetra en Lavinia mediante el jugo de naranja—. Se da cuenta de que los españoles, son ahora estos grandes generales, así como de la resistencia que permanece en el corazón de los ciudadanos: “Reconozco mi sangre, la sangre de los guerreros en Felipe, en el hombre que yace en la habitación de Lavinia, revestido de serenidad y con actitud de cacique” (76). Lo cual convierte a Itzá en el vínculo del pasado que se repite en este presente.

En segunda instancia, es importante resaltar que, si bien Itzá pertenece a la época de la Conquista y eso queda bastante claro, también es una conciencia que expone en el discurso la ciclicidad de la vida, configura esta temporalidad desde los nuevos nacimientos y las muertes, no solo de ella, sino de Lavinia y de otros personajes: “He cumplido un ciclo: mi destino de semilla germinada, el designio de mis antepasados” (396). Para Itzá cada persona tiene una función, el suyo fue guiar a Lavinia; el de Lavinia revelarse contra el gobierno y el de Felipe y Yarince amarlas. Y este propósito es algo que se va a repetir, a continuar, no tendrá un fin.

Finalmente, las características de su discurso sirven para exponer la función de voz colectiva que tiene Itzá, pues es la única de su tribu que está ahí y que conoce las consecuencias de la violencia. Esto se hace desde el testimonio, el cual John Beverly (1987) señala que es polifónico, pues si bien es uno el que enuncia, este refiere a una situación vivida por una comunidad.

En la novela, Itzá representa a una cultura, ella le da voz a ese pueblo, tal como señala Beverly (1987), un pueblo prehispánico que vivió la opresión española. Entonces, además de contar los maltratos, Itzá trae a la narración la decisión de defender su autonomía y sus

costumbres por encima de lo que los otros querían. Lo que transforma al pueblo conquistado, en un pueblo resistente y determinado.

Cabe resaltar que Itzá no es la única que ha tenido el propósito de ser conciencia o guía, pues reconoce que su función le antecede, ya que en otro tiempo alguien más se adentró en sus pensamientos, como ahora ella hace con Lavinia:

Pienso ahora que quizás también mis antepasados remotos, los que huyendo de la explotación de Ticomega y Maguatega, llegaron a poblar estos parajes, permanecieron en la tierra, en los frutos y las plantas durante mi tiempo de vida. Quizás fue alguno de ellos el que pobló mi sangre de ecos; quizás alguno de ellos vivió en mí; hizo que dejara mi casa; me llevó a los montes a combatir con Yarince. (121)

De ahí que, el poder de Itzá como guía se asemeje con la autonomía de su discurso, ella no sigue a nadie, ni obedece, ella envía e impulsa, ella es capaz de encender el fuego de la rebelión en Lavinia sin nada más que un juego de naranja.

Por lo tanto, Belli decide obviar el lado del conquistado en esta historia, lo realmente importante es traer al discurso a los otros, los que decidieron pelear por su libertad. La escritora le permite a Itzá hablar por aquellos que ya no están y, a su vez, la vuelve conciencia de los que viven para recordarles que está en sus manos terminar con la esclavitud política en la que se encuentran. Es decir, que crea una voz colectiva para representar el sentimiento de lucha en la sociedad.

3.2.2. EL DISCURSO DE LAVINIA

Este personaje como conciencia, se forma desde las voces-perspectivas del narrador extradiegético e Itzá. En el caso del primero, el discurso siempre está regido, pues el narrador

emplea verbos introductorios y siempre relata las conversaciones; aunque hay momentos que puede parecer que Lavinia tiene el control de su voz porque existe monólogos interiores, siempre hay un verbo introductorio, lo cual indica que el narrador tiene el control del enunciado.

El narrador presenta a Lavinia como una mujer independiente y estable económicamente que ha regresado a Faguas después de haber estudiado en el extranjero, sin embargo, no es una persona que le gustara vivir en ese país debido a la situación de violencia y desigualdad que existe: “Me debí haber quedado en Bolonia”, pensó, recordando su apartamento a lado del campanario. Era su reacción cada vez que se topaba con el lado oscuro de Faguas” (15).

Para ella, desde el plano espacial⁴⁵, Faguas es una ciudad con contrastes. El narrador menciona que sus vecinos viven en mansiones (13), lo cual indica que las construcciones son amplias y grandes; al igual que donde habita su amiga Sara, quien “vivía en una casa antigua, de cuatro corredores y amplios dormitorios con ventanas ojivales. En el jardín interior, un árbol de malinche” (45). Aparte de ser propiedades vastas, estas casas cuentan con jardín, otro elemento que le agrega plusvalía porque requiere de cuidados y de un espacio amplio.

En cambio, las áreas de la clase media y baja son descritas como lugares sin pavimentar, con casas de concreto (93-94), “lugares insalubres de una sola habitación” (166), además de que el narrador señala, cuando Lavinia visita a su empleada doméstica porque faltó al trabajo, que “uno entraba en un mundo real, mísero y triste” (167). Por lo que la situación de pobreza era mucho más evidente en esta zona de la ciudad. Esta desigualdad está sumamente relacionada con los intereses del régimen.

⁴⁵ Los planos de perspectiva se mantienen desde Lavinia, el narrador no se mueve hacia otros personajes o situaciones, solo enuncia lo que ella ve y cómo lo percibe.

Otro parte de este lado oscuro de Faguas es la violencia y represión que existe debido al gobierno del Gran General. Mientras Lavinia se dirige hacia su trabajo, en el taxi escucha lo siguiente:

Transmitían el juicio al alcaide de la prisión La Concordia. El juicio había sido la plática obligada en los últimos días (...). No podía escapar de la voz del médico militar forense, testigo clave del proceso. Su voz sin quiebres describía las cicatrices de torturas encontradas en el cadáver del prisionero. Decía que el hermano del muerto — también acusado de conspirar— el alcaide lo había lanzado al volcán Tago. (...) el hombre describía las quebraduras y laceraciones del hermano, también asesinado, como si se tratara del dictamen de algún ingeniero dando parte de los efectos de un sismo (...). Los muertos eran miembros del clandestino Movimiento de Liberación Nacional. (14-16)

Estas descripciones también sirven para representar como aquellos que están en oposición al gobierno, terminan por ser encarcelados y torturados. Entonces, tanto la desigualdad como la violencia son exponentes de la dictadura que hay en Faguas.

En una de las regresiones de Lavinia, el narrador refiere que ella formó parte de una marcha, cuando el pueblo de Faguas decide alzar la voz para que el hijo del Gran General no se quede en el poder, y casi pierde la vida: “No hubo quien pudiera contar después cuándo dieron comienzo los disparos ni cómo aparecieron los cientos de zapatos que Lavinia vio dispersos por el suelo mientras corría en una estampida de caballos desbocados hacia donde su tía Inés agitaba las manos y la llamaba” (25). Situación que le generó un gran temor y como consecuencia le impidió levantarse contra el gobierno nuevamente.

