

Chen Sham, Jorge

**Repercusiones de la Revolución Sandinista en la novela nicaragüense: Rosario Aguilar y Conny Palacios**

*Études romanes de Brno*. 2012, vol. 33, iss. 2, pp. [121]-132

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125844>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JORGE CHEN SHAM

## REPERCUSIONES DE LA REVOLUCIÓN SANDINISTA EN LA NOVELA NICARAGÜENSE: ROSARIO AGUILAR Y CONNY PALACIOS

Los eventos históricos, que son comprendidos como traumáticos en la conciencia colectiva y en la historia nacional, repercuten en la literatura de una manera que debemos siempre estar atentos a analizar; entre estos destacan los conflictos bélicos y las revoluciones que de ellos se siguen. Para el caso de Centroamérica, el advenimiento del Acuerdo de Paz de Esquipulas de los años 80, la desmovilización de las guerrillas y la crisis de la Revolución Sandinista desatan lo que Beatriz Cortez denominó como “sensibilidad de posguerra”, pues la producción estética “ya no expresa[ba] esperanza ni fe en los proyectos revolucionarios utópicos e idealistas que circularon en toda Centroamérica durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX” (Cortez, 2009: 25). Se impone una crítica a estos proyectos utópicos y revolucionarios que, en la especificidad literaria, se materializa de una manera que debe tomar en cuenta lo estético. Así, ¿de qué manera incide la guerra de liberación y la Revolución Sandinista en la experiencia cotidiana y estética? ¿Cuáles son sus huellas y sus consecuencias?

El acercamiento, por supuesto, no se hará desde lo político, pues debe tomarse en cuenta la especificidad estética de la producción literaria y su propuesta de aprehender “le domaine de l’appropriation du passé” (Robin, 1989: 47) y la percepción del tiempo vivido, lo que en francés se denomina con el término “la durée”, pues contar siempre ha tenido un valor eminentemente temporal y, en este caso, se narran acontecimientos ahora ubicados en el pasado reciente. Desde Aristóteles la memoria se relaciona con el pasado y conlleva “la distinction entre l’avant et l’après” (Ricoeur, 2000: 19), así percibida por la conciencia humana y grabada sobre la memoria que la moldea en tanto inscripción y referencia. Trátándose de la acción de recordarse, Aristóteles distingue el simple recuerdo que se produce por una afección y la búsqueda activa del recuerdo; de esta manera, acordarse del pasado plantea el problema de la distancia temporal:

[...] l’acte de se souvenir (*mnemoneuein*) se produit lorsque du temps s’est écoulé (*prin kronistithenai*). Et c’est cet intervalle de temps, entre l’impression première et son retour, que le rappel parcourt. En ce sens, le temps reste bien l’enjeu commun à la mémoire-passion et au rappel-action. Cet enjeu, il est vrai, est quelque peu perdu de vue dans le détail de l’analyse du rappel. (Ricoeur, 2000: 22)

La importancia de esta distinción corresponde a la toma de conciencia del tiempo en el sujeto, y el propio Aristóteles menciona otra manera de recordarse en la que las pasiones toman su papel protagónico y hacen resurgir el pasado vivido. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que teorías como la fenomenología o el psicoanálisis revelen la significación del imaginario (el carácter fantasmagórico e intuitivo de las imágenes) y de lo reprimido (la relación entre recuerdo y síntoma), con el fin de comprender la pertinencia de la “*mémoire-passion*”; su funcionamiento releva no tanto de un trabajo racional y metódico de la conciencia, sino más bien de la herida y del traumatismo que la hace emerger.