Como resultado de la desigualdad y la violencia, sobre todo después de la manifestación en la que se encontraba Lavinia, surgió El Movimiento de Liberación

Nacional: “‘La lucha armada es la única alternativa’. Papeletas por debajo de las puertas. Grupos tomando cuarteles alejados en el norte, otros diciendo encendidos discursos en la universidad” (25). Grupo opositor que también abogaba por la violencia, pero contra la dictadura, no contra los civiles.

A partir del plano ético, es que Lavinia comienza a cuestionarse si debe seguir indiferente ante lo que acontece en su país o hacer algo más. En un principio, considera fuera de sí a quienes pertenecen al Movimiento: “Era una locura que sea arriesgara así el que podía tener un futuro sin problemas (...). Era una locura pensó, que lo hubieran convencido de que la única salida era la lucha armada” (69). Pues Lavinia piensa que ese ideal no tiene futuro. Pero poco a poco se da cuenta de que no hay otra alternativa —por supuesto para este momento Itzá ya habita en su sangre—. Y, además, su relación con los otros personajes, la lleva a conocer distintas opiniones con respecto a la dictadura⁴⁶. Existen los que forman parte del Movimiento, como Felipe, quien la confronta sobre la situación del país y la necesidad de hacer algo al respecto:

—Pertenece al Movimiento de Liberación Nacional —dijo, confirmando las suposiciones de Lavinia—. ¿Vos sabes lo que es eso, verdad? —preguntó.

—Sí —dijo Lavinia—. Sí —repitió— la lucha armada.

—Sí —dijo Felipe—. Exactamente. La lucha armada. No podíamos seguir sólo en las montañas. Estamos creciendo, empezando a operar en las ciudades. No nos van a poder detener. La resignación no es el camino, Lavinia. No podemos seguir dejando que la guardia imponga la fuerza. ¿Te acordás de los precaristas? No podemos seguir dejando que eso suceda. Contra la violencia no queda más que la violencia. (69)

⁴⁶ Ya que el narrador mantiene una focalización interna en Lavinia, es mediante las conversaciones que ella mantiene con los demás que se conoce su postura política-social.

Felipe intenta que Lavinia vea el problema social alrededor de los intereses económicos del dictador, a quien no le importa desalojar a las personas de sus casas con tal de recibir más dinero. Flor, por ejemplo, le explica cómo —después de una vida de abusos por parte de su tío rico, quien la “adoptó” para darle una mejor vida— el Movimiento le permitió entender el cambio que podía hacer en la sociedad, pues: “Si tan solo para que ninguna madre campesina tuviera que regalarle sus hijos a parientes ricos, creyendo que sólo así lograría hacerlos alguien, dijo” (116). Pues la pobreza que la dictadura había traído al país, generó esta clase de acciones y abusos.

No solo está la postura de los personajes que pertenecen al Movimiento, sino de aquellos que no tiene problema con el actuar del gobierno, la mayoría de estos pertenecen a la misma clase social que Lavinia:

—¿Cómo va el trabajo? —preguntó Sara.

—Bien —respondió Lavinia—. Acostumbrándome todavía a que los sueños, sueños son. Creo que Felipe tuvo razón con la jugadita del Centro Comercial. El mundo de los negocios es duro. Nada se pudo hacer por los pobres precaristas. Los dueños no iban a ceder su terreno recién comprado. Están lejos de ser filántropos.

—Así es la vida —dijo Sara—. No te preocupes que esa gente está acostumbrada. ¿Y ahora qué estás diseñando? (45)

En esta conversación, Lavinia le cuenta a su amiga Sara la situación de los precaristas y cómo se enfrentó con la dura realidad, pero Sara no parece inmutarse, al contrario, declara que estas personas están habituadas a ser desalojadas de sus casas, lo cual es bastante contrastante ante la injusticia social que supone esa situación, pero como Sara pertenece a una clase alta nunca ha experimentado eso; además denota una distancia entre ella y ellos, ella que es de otro nivel y esos de allá, pobres y resignados.

Ante estas posturas, Lavinia comienza a cuestionarse si realmente es posible hacer algo o si ella debe hacer algo:

Ahora nada sucedería, pensó; podía predecir sus días uno tras otro. Aquel su espacio era una isla, una cueva, un encierro benevolente de estatua ciega en un jardín romano. El dominio de la soledad era su más brillante conquista. Aquí podría permanecer mientras el mundo se desataba en lluvia y Sebastián y Flor y Felipe y cuántos más que no sabía peleaban contra molinos de viento allá afuera con su aire de árboles serenos (104)

Hasta que, después de surcar las dudas y los miedos, toma la decisión de ser parte del Movimiento: “Iniciaría la travesía, se dijo. La ribera del río se desdibujaba en la bruma del sueño. Apaciguada se durmió junto a Felipe” (137).

También hay personajes que representan al sector dictatorial: el General Vela y su esposa. Lavinia, quien diseña su casa, le explica a la mujer que ha decidido colocar una ventana en el área de servicio, pero la esposa contesta: “—Pero mire toda el área de servicio —dijo la señora Vela—, es un desperdicio. Para qué quieren vista las sirvientas...” (183). Lo cual ejemplifica el desinterés por este tipo de trabajadores, quienes pueden pasar a segundo plano. Con respecto al General, se expone su actitud y relación con el dictador:

—Buenos tardes, señorita Alarcón —decía el General, de pie detrás de su escritorio de madera sólida, rodeado por fotografías del Gran General abrazándolo, condecorándolo, pescando con él, en helicóptero, a caballo.

—Buenos tardes, General —respondió ella, acercándose para estrecharle la mano a través del escritorio.

—Siéntese, siéntese —le dijo, obsequioso— ¿quiere un café?

—Encantada —dijo, con su sonrisa más encantadora.

—Cada día más guapa —comentó el General, con lascivia.

—Gracias —dijo—. ¿Y qué me dice? ¿Qué hay de nuevo? ¿En qué puedo servirle?

—¡Ah sí! —dijo el general, regresando de algún pensamiento morboso—. La mandé llamar porque estuve pensando anoche, revisando los planos en mi casa, que en la terraza frente a la sala, además de la pérgola, quisiera construir unas instalaciones para barbacoa... (285)

En esta conversación se presentan varios puntos: primeramente, se puede observar la relación de cercanía entre el General Vela y el Gran General por las fotos que tiene en su oficina; también se observa la representación del general Vela: un individuo lujurioso e interesado en coquetear con Lavinia, situación que se repite en varios momentos de la historia. Por lo tanto, el General Vela es presentado como un hombre que presume su relación con el dictador, quizá intentando impresionar a los que entran a su oficina con esas fotos, y no ve a Lavinia como arquitecta, sino como una mujer más que puede conquistar.

Entonces, este plano ético, desde el narrador y los personajes, tiene la intención de presentar las dos caras de la moneda: mientras unos quieren lograr un cambio para mejorar la sociedad, otros prefieren tratar con desinterés a las personas vulnerables y mantener su status.

Ahora, lo afectivo-perceptual también es relevante, porque el narrador expone que Lavinia, a pesar de ser parte del Movimiento, no se siente aceptada. El ejemplo más claro es cuando Lavinia acompaña a Luisa, su empleada doméstica, al hospital porque le practicaron mal un aborto y debe atenderse o podría morir. Ahí se da cuenta de la mirada de las personas y percibe su desagrado:

Ella se había comprometido a luchar por los dueños de los pies toscos, pensó. Unirse a ellos. Ser una de ellos. Sentir en carne propia las injusticias cometidas contra ellos. Esa

gente era el “pueblo” del que hablaba el programa del Movimiento. Y, sin embargo, allí, junto a ellos en la sala de emergencia sucia y oscura del hospital, un abismo los separaba. La imagen de los pies no podía ser más elocuente. Sus miradas de desconfianza. Nunca la aceptarían, pensó Lavinia. ¿Cómo podrían aceptarla alguna vez, creer que se podía identificar con ellos, no desconfiar de su piel delicada, el pelo brillante, las manos finas, las uñas rojas de sus pies? (171)⁴⁷

Las preguntas que se hace Lavinia son las razones por las que considera que no es aceptada, en gran parte es por su aspecto físico, no por la vestimenta o por el comportamiento de ella en el hospital. Y este sentimiento de rechazo lo va a experimentar hasta el final de la trama, cuando se dé cuenta que, al luchar, todos son iguales: “Lo cierto es que, en este instante, en este paréntesis de tiempo, todos se fundían, animales de la misma especie” (374). Pues deben defenderse uno a otros y, sobre todo, pelear por la misma causa.

Como ya se mencionó, Itzá también configura a Lavinia, pues es mediante su discurso que se puede entender otras características de este sujeto —en especial desde el plano afectivo-perceptual—. Por ejemplo, desde el comienzo de la novela, el narrador informa de la mala relación entre Lavinia y sus padres, a quienes no odia, pero tampoco los ve como una figura de afecto. Esta conflictiva relación se maneja durante la mayoría de la novela, y el narrador muestra más aspectos externos, como conversaciones entre ellos o recuerdos con ellos, pero nada interno. Esa parte, que pareciera negada por Lavinia y, por lo tanto, por el narrador, es algo que Itzá sí expone.

En el capítulo dieciocho, Lavinia debe asistir a clases de tiro en una finca apartada de la ciudad, como parte de su incorporación al Movimiento. Durante su estadía, vienen a ella

⁴⁷ En esta cita se puede ver como el narrador mantiene el control del discurso porque emplea verbos introductorios como ‘pensó’, aunque parezca que es un discurso interiorizado y es Lavinia quien se cuestiona.

ciertas memorias de su infancia con las armas y la decisión que toma de alejarlos de su vida: “Había quedado establecida entre ellos una distancia ancha desde cuyos extremos apenas si el afecto asomaba en gestos y palabras cifrados. Así lo había querido ella. Era mejor dejar sentado el distanciamiento cortés. No podía arriesgarse a las intimidades y visitas imprevistas de sus padres”. (262-263). Pero, Itzá expone que Lavinia anhela tener una mejor relación y lo mucho que necesita de su afecto:

Piensa en los suyos. Aun cuando quiera obviarlos, las imágenes aparecen en los momentos más inesperados. En el peligro, la he sentido añorar el regazo de su madre y el de esa otra mujer, que aparece en sus recuerdos desleída por el tiempo. Pareciera que hay asuntos en su vida sin resolver. Carencias profundas. Caricias que le faltaron. La infancia cuelga de su fantasía como región de bruma y soledad y, a ratos, la atrapa en un confuso mundo de espíritus silentes y tiempo ido. Ella nunca se despidió. Sus padres no la bendijeron. No la vieron marchar en la distancia como mira un arquero la flecha lanzada lejos. No la han dejado libre. (263)

En esta cita, Itzá deja claro que, a pesar de que Lavinia no lo acepte, extraña a su madre y, aunque aparente autonomía, la falta de amor de sus padres es una herida profunda que no ha podido sanar del todo, los necesita. Por eso, vienen a su mente esos recuerdos con sus padres, como señal del afecto que siente por ellos, a pesar de que intente parecer distante.

Entonces, Lavinia no es un personaje que sea independiente, pues su configuración depende de dos narradores y, además, las decisiones que toma en torno a su participación en el Movimiento derivan de la presencia de Itzá en ella. Sin embargo, esto no demerita que haya alcanzado la valentía, sino que necesitaba algo que prendiera esa mecha que ya estaba en su ser.

De igual manera se debe exponer que en el discurso de Lavinia están aspectos autoficcionales, pues hay ciertas similitudes entre la escritora y el personaje. De acuerdo con José Amícola (2008), la autoficción se presenta cuando el autor “proyecta un [su] yo dentro de la ‘fábula’” (190). Amícola, así mismo, hace hincapié en que la autoficción necesariamente comparte la firma, es decir, el nombre del autor es el mismo del personaje⁴⁸. Sin embargo, este tipo de discurso también se puede observar en los hechos alterados.

¿Qué elementos autoficcionales se pueden encontrar en la novela? En principio, Belli y Lavinia pertenecen a la clase alta y viajaron al extranjero para estudiar, regresan a su ciudad natal para empezar a laborar, conocen a alguien del partido opositor al gobierno totalitario, ambas forman parte de una dictadura y se vuelven miembros de un grupo opositor al régimen⁴⁹. Pero, esas semejanzas solo permiten observar la autoficción de manera muy general. Por lo mismo se necesitan señalar otros elementos.

El gobierno opositor es algo que ambas comparten: Belli vivió en la dictadura de los Somoza —el de Anastasio Somoza García y, años después, el de Anastasio Somoza Debayle, su segundo hijo—. Y, aunque Lavinia nunca menciona el nombre del dictador que preside Faguas —solo se denomina como “El Gran General”—, el narrador revela que este también tuvo a su padre en el poder: “Bajaron y después de cruzar un patio engramado, entraron al edificio central. Un gigantesco retrato del padre del Gran General, fundador de la dinastía, presidía el vestíbulo” (284). La omisión del nombre es relevante porque implicaría dos aspectos: uno que Belli quiere quitarle el valor a la figura del dictador y porque dejarlo en la ambigüedad puede contextualizar a otra dictadura de este tipo.

⁴⁸ En el caso de *La mujer habitada*, aunque Belli no comparte el nombre con la protagonista, sí hay similitudes con otros sucesos, por eso la novela tiene elementos autoficcionales.

⁴⁹ De esto nos podamos dar cuenta por los hechos que se relataron en capítulo II, sobre la vida de Belli, mismos que se extrajeron de su libro *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra* que publicó en el 2001.

En el caso de los países en que viven, Faguas y Nicaragua comparten características. En la novela, se describe a Faguas de la siguiente manera: “Era el país [Faguas] de la sensualidad: un cuerpo abierto, ancho, sinuoso, pechos desordenados de mujer hechos de tierra, desparramados sobre el paisaje, amenazadores, hermosos.” (15). Belli, a su vez, describe Nicaragua en sus memorias de esta forma: “Yo amaba su cuerpo de lagos desmesurados y volcanes erectos, de árboles de copas rebeldes y enmarañadas, de hondonadas húmedas olorosas a café, nubes como mujeres de Rubens, atardeceres aguaceros desaforados.” (63). Ambos territorios son descritos como cuerpos que tienen una amplia vegetación, pero lo más importante es que tanto Belli, como Lavinia, tienen esta concepción del país donde habitan.