Nuestra intención es relacionar esta *memoria-pasión* con “la *durée*”, pues, situándose en el corto término, la memoria no alcanza a tomar la distancia necesaria con el fin de poder desencadenar un proceso de comprensión distanciado que conduzca a la puesta en marcha de mecanismos cuya finalidad sea la responsabilidad de esclarecer y de verdad en el acto de recordar. Para este caso concreto, Paul Ricoeur nos habla del abuso de la memoria y de la necesidad de plantear la pregunta sobre el olvido (Ricoeur, 2000: 83), toda vez que es consciente de que se encuentra ya en el punto de vista ético-terapéutico de los recuerdos traumáticos. Así, en las novelas por analizar, el conflicto bélico y la guerra están tan cercanos, históricamente hablando, que el acto de recordar se produce desde esta memoria-pasión, en donde surge como choque y trauma. Este acercamiento de la memoria obliga a realizar un trabajo hermenéutico en el que las alteraciones y los obstáculos resurgen de una manera sugestiva. A la luz de lo anterior, debemos interrogarnos sobre el sentimiento de impotencia o de abandono que se impone a los seres humanos, cuando los acontecimientos desbordan lo que el individuo vive como dolor y desgracia; de esta manera, ¿cómo un evento histórico de primera línea, la Revolución Sandinista, ha trastocado la conciencia colectiva nicaragüense del último tercio del siglo XX y se inscribe en la literatura?

En 1986, la escritora Rosario Aguilar publica *Siete relatos sobre el amor y la guerra*. Para este momento, la Revolución Sandinista estaba en marcha y se confrontaba a numerosos problemas en su construcción de un proyecto nacional de izquierdas, bajo el ideal de la lucha insurreccional contra la Dictadura de Somoza y el arribo del FSLN al poder. Así la novela de Aguilar nos ofrece un balance, muy temprano por cierto desde el punto de vista histórico, sobre los resultados de un proceso histórico aún en marcha y que no había sido aún concluido. Dicho de otra manera, la Revolución estaba tan cercana de la conciencia colectiva que demandaba, desde el punto de vista histórico, una distancia crítica. Sin embargo, esto no puede ocurrir en el caso de Aguilar y ella nos plantea un análisis comprensivo que apunta a descubrir una significación de la Revolución Sandinista en el plano de las relaciones entre hombres y mujeres, de suerte que la transformación política debe extenderse al terreno de la igualdad sexual y de género. Pero, ¿se trata de una utopía o de una realidad en ciernes?

Retomemos la estructura de los *Siete relatos sobre el amor y la guerra*. Existe una ruptura diegética entre las dos partes de la novela: La Segunda Parte, “Sobre

la guerra” es anterior a la Primera Parte, “Sobre el amor”<sup>1</sup>. Por lo tanto, la diégesis no está narrada de manera cronológica, puesto que la Segunda Parte se inicia en pleno movimiento de la guerrilla y presenta el mundo de la resistencia popular, la lucha armada contra el régimen y la represión somocista, mientras que la Primera Parte, ubicada en el momento en el que la Revolución ha vencido y se pone en marcha, hace efectivamente emerger los estereotipos del amor sentimental, las relaciones de pareja y los conflictos que pueden plantearse en una sociedad machista y falocrática, a pesar de las ideas revolucionarias. La linealidad y lo cronológico se difuminan para hacer perceptible un problema de lógica estructural y diegética, de causa-efecto. ¿A qué se debe este desfase temporal?, ¿por qué ocurre este desajuste temporal que primeramente desarrolla los resultados y los obstáculos en la vida cotidiana de las mujeres al servicio de la revolución, para después ubicarlas en el teatro de la guerra por la libertad? En este sentido, la Primera Parte, “Sobre el amor”, cuenta la historia de Leticia, joven maestra de primaria lanzada a la Gran Campaña de Alfabetización del Gobierno Sandinista, cuyo viaje la conducirá a la costa atlántica de su país para enamorarse de un indio misquito, Cristy, cuando deviene la decepción amorosa:

Y su gran entusiasmo del principio se ha convertido ahora en desesperación...

[...]

Repentinamente se siente prisionera y totalmente aplastada por aquella exuberante naturaleza que, en medio de su desesperación, se le asemeja a una trampa mortal en la que por amar ha caído. Por amarle, por seguirle (Aguilar, 1986: 17).