Otro suceso similar en la vida de Belli y Lavinia es cuando toman el juramento para pertenecer al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) y al Movimiento de Liberación Nacional⁵⁰ —partidos opositores a la dictadura—, respectivamente. En sus memorias, Belli relata:

Fue Leana quien me tomó el juramento sandinista. A mediodía, en el parque Las Piedrecitas, bajo un inmenso árbol de chilamante cuyas raíces colgaban como hebras de una roja melena. Las dos dentro del automóvil ahogándonos de calor. 'Juro ante la Patria y ante la historia', decía ella y yo repetía sus palabras. El juramento era muy retórico, pero hermoso, con palabras grandilocuentes y heroicas. Uno se comprometía con la causa de la libertad, juraba luchar por el pueblo hasta el último aliento. (84)

⁵⁰ Este nombre que se le da al partido opositor en la novela de Belli también comparte semejanza con el FSLN.

Belli menciona el nombre del parque, el nombre de la persona que le va a tomar el juramento, hace una pequeña síntesis de lo que se dice y deja claro que implica morir si es necesario. En el caso de Lavinia, esto es lo que se relata:

Fue repitiendo en voz baja las palabras que Flor sabía de memoria, las del Juramento.

Las dos casi sin darse cuenta susurraban aquellas **frases hermosas, grandilocuentes.**

El parque y el árbol convertidas en catedral de ceremonia (...). Jurar ser fiel al

Movimiento, guardar sus secretos protegiéndolos incluso con la vida aceptando que

el castigo de los traidores era la deshonra y la muerte (...) "Patria Libre o Morir" (237)

Las similitudes en la redacción —los adjetivos empleados y la forma de describir— sirven para exponer la figura de la primera persona, ya que son formas de pensar y recuerdos de Belli, los cuales comparte con la propia Lavinia, son marcas del escritor implícito, si se quiere ver de esa manera. Es decir, que, aunque Lavinia y su vida esté contextualizada en la ficción, la autora también se vislumbra ahí.

Un último ejemplo es el suceso que acontece en diciembre de 1974, cuando un comando penetró en algunas fiestas de Navidad de miembros de la dictadura somocista para pedir ciertas demandas (147). A Belli se le encomendó realizar algunos croquis de las distintas embajadas para este operativo; sin embargo, ella no participó activamente en esta misión, sino que, estando Belli fuera del país, se llevó a cabo.

Mientras que a Lavinia se le asigna el diseño de una casa para el General Vela, un alto funcionario del régimen. Eso se lo comenta a sus contactos del Movimiento de Liberación, quienes planean un operativo similar al del Frente e incluso lo llevan a cabo en diciembre, en una fiesta que organizan los Vela. En esta misión, Lavinia sí participa activamente porque Felipe, su pareja y militante, pierde la vida una noche antes del operativo y le pide a ella ocupar su lugar.

Con este giro de los acontecimientos, queda expuesto que el suceso existió, que formó parte de la vida de la autora, pero al no ser ella partícipe del mismo, creó una historia — proyectando, así, un yo dentro de la fábula—. Estos elementos autoficcionales muestran que la escritora expone sus vivencias y por lo tanto está relatando desde su perspectiva la manera en que vivió su incorporación al Frente, sus luchas y sus miedos. Ella también emplea el testimonio, pero desde lo autoficcional y con la intención de relatar lo que significó formar parte de un movimiento armado.

Entonces esta conciencia configura el discurso histórico-dictatorial desde la travesía de Lavinia para formar parte del Movimiento —se debe resaltar que la intención de Belli no es que la dictadura sea el foco principal, sino la decisión de Lavinia— y también con la autoficción, pues recupera lo que la autora ya conoce sobre la dictadura y la lucha armada para retratar la violencia y las dudas que generar una situación como esta. Además, Belli se posiciona como la voz de aquellos que dieron la vida por sus ideales, pues si bien constituyó a Lavinia, ella también podría ser otra miembro más del Movimiento, que haya pasado por esta encrucijada y pérdida.

3.3. EL VALOR ESTÉTICO

Una vez analizado los componentes del discurso histórico-dictatorial desde lo enunciativo en *La mujer habitada* de Gioconda Belli es posible abordar el valor estético que tiene esta obra, a partir de la propuesta de Françoise Perus (1981).

La investigadora resalta que existe una ideología estética que está presente en las obras literarias debido a ciertas estéticas dominantes: 1) la expresión en la subjetividad individual del autor y 2) el uso del lenguaje en la obra literaria (258-259). Pero también destaca que es

en la desigualdad y la complementariedad de estas estéticas que se encuentra una tercera ideología. Y a raíz de estas distintas miradas en la literatura es que se puede apreciar el valor estético que ha permanecido en las obras.

La primera estética —la literatura como expresión de la subjetividad— tiene que ver con la “sensibilidad” del artista y su “originalidad”. Ahora, el aspecto de la originalidad abarca bastantes criterios y sería algo conflictivo pensar que debe surgir algo nuevo para que se considere como único. Lo correcto sería observar este criterio desde lo novedoso, es decir, a partir de las distintas herramientas que la escritora utilizó para configurar su discurso. Por lo tanto ¿qué elementos dentro de la obra de Belli pueden responder a esta ideología?

Primeramente, sería importante resaltar que la autora mantiene su relación con la poesía, esto es una característica importante en el texto, sobre todo desde el discurso de Itzá, quien como se analizó, emplea una serie de comparaciones y metáforas hasta que culmina la novela con un poema escrito en verso libre⁵¹:

Lavinia es ahora tierra y humus. Su espíritu danza en el viento de las tardes. Su cuerpo abona campos fecundos.

Desde su sangre vi el triunfo de los ximiqui justicieros.

Recuperaron a sus hermanos. Vencieron sobre el odio con serenidad y teas de ocote ardientes.

La luz está encendida. Nadie podrá apagarla. Nadie apagará el sonido de los tambores batientes.

⁵¹ Es importante recordar que Gioconda Belli empezó su carrera como escritora desde la poesía, así como algunos de sus contemporáneos, por lo tanto, el lenguaje poético y las figuras literarias son aspectos que ella ya había trabajado. Además, el personaje de Itzá, al pertenecer a otro tiempo, permite jugar con la construcción de este discurso en el texto narrativo.

Veo grandes multitudes avanzando en los caminos abiertos por Yarince y los guerreros, los de hoy, los de entonces.

Nadie poseerá este cuerpo de lagos y volcanes,
esta mezcla de razas,
esta historia de lanzas;
este pueblo amante del maíz, de las fiestas a la luz de la luna,
pueblo de cantos y tejidos de todos los colores.

Ni ella y yo hemos muerto sin designio ni herencia.

Volvimos a la tierra desde donde de nuevo viviremos.

Poblaremos de frutos carnosos el aire de tiempos nuevos.

Colibrí Yarince

Colibrí Felipe

Danzarán sobre nuestras corolas

nos fecundarán eternamente

Viviremos en el crepúsculo de las alegrías

en el amanecer de todos los jardines.

Pronto veremos el día colmado de la felicidad.

Los barcos de los conquistadores alejándose para siempre.

Serán nuestros el oro y las plumas,

el cacao y el mango,

la esencia de los sacuanjoches.

Nadie que ama muere jamás. (396-397)

Con este poema, Belli resalta la victoria sobre los opresores, quienes no podrán poseer una tierra que no les pertenece y que siempre existirán personas quienes lucharán por defender

su libertad. Así que la novela, mantiene un sentimiento de esperanza y recupera la idea de que la muerte no es el fin de la vida, ni del propósito del hombre.

Además de la parte poética, la obra se configura con aspectos subjetivos desde la autoficción y el testimonio, debido a la relación con la vida de la autora y la protagonista. Si bien, este hecho está relacionado con otras novelas dictatoriales escritas por mujeres⁵², se realza la configuración de la voz colectiva —el papel que Itzá juega en la trama—, pues no solo es quien permite a Lavinia salir de la neutralidad, ella representa al espíritu guerrero que la sociedad americana tiene, como si, de alguna manera, la lucha estuviera en nuestra sangre.

Una última característica es la ruptura de la realidad mediante la interpolación de tiempos, pues la estructura de la novela podría mantenerse como la lucha de una mujer en la dictadura, sin embargo, para Belli es necesario traer al discurso el pasado de América y sus implicaciones. Así que no solo se trata de que Itzá more en un árbol, sino de que pueda estar en el interior de Lavinia. Aunque no es la primera novela que utiliza lo mágico/mítico, mientras desarrolla una historia centrada en la realidad, sí es un texto que emplea lo mítico para retornar hacia el pasado⁵³. Por lo mismo, la representación de este es también un punto de vista peculiar, pues Belli no solo recupera leyendas y culturas prehispánicas, sino que entrelaza la lucha de la conquista del territorio americano con la situación dictatorial del siglo XX y expone la similitud entre estos gobiernos y los conquistadores.

La segunda estética —la literatura como lenguaje—, de acuerdo con Perus (1981), se trata del pensamiento y su materialización en la lengua (259). Por lo que implica no solo la

⁵² Como ya se señaló en el capítulo II, cuando se abordó esta temática. Isabel Allende, Carmen Martín Gaité y Julia Álvarez recuperaron ciertos elementos de su vida y los trasladaron a sus novelas.

⁵³ Otras novelas, por mencionar algunas, son *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, etc. El realismo mágico se hace presente, pero no da cuenta de un existir anterior o de una conciencia mítica, como sí es el caso del personaje de Itzá en la novela de Belli.

forma en la que se dice, sino qué se cuenta. En el primer caso, ya se observó que Belli utiliza dos narradores, el lenguaje poético y que, además, los puntos de vista que enfoca son similares para ambas protagonistas. Pero, la forma en que construye su discurso también revela una postura ideológica, pues la trama “implica, más que una cronología, una preselección” (Pimentel 122). Por lo tanto, todo lo que se cuenta tiene una intención.

¿Qué sucesos están presentes en la novela? El nuevo nacimiento de Itzá que se entrelaza con el primer día de trabajo de Lavinia y el primer mes del año; la relación amorosa de Lavinia con Felipe, quien forma parte del Movimiento de Liberación; la unión entre Lavinia e Itzá mediante un juego de naranja; Itzá relatando su vida como guerrera contra los españoles, mientras Lavinia se cuestiona su papel ante el gobierno opresor de Faguas; Lavinia accediendo ser parte de la lucha armada, aunque no se sienta aceptada, e Itzá impulsado su decisión; Lavinia y su trabajo en el Movimiento que la lleva a conocer al General Vela, la mano derecha del dictador; la inesperada muerte de Felipe; la toma de la casa de Vela donde Lavinia termina por participar; el sacrificio de Lavinia para salvar a sus compañeros y el poema de Itzá.

Esta selección y configuración de acontecimientos sirve para observar que la dictadura no es el foco central de la trama, sino la travesía de Lavinia para aceptar que la opresión en su país puede ser quitada, si se une a la lucha como las personas del Movimiento. Por lo tanto, el punto de vista ideológico, en el que se centra Belli, es en el de quienes viven bajo el yugo de una figura de poder, llámese oprimido, conquistado, esclavizado. Tanto Lavinia y los habitantes de Faguas, como Itzá, están inmersos en un contexto de dominación, pero tienen la oportunidad de hacer algo al respecto. Por eso no sólo se trata de establecer el punto de vista del grupo dominado, sino la voluntad para luchar por su libertad.

Asimismo, ambas instancias desde las cuales Belli se posiciona para realizar su discurso —Lavinia e Itzá—, son elegidas para darle voz al sector femenino que ha sido desplazado por la sociedad. Itzá expone que no es aceptada porque era una mujer guerrera, cuando su papel estaba en cuidar de su pareja, así que los hombres y las mujeres la rechazaban:

Yarince me envió a las comarcas a entrar en los hogares y hablar con los hombres, clamar porque se incorporaran a la lucha (...) Mi misión sin embargo fue un fracaso. Los hombres no confiaban en mí. Apenas si logré conseguir maíz para comer alguna vez tortillas. Las mujeres se reunían a mi alrededor. Querían saber sobre la guerra con los españoles. Ninguno hubo, empero que preguntara si podía unirse a nosotros. Creo que no se les ocurría que pudiese ser posible. Para ellas yo era una texoxe, bruja. (143)

A su vez, Lavinia —aunque pertenece a una clase social alta y consiguió estudiar una carrera— es menospreciada en su empleo y con su pareja, por ser mujer. En su trabajo, solo la ponen a diseñar casas pues consideran que se relacionará mejor con las personas de su género: “Tendría más facilidad para comunicarse. Las mujeres se entendían” (17). Con su pareja, él decide no involucrarla en el movimiento con el pretexto de ella es su lugar seguro: “Admitió (...) necesitar el oasis de su casa, de su sonrisa, la tranquila certeza de sus días” (17).

Esta representación tiene mucha relación con lo que pasaron las mujeres sandinistas, quienes, a pesar de formar parte del Frente, fueron cuestionadas sobre su participación e, incluso, cuando se ganó la lucha, terminaron por regresar a los puestos que ya tenían. Así que Belli, también emplea esta historia para señalar la necesidad de la mujer de recuperar su autonomía, por eso en la novela las protagonistas toman sus decisiones y no se quedan en la

periferia, incluso se vuelven heroínas de la historia, mientras que los hombres ocupan un segundo plano.

La última estética —el funcionamiento de las ideologías dominantes— recurre a la forma en que los criterios anteriores se complementan desde sus similitudes o diferencias, es decir, de cómo se entrelaza la expresión de la subjetividad y el discurso literario. Entonces, esta novela es un texto que se construye lo histórico-dictatorial, a partir del testimonio y la autoficción, así como de los planos elegidos. Estos elementos se integran perfectamente gracias a la elección de los enunciadores: una implica el uso de la experiencia para relatar lo que es vivir en una dictadura y formar parte de un movimiento armado; la otra, entrelaza el pasado y el presente que se manifiestan como análogos.