Cristy se convierte en sinécdoque del proyecto de nación, Leticia ha dejado todo para ir al otro lado del país por convicción política y por amor. La frase final de la cita “Por amarle, por seguirle” se transforma, de esta manera, en evidencia del desencanto en el nivel privado pero también político, ya que el sentimiento de incomunicación y una vida de pareja mal asumida asfixian a Leticia. La misma historia se repite con Paula, joven guerrillera y hermana de Leticia, quien, después de la Revolución, trabaja en una oficina de la administración pública; ella está dispuesta a morir por la causa revolucionaria: “pero ahora no le quedaba más remedio que continuar el sacrificio empezado para cambiar las cosas que andaban mal...” (Aguilar, 1986: 23). A pesar de los años pasados en la montaña con la guerrilla, una vida difícil según sus camaradas masculinos, surge la contradicción cuando las ideas revolucionarias se confrontan con la noción de matrimonio burgués al que aspiraba ahora la joven:

Pero eso no era lo que Paula anhelaba. Quería, si algún día se encontraba al hombre apropiado, casarse en ceremonia religiosa, con vestido blanco, velo, azahares... entregarse únicamente por amor, y que los hombres la respetaran. (Aguilar, 1986: 23–24)

Una vez más, otro personaje femenino de Rosario Aguilar ve *l'amour en rose*; la opción de Paula es de contribuir a construir su país y, desde el punto de vista

<sup>1</sup> Es Nydia Palacios la primera en subrayar este desfase temporal de la novela (1998: 188).

personal, casarse con traje de novia blanco. Paula vivirá entonces el idilio amoroso, cuando un latifundista, Edy, reclama las tierras confiscadas por el Régimen y ella sueña con su príncipe de cuento de hadas que ahora se materializa para cortejarla: “Se sentía como en una carroza, y él era para ella como el príncipe rubio y soñado” (Aguilar, 1986: 46). Como su hermana mayor, Paula siente el hastío de su vida espiritual y la culpabilidad la ahoga ante la escena tópica de la caída del sol en Pochomil, una de las playas más bellas del Pacífico nicaragüense:

Lloró y sufrió un shock emocional, un arrepentimiento... no debía ser así, era como traicionar a los héroes y mártires de la revolución que tanto admiraba, con quienes luchó y sufrió.

Era como defraudar a Leticia.

Y en la autocrítica se preguntaba qué, en él, la había atraído tanto, seducido... si era algo simplemente biológico o si era a causa de su juventud solitaria, ardiente y ahora enamorada. (Aguilar, 1986: 47)

La “autocrítica”, como ella misma la llama, la invade y a pesar de los comentarios de desaprobación y condena de sus colegas de oficina que expone aquí, abandona sus ideales revolucionarios; su desenlace lógico en el contexto del melodrama será el nacimiento de una niña con una salud precaria, pues enferma de un mal congénito, Paula debe enfrentarse a la dura realidad de ser madre soltera cuando Edy desaparece: “Pero de golpe aterrizó en su mundo, en su realidad, en su posición. No soñaría más” (Aguilar, 1986: 103). Es decir, ya no soñará más con una sociedad justa y de equidad de género. El fracaso en el ámbito personal, la desilusión frente a relaciones más solidarias entre hombres y mujeres difumina la posibilidad de una revolución que llega apenas al espacio de las relaciones intersubjetivas.

Es de esta manera que debemos comprender el desfase temporal y la ruptura diegética que, en la Segunda Parte de la novela, expone las historias de sacrificio y de lucha en contra de la dictadura somocista; las mujeres valientes y aguerridas como María José, Lucía, Sonia y Karla. El último relato, el de Karla, es paradigmático en este sentido. En el final de la novela, el narrador revela el verdadero nombre de Karla, la guerrillera, quien ahora viene a recuperar su identidad de “Margarita Madariaga. Maestra rural” (Aguilar, 1986: 154), al explicar su determinación de clausurar este capítulo de su biografía personal, justamente el 20 de junio de 1979, el día en el que el FSLN entra victorioso en Managua para celebrar el triunfo de la Revolución. En la caravana, ella observa al padre de su hijo, antiguo dirigente del movimiento de estudiantes en el que participaron ambos; pero él no la reconoce, aunque tal vez le ha echado una breve mirada; entonces Margarita se pregunta: “Es tan sólo una ilusión... ¿o es en realidad que aquellos ojos se han posado en ella? Pero no. Sin demostrar amor, ni nada. Una mirada producto de las circunstancias increíbles de la victoria... pero para ella, nada en especial” (Aguilar, 1986: 153). Desplazamientos obligan, el fracaso de la relación sentimental y el hecho de que, aunque ella haya luchado como guerrillera, no participe del cortejo del triunfo, es síntoma de algo inquietante. Para Margarita, las relaciones entre ellos fueron tan efímeras, frágiles, una especie de ilusión