IV. CONCLUSIONES

Al empezar la investigación, la intención de exponer la perspectiva histórica en la novela estaba clara, no solo por su estrecha relación con las dictaduras latinoamericanas, sino porque trae consigo atisbos de cambio. Como se expuso en el primer capítulo, en un inicio, los textos históricos tuvieron una intención comunicativa y deductiva sobre las grandes figuras de monarcas, después esta se modificó con la aparición de Walter Scott y de la Revolución Francesa, pues se produce una conciencia social de la situación política. Esta renovación del pensamiento y la necesidad de componer los pasados nacionales permiten el surgimiento de la novela histórica con la intención de sustentar la fundación de las nuevas naciones.

En Latinoamérica, el aspecto nacionalista establece la novela histórica y después se alimenta con las corrientes literarias. Hasta que hay un cambio social importante: las dictaduras latinoamericanas. Estas formas de gobierno trajeron consigo guerra, violencia y exilio para los ciudadanos. Por eso la intencionalidad histórica vuelve a modificarse y, ya no solo se trató de relatar grandes sucesos del pasado, sino de reflexionar en qué posición se encontraba el sujeto. Es decir, lo histórico desde la experiencia, pues de qué servía relatar en los textos las independencias o las vidas de héroes nacionales, cuando miles de personas morían por rebelarse contra estos gobiernos represores.

Por eso se buscó información sobre las dictaduras desde su fundación en el Imperio romano y cómo se transformó el concepto a tiranía, pues en un inicio este gobierno no tenía una carga negativa. Igualmente, se examinaron datos sobre la aparición de esta temática en la narrativa y su clasificación, la cual en un comienzo abordaba la vida del dictador y después le dio voz a las víctimas, así como de su finalidad estética y de denuncia. Además de que se indagó sobre el papel de la mujer en este tipo de gobiernos y la escritura femenina que resultó

de los mismos, porque esta novela no es la única que relata la vida de una mujer en la dictadura.

Con todo esto, el objetivo de la investigación no fue solo ver las características históricas o dictatoriales de la novela, sino escudriñar el texto y sus elementos para observar cómo configuraban lo histórico y lo dictatorial. Por eso, la decisión de hacer un análisis enunciativo, desde la voz y la mirada de los personajes. Esto permitió profundizar en las conciencias dentro de la trama y así resaltar la subjetividad de la autora con su poesía, lo autoficcional, el testimonio; la materialización de la lengua con la integración de líneas temporales, la representación femenina mediante las protagonistas, las cuales aportan una perspectiva polifónica⁵⁴, así como la postura ideológica, y la complementariedad de estos elementos permiten que la obra represente otro punto de vista ante el gobierno dictatorial y, sobre todo, la vivencia de las mujeres en las luchas armadas.

Y si bien, otras investigaciones, sobre la novela, ya dan cuenta de lo histórico-dictatorial desde el sentido de la experiencia, en este trabajo se puede resaltar la propuesta de la Historia como mito. Esta proposición se presenta a través de Itzá, quien configura el pasado americano, desde las leyendas, el tiempo y la ciclicidad de la vida. Además, lo histórico en esta obra, no tiene el interés de desarrollar fechas o sucesos específicos, pero sí manifestar que el intento de conquista por parte de los españoles repercutió hasta los hechos de la dictadura, pues está claro que la comparación social es constante: el estado de luchas y muertes, así como la opresión de un grupo social hacia otro, y la posturas que se toman ante este tipo de situaciones, por un lado los que se vuelven pasivos y se rinden, por el otro, aquellos que luchan y se rebelan para continuar con su libertad. Y lo más relevante es que

⁵⁴ En este trabajo se comprende ese concepto desde la propuesta de Luz Aurora Pimentel (1998), quien enfatiza que, al existir distintos orígenes, entonces hay una pluralidad de perspectivas.

la obra no intenta relatar en sí el gobierno dictatorial, porque no tiene la intención de exponer al dictador, sino enfocarse en el valor memorial desde las personas que fueron parte del algún movimiento de liberación⁵⁵, como lo fue su autora.

Belli, al igual que otros en Nicaragua, aceptó el manto de escritora y activista política. Y si bien comenzó con la poesía, así como la mayoría de los autores nicaragüenses, se adentró en el género narrativo con *La mujer habitada*⁵⁶, aunque esta obra, a diferencia de otras, no es solo sobre denunciar los malos tratos de la dictadura —como hizo Luisa Valenzuela—, sino sobre la lucha y el viaje de la mujer hacia su destino, puesto que si bien recupera la narración plural y expone la vicisitudes de la mujer en estos gobiernos —características de esta narrativa femenina—, intenta resaltar el papel de la mujer subversiva y del espíritu de lucha que hay en nuestros países. ¿Cómo logra exponer esto? Mediante el testimonio.

Entonces, el testimonio se plantea en la trama desde tres puntos: 1) la conciencia colectiva, a partir de Itzá, quien se convierte en voz y portadora del pasado histórico que existe y no se puede negar sobre los abusos que sufrieron las culturas prehispánicas a manos de los españoles, además de que representa un espíritu guerrero, el cual se hace manifiesto ante la situaciones de opresión que se viven en el mundo; 2) la lucha de las mujeres por recuperar su poder y por posicionarse en un lugar de reconocimiento ante la sociedad, ya que como se expuso, el sector femenino ha sido menospreciado, a pesar de todo lo que ha realizado —más específicamente en esta novela, la participación de las mujeres sandinistas, quienes se enfrentaron a retos durante y después de la dictadura—; y 3) la experiencia de

⁵⁵ Por lo tanto, la obra puede catalogarse como novela de dictadura, pues resalta las consecuencias de este tipo de gobiernos.

⁵⁶ Aunque, después la ficción ya no sería suficiente, pues en el año 2001, Belli publicó su libro de memorias, donde relata su paso por el Frente, sus exilios, sus amores y las decisiones que la convirtieron en la mujer que es.

Belli como parte de la lucha armada en Nicaragua y las constantes batallas interiores, así como el peligro que experimentó por su participación.

Para lo cual, la autora también entrelaza su testimonio con la autoficción, pues ficcionaliza ciertos hechos que ella sí presencié, pero no se centra solo en el yo, sino que buscan exponer también la colectividad del sujeto. Ella, al igual que otras mujeres con quien convivió, pasaron por situaciones similares donde tuvieron que decidir ser parte de la lucha armada y aceptar todo lo que eso implicaba: el peligro de la persecución, la contante posibilidad de ser torturadas o morir, de enamorarse de alguien del Frente y que este fuera asesinado, no ser aceptadas por el mismo grupo y que minimizaran sus capacidades.

Además, Belli busca generalizar la situación dictatorial, pues no dice explícitamente que Faguas sea Nicaragua, ni que el Gran General sea Anastasio Somoza Debayle, cualquiera que haya experimentado este tipo de gobiernos podría identificarse. En último lugar, contar una historia distinta sobre ese operativo, donde Lavinia se sacrifica e Itzá concluye ese poema, permiten que la novela tenga un final esperanzador —a pesar de la muerte y la destrucción que existen—, pues el operativo resultó exitoso y al final esos dictadores-conquistadores se terminarán alejando, ya que nada les pertenece; además aquellos que se sacrificaron, no murieron en vano y vivirán en otros.

Estos elementos que cimentan lo histórico en la novela —el testimonio y la autoficción—, pueden entrelazarse con la propuesta de Josefina Ludmer (2009), quien asegurara que cuando las novelas se balancean entre la Historia y el testimonio, el reportaje o la autobiografía, se desarrolla una literatura postautónoma. Dado que la novela apareció mucho tiempo antes de la propuesta de Ludmer, se inquiere que el texto de Belli es precursor de este tipo de literaturas, por la variedad de recursos con los que se encierra la parte histórica-

dictatorial, así como la narrativa dictatorial femenina, la cual también emplea varios elementos para componer la parte histórica⁵⁷.

Ante esto, es necesario destacar la participación de la mujer en el quehacer histórico desde la Literatura. Si bien algunos escritores hombres optaron por resaltar al dictador, no con miras de enaltecerlo, dejaron de lado la otra cara de la moneda: las víctimas y las violencias ejercidas por el gobierno. Esta situación fue recuperada por las mujeres, quienes además de vivir malos tratos, ahora también se enfrentaban a la subordinación dictatorial, la cual exacerbó la violencia hacia el sector femenino. Por eso, es importante denotar que la mujer tomó la bandera de alzar la voz, no con armas solamente, sino con su pluma. Belli fue militante del Frente, pero las otras autoras también se enfrentaron a la dictadura desde sus novelas, ya sea con la crítica o con la denuncia.

Tampoco se trata de homogeneizar esta narrativa, pues está claro que cada obra cuenta con rasgos distintivos. Pero, sí se debe resaltar la necesidad de estudiar al texto mismo y cómo están representados sus personajes, como se hizo con esta novela. Lo cual, mostró que no se trata solamente de hablar sobre la dictadura o que retomar la Historia desde el mito y el testimonio, sino de qué manera los personajes se componen para conseguir resaltar la mirada hacia la realidad social y el punto de vista de una mujer que también formó parte de un gobierno dictatorial y lo enfrentó.

De tal manera, que las conciencias configuradas desde la voz y la perspectiva resaltan que no es la histórico y lo dictatorial por separado, sino la integración de sus componentes lo que permite ver la realidad política-social de un país como Faguas o Nicaragua y la lucha de

⁵⁷ Como se puede observar en el apartado “La narrativa dictatorial escrita por mujeres”, donde se señala la experiencia como eje de la escritura femenina.

la mujer por ser y pertenecer. Por eso la importancia de resaltar la autonomía de los discursos y los planos desde los cuales se posicionaba cada personaje.

Quizá por último hay que considerar el futuro de la narrativa histórica femenina, si es que así se puede llamar. Esta investigación considera que aún hay mucho por decir sobre estas obras y sus escritoras, además de que es posible buscar más textos que se inscriban en esta temática que amplíen su estudio. Siempre habrá más que decir sobre la mujer y su importancia en la Literatura.

Finalmente, *La mujer habitada* se convierte en una reflexión sobre la vida en la dictadura y el pasado histórico que existe en la cultura americana. Belli investigó y colocó leyendas prehispánicas, con lo cual entrelazó ese pasado con luchas y rebeliones ante la situación política de Nicaragua y de otros países latinoamericanos contra la dictadura, pues la violencia parecía tan similar, así como la necesidad de no rendirse. También, la obra representa una perspectiva ideológica, pues en el discurso es constante la crítica hacia la pasividad ante estos gobiernos, ya que como seres humanos está en nuestra historia y sangre luchar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Luis. A. “El recurso de la historia. La novela histórica alemana”. *Novela histórica europea*. Editado por María Teresa Navarro Salazar, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, pp. 29-42
- Aizpurúa, Juan P. Fusi. “Dictadura y Democracia En El Siglo XX.” *Ayer*, no. 28, 1997, pp. 15–28. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41328410> .
- Amícola, José. “Autoficción. Una polémica literaria vista desde los márgenes”. *Revista Olivar* (12), 2008, pp.182-197.
- Arfuch Leonor. “Un comienzo” en *Memoria y autobiografía*. Exploraciones en los límites, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013, pp.19-26
- Barboza Leitón, Ivannia. ""La mujer habitada" de Gioconda Belli: Presencia literaria de raíz indígena." *Reflexiones*, vol. 84, no. 1, 2005, pp.87-96. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72920801008>
- Belli, Gioconda. *La mujer habitada*. México: Seix Barral, 2017.
- Belli, Gioconda, *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*. México:Seix Barral, 2017.
- Bellini, Giuseppe. “‘El señor presidente’ y la tematica de la dictadura en la nueva novela hispanoamericana.” *Anuario de Estudios Centroamericanos*, no. 3, 1977, pp. 27–55. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25661608>
- Bellini, Giuseppe. *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: (siglo XX)* (2000). Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2008.
- Belvedresi, Rosa E. “¿Qué define a un acontecimiento histórico? La comprensión del pasado y la vida de las comunidades sociales”. *Cuadernos de historia (Santiago)*. Núm. 55, 2021, pp. 21-36. *Memoria Académica*. <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/65317/69140>

- Beverley, John (1987). "Anatomía del testimonio". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIII, n° 25, pp.7-16.
- Bobbio, Norberto. *Estado, gobierno y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Brum, Pablo. "El impacto del totalitarismo en el siglo xx [documento de investigación]". *Facultad de Administración y Ciencias Sociales, Universidad ORT Uruguay*, Núm. 62, febrero 2011.
- Castro, Pedro (2007). "El caudillismo en América Latina, ayer y hoy". *Política y Cultura*. Núm. 27, pp. 9-29. *Redalyc*. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702702>
- Cavallín Calanche, Claudia. "La escritura de la rabia: Luisa Valenzuela y la mirada de la dictadura". *Acta literaria*, (36), 2008, 109-115. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482008000100009>
- Crespo, María Victoria. *Dictadura en América Latina: nuevas aproximaciones teóricas y conceptuales*, Centreo de Investigaciones en Ciencias Sociales y Estudios Regionales/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 2017.
- De Frenne, Kristien. *El juego de paralelismos y contrastes en La mujer habitada de Gioconda Belli*. 2008-2009, Universiteit Gent [Tesis de grado]. <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001414374>
- De Toro, Alfonso. "Literatura 'glocal'. '¿Literatura postdictadura?' las 'historias menores' o la memoria como 'Gran historia'. Cuando éramos inmortales de Arturo Fontaine en el contexto de la novela chilena contemporánea actual". *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Editado por Jannett Reinstädler, Iberoamericana Vervuert, 2011, 273-294.