como si fuera un fenómeno óptico. Por añadidura, el triunfo de la Revolución y la construcción del país son dos empresas que separarán sus propios caminos como el movimiento del agua en un largo río: “la corriente del cambio lo llevará navegando sobre aguas y lo arrastrará a riberas que jamás lo acercarán a ella... así, así había sido antes” (Aguilar, 1986: 153). El dominio de la acción separará el hombre de la mujer, ya que él solamente se consagrará al ejercicio del poder, mientras ella vuelve a su antigua ocupación. La imagen final es de tal contundencia que se impone una interpretación en materia del proyecto de nación; Margarita ha luchado junto a sus camaradas masculinos pero ella no está en primer plano en el desfile que anuncia el acceso al poder de los vencedores; es más bien una simple espectadora. La Revolución pregonaba promesas de cambio y un nuevo entendimiento, pero trae en su lugar decepciones.

Si uno de los rasgos fundadores de la novela contemporánea de la América Central, según la crítica más autorizada, es el “desencanto”<sup>2</sup>, la ilusión perdida y el hastío de los personajes predominan en *Siete relatos sobre el amor y la guerra*. La novela estremece con este alegato tan temprano contra la Revolución y socava la búsqueda liberadora en las relaciones humanas, tan pregonadas por la utopía socialista. La memoria colectiva traduce el traumatismo de este fracaso y el desengaño se traduce en la ruptura en el nivel de las estructuras narrativas; el desfase temporal y el relato fragmentario expresan la impotencia y los traumatismos que son reprimidos por personajes encerrados en sus caparazones y en la angustia de la traición política, de la falta moral, de la decepción amorosa, cuando la realidad los desborda y las contradicciones entre la política y la vida privada no se concilian.

Los acontecimientos históricos no pueden detenerse, menos aún sus implicaciones; la experiencia de una revolución inacabada es tan perceptible en la novela que se manifiesta por medio de una simultaneidad de relatos dentro de cada parte de la novela. Y esta simultaneidad hace posible un mosaico narrativo que no puede dar de ninguna manera cuenta de una totalidad y más bien se decanta por una conciencia fragmentaria de ideales y sueños traicionados. Por esta razón, la contradicción entre la vida cotidiana y la praxis política es tan llamativa que Rosario Aguilar responde de esta manera. Cuando se pierden el sentimiento de pertenencia del individuo y el sentido de la historicidad de una sociedad, amenazados por el ruido excesivo de los eslóganes político-partidistas y su maquinaria de propaganda, las promesas se derrumban con regímenes que atacan las libertades o que no satisfacen los requerimientos de sus ciudadanos. Se impone, entonces, una especie de narrativa que olvida (porque no puede) toda comprensión totalizante y más bien se vuelve parcial y caótica.

Por su parte, en 1994 aparece *En carne viva*, escrita por Conny Palacios. Esta novela se caracteriza también por una visión fragmentaria que desajusta y desorganiza una vez más las estructuras narrativas y, desde este punto de vista, participa

<sup>2</sup> Véanse los párrafos que José Ángel Vargas (2006: 62–71) consagra a este respecto en su libro *La novela contemporánea centroamericana: la obra de Sergio Ramírez Mercado*.

de la misma memoria dislocada y traumática que problematiza la capacidad de dar sentido a la guerra y a una revolución. Porque la contienda bélica deja tales secuelas en la conciencia de la protagonista, una madre sin nombre, que el dolor se transmuta en la historia de su familia separada por los odios y los rencores, eso sí, a través de una narración contada con lagunas y vacíos. Se trata de la historia que acarrea toda guerra y sus ajustes de cuenta entre vencedores y vencidos. La protagonista está en el bando de los vencidos; su esposo es perseguido, como indica una voz acusadora en la novela, “Por esbirro somocista, por contrar[r]evolucionario” (Palacios, 1994: 36); de ahí sus temores y su posterior crisis de locura. Tal vez por ello ha perdido su identidad, lo cual se manifiesta en la ausencia de nombre en la novela. Así, *En carne viva* narra la experiencia dolorosa de su calvario: del asesinato de su esposo, de su familia separada por los odios y por el revanchismo de una lucha fratricida, como ella misma enuncia casi al final del texto con estas palabras: “Hermanos a hermanas se harán la guerra, perderán los débiles, ganarán los malos, hembra y macho serán como perro y perra. Siempre estarán divididos” (Palacios, 1994: 64). Contra esta “guerra” y sus irradiaciones posteriores, el testamento que deja a José Gerson, su hijo, tendrá la función de contar “su” verdad, para que sepa calibrar el verdadero valor de su trágica historia.

Como en el caso de los *Siete relatos sobre el amor y la guerra*, existe también aquí un desfase temporal entre las dos partes de las que se compone la novela. La “Primera Parte”, narrada en primera persona y más breve<sup>3</sup>, la introduce José Gerson, a quien una amiga de su madre encuentra en Costa Rica y le ha entregado “unos rollos de papel amarillento” (Palacios, 1994: 6), en los que ella, en tanto confidente y “amanuense”<sup>4</sup>, ha reproducido el testamento más íntimo de la madre. Se trata de unos apuntes sueltos que dirige al hijo ausente, en un tono que suena a “canción de cuna”, porque

[...] funciona[n] en un doble plano. Primero, para hacerle dormir al niño, tiene una melodía rítmica que puede seguir el mecer de la cuna o el cuerpo meciendo al niño. El segundo plano funciona como mecanismo de catarsis para la madre, conjurando sus penas para expurgarlas. La canción puede empezar con una fórmula expresando cariño hacia el niño y luego puede continuar expresando frustración y enojo, expresión que muchas veces enlaza el mundo de la realidad con el sueño (Bridges, 1999: 108).

Así, la madre busca el contacto con su niño ausente consolidando los dos rasgos propios, según Castilla del Pino, del vínculo afectivo maternal: las funciones apelativa y comunicacional (2000: 69). Con la primera se busca interactuar y llamar la atención del destinatario, con la segunda mantener el canal de la comunicación. El tiempo de la narración es el presente, con el fin de subrayar el soliloquio de la madre, reproducido tal cual por la amiga, a lo que se agregan interrupciones, ya sea de la madre, ya sea de la amiga, para que produzca el segundo

<sup>3</sup> Va desde la página 3 a la 30.

<sup>4</sup> Y decimos “amanuense” porque esta amiga posee un doble valor en la novela: en primer lugar transcribe lo que la madre le va dictando como si fuera un albacea, y por otro lado, sirve de testimonio y garante del testimonio ofrecido.

nivel de la canción de cuna, en forma de una autorreflexión de la madre sobre su estado emocional y psíquico. Veamos el siguiente ejemplo del inicio de la novela:

Me dices que te cuente un cuento. Cierra tus ojitos y sube conmigo por la columna del aire. ¿Lo sientes? Su fuerza nos empuja y subimos más y más. ¿Sientes como nos crecen las alas? ¿Percibes el efluvo de rosas siderales?

El dolor me atenaza. Punzadas como clavos ardientes me taladran las sienas... ¡Mi cabeza!... ¡Mi cabeza!... Amiga... Ven por favor, apágame la luz... No quiero ver esos números rojos parpadeantes... Me enloquecen. Sé que son las 8:00, la misma hora cuando tuve los dolores de parto hace cinco años... (Palacios, 1994: 9)

Los dos niveles narrativos están claramente establecidos en la distinción de los destinatarios (el niño y la amiga); su estructuración resulta de esa necesidad de mantener la cercanía y la simultaneidad narrativas en un afán por desplegar un relato que se juega entre el soliloquio y la confesión. De esta manera, el recurso del apóstrofe lírico, con esas preguntas dirigidas al niño, invita al ensueño y a la imaginación en ascenso (“columna del aire” – “subimos” – “las alas” – “rosas siderales”); pero inmediatamente caemos en la triste realidad del “dolor”, comparado con “clavos ardientes”, que desemboca en la terrible jaqueca de la madre. De esta manera, el relato transcribe esa oscilación entre el afecto tierno y la poesía ensoñadora con las que se describe el vínculo maternal y, por otro, la desoladora situación del debilitamiento psíquico que padece la protagonista de la novela y que ella misma califica de “estado de hiperestesia” (Palacios, 1994: 11). Así constantemente alude a los síntomas corporales, por lo que comprendemos claramente que estamos viviendo con ella su *transitus mortis*, en los que los recuerdos, temores y pensamientos inundan su relato:

¡Mi cabeza! ¡Qué dolor más agudo tengo! No lo soporto. Tengo frío. Por favor, necesito otra colcha... Todo me da vueltas (Palacios, 1994: 9).

Tengo frío, mucho frío. Mi fuego se extingue. Moriré sin remedio. Dame una colcha y otra y otra, hasta hacer una montaña de ellas. Quiero morir calentita... Alzaré mis brazos y arañaré el espacio en busca de Él o de Ella (Palacios, 1994: 23).

Las sienas me laten. Tengo frío... Me castañean los dientes. No puedo ni siquiera moverme. Todo gira a mi alrededor... Son las 7 de la mañana, la hora en que mi hijo nació... (Palacios, 1994: 27)

Lo interesante es que este proceso de agonía lo asocia la misma protagonista con las labores de parto y dura de las 8 de la noche a las 7 de la mañana del día siguiente, con el fin de subrayar, con el paso de la noche al alba, el tiempo del nocturno y de la vigilia de la conciencia. Estas son líneas de una prosa poética en la que los recuerdos y los pensamientos se suceden y se impone un relato que desgarrar porque el sujeto explora el ámbito más íntimo de su sufrimiento personal. Responde, además, a la necesidad o a la pregunta sobre el olvido (Ricoeur, 2000: 83), toda vez de que ella es consciente de que debe legarle a su hijo sus recuerdos y la verdad de su familia: “Tú serás mi memoria y construiré en ti un

nido para todos mis pájaros huérfanos de abrigo” (Palacios 1994: 8). De ahí, el valor ético-terapéutico de la escritura, los recuerdos traumáticos salen entonces para que, como “pájaros huérfanos”, se aniden en la memoria del hijo, mientras la amiga termina de cumplir con su promesa y también pueda, en primer lugar, hacer su propia confesión catártica en la que insistirá en sus remordimientos de conciencia y cómo tal relación de amistad ha afectado su existencia:

Desde entonces no la volví a ver... Fue mía la culpa, no debí dejarla... Indagué con sus hermanas, pero ellas la negaron. Dijeron que no la conocían, que no tenían ninguna hermana con ese nombre... que yo estaba loca, que yo la había inventado.

La angustia de no saber de ella me ha perseguido todos estos años. Después de aquella noche una extraña opresión en el pecho me hizo abandonarlo todo: mi hogar, mi trabajo, mis parientes. (Palacios, 1994: 30)

Luego continuará con la declaración de que existen otros papeles escritos por la madre, como indica José Gerson en ese gesto que él interpreta de liberación de la conciencia y de promesa cumplida: “Mete la mano en su sucia bolsa buscando los otros papeles que según ella mi madre me diera. Los encuentra y con un gesto triunfal me los entrega. Percibo un brillo de ternura en sus ojos, y cosa rara ya no huele a algas marinas en descomposición, sino a lavanda...” (Palacios, 1994: 30). La mirada de ternura y el perfume de lavanda no son inocentes en este final, pues el olor a viejo de estos primeros papeles contrastará con la lavanda en los que están impregnados los segundos, usada por cierto para preservar lo guardado en armarios y gavetas, es decir, para salvaguardar lo que se debe atesorar simbólicamente en la memoria.

Esta reivindicación de la memoria se conecta con la “Segunda Parte”<sup>5</sup>, pues se inicia con una dedicatoria que destaca su papel y la necesidad de esclarecer el legado ancestral: “*En memoria de mis muertos/ de los tuyos/ de los nuestros/ cuyas voces gravitan sobre/ la faz de la tierra/ y cuyos rostros cenizos/ he visto en claridad lunar*” (Palacios, 1994: 33, las cursivas