- Dorra, Raúl. "Poética de la voz". *Entre la voz y la letra*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Plaza y Valdés, 11-39, 1997. Impreso
- Dongzhen, Yuan, et al. "Transición, retos y salida en los principales sistemas políticos latinoamericanos." *Pensamiento Social Chino Sobre América Latina*, edited by Wu Baiyi, CLACSO, 2018, pp. 21–44. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0jw3.4>.
- Ette, Omar. "Daniel Alarcón, *Lost City Radio*: de la Guerra, la dictadura, la historia y la invención de otra vida". *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Editado por Jannett Reinstädler, Iberoamericana Vervuert, 2011, pp.345-364.
- Espita, Fabio. "Dictadura "estado de sitio" y provocatio ad populum en la obra de Mommsen". *Revista de Derecho Privado*. Núm. 21, 2011, pp. 7-20.
- Filinich, María Isabel. "La dimensión cognoscitiva: descripción y saber". Descripción, Eudeba, 81-105.
- Filinich, María Isabel. "Las formas de articulación de discursos". *La voz y la mirada. Teoría de análisis de la enunciación literaria*. México, Madrid, Puebla: Plaza y Valdés / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- Gómez, Jaime P. "La Representación de La Dictadura En La Narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela." *Confluencia*, vol. 12, no. 2, 1997, pp. 89–99. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/27922445>.
- Hamlin, María y Quirós, Ana. "Las mujeres en la historia de Nicaragua: sus relaciones con el poder y el Estado". *Medicina Social*, 9(3), 2014.
- Hernández, Ruigómez, M. *La Nicaragua sandinista y las elecciones de febrero de 1990: transición a la democracia o alternancia democrática*. [Tesis doctoral]. Universidad

Complutense de Madrid. España, 2011. Recuperado <https://eprints.ucm.es/15834/1/T33179.pdf>

Hood, Edward Waters y Mackenbach, Werner. "La novela y el testimonio en Nicaragua: una bibliografía tentativa, desde sus inicios hasta el año 2000" (2002). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

Hoppe Navarro, María. "Mitología Prehispánica en La Mujer Habitada de Gioconda Belli". *BHS*, 89.5, 2012

Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History" *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.

Jablonka, Iván. *La historia de una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Traducido por Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica. 2016.

Kohut, Karl. "Política, violencia y literatura" [conferencia]. *Congreso Anual de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF)*, Hamburgo, Alemania, 2002.

Kushner, Eva. "Articulación histórica de la literatura". *Historia y Literatura*. Editado por Françoise Perus. Instituto Mora, 1994, pp. 165-187.

Laudano, Claudia. "Las mujeres en los discursos militares (1976-1983). En *Memoria Académica*, 1988, Buenos Aires: La Página (Papeles de investigación; 1)

Leguen, Brigitte. "Novela histórica francesa: evolución y tendencias". *Novela histórica europea*. Editado por María Teresa Navarro Salazar, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, pp. 43-53.

Livorno, Bárbara y Marotta, Nicolás. "La guerra como arena de la lucha feminista: el caso de las guerrilleras sandinistas". *Cuadernos de Marte*, (18), 2020.

- Llanos Hidalgo, María. “Análisis clínico del personaje de "La Mujer Habitada", de Gioconda Belli”. *Aperturas Psicoanalíticas. Revista Internacional de Psicoanálisis*, no.045, 2013. <https://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000823>
- Loeza, Alejandro. “Estética literaria de las dictaduras latinoamericanas del siglo XX: teoría de análisis”. *Futhark. Revista De Investigación Y Cultura*. Núm. 15, 2021, pp. 113-128. *Revistas Científicas*. <https://revistascientificas.us.es/index.php/futhark/article/view/15899>
- Lukács, George. *La novela histórica*. Era, 1966.
- Mackenbach, Werner. “Literatura, Memoria e Historia en Centroamérica”. *Ius fugit. Revista interdisciplinar de estudios histórico-jurídicos*, (19), 2016, 354-358.
- Mackenbach, Werner. «Literatura y revolución: la literatura nicaragüense de los años ochenta y noventa entre política y ficción». *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, n. 2.1, 2018, pp. 13-44. <http://revistamonograma.com/index.php/mngrm/article/view/49>
- Mata, Carlos. “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”. *LA NOVELA HISTÓRICA. Teoría y comentarios*. Editada por Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. EUNSA, 1995, pp. 13-64.
- Maxwell, Richard. *The historical novel in Europe, 1650-1950*. Cambridge University, 2011.
- Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Monterroso, Augusto. *La palabra mágica*. Era, 2003.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “El dictador latinoamericano (aproximación a un arquetipo narrativo)”. *Philologia Hipalensis*, 1992, 91-102.

- Ochoa López, Diana Lucía. *La identidad femenina en la narrativa de Gioconda Belli: La mujer habitada y Sofía de los presagios*. Buenos Aires: Universidad de San Martín, 2017, tesis de grado.
- Paley, Martha. “La novela de la dictadura: Nuevas estructuras narrativas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 5, Núm. 9, 1979, pp. 99–104. JSTOR. doi.org/10.2307/4529903.
- Perus, F. La función ideológica estético-literaria (acerca de la reproducción y transformación del “efecto estético”). *Revista iberoamericana*, 1981, 255-275.
- Pfoh, Emanuel. “La Formación Del Estado Nacional En América Latina y La Cuestión Del Clientelismo Político.” *Revista de Historia de América*, no. 136, 2005, pp. 129–48. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20529541>.
- Pimentel, Luz Aurora. “Mundo narrado”. *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, 1998, 95-133
- Pons, Cristina María. *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del s. xx*. Siglo veintiuno editores, S. A. de C.V, 1966.
- Ramírez, Sergio. *Enciclopedia de Nicaragua* (2002). Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2015.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas (1920-1980)*. Pocuiliura S.A. Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Rivera Garza (2013). “La desmuerte del autor. David Markson (1927-2010)”. *En Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México: Tusquets, pp. 53-78.
- Rojas, Mario. “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”. *Dispotio*, V-VI, 15-16, (1981), 19-55, PDF.
- Rouquié, Alain. “Dictadores, militares y legitimidad en América Latina”. *Crítica y Utopía*. Núm. 5, 1981, 1981, pp. 11-28.

- Sarlo, Beatriz. "Crítica del testimonio: sujeto y experiencia". *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos aires, Siglo XXI, 2012, pp. 27-58.
- Siles, Abraham. "La dictadura en la República romana clásica como referente paradigmático del régimen de excepción constitucional". *Revista de la Facultad de Derecho (PUCP)*. Núm. 73, 2014, pp. 411-424.
- Spiller, Roland. *La verdad de la memoria en la memoria de la verdad. Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Editado por Jannett Reinstädler, Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 197-220.
- Suárez Velázquez Mariana Libertad. "Inusitada fiereza: Dicotomías, identidad y poder en La mujer habitada, de Gioconda Belli." *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 10, no. 3, 2009, pp.124-142. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=170114929007>
- Todorov, T. "Las categorías del relato". *Análisis estructural del relato*, editado por R. Barthes et al. Traducido por Beatriz Dorriots, *Tiempo Contemporáneo*, 1982, 155-192.
- Zubiría, Blas. "Caudillismos y dictaduras en América latina: una indagación histórica desde la literatura y otras fuentes". *Universidad del Atlántico, Historia Caribe, Barranquilla*. Núm. 9, 2004, pp. 23-40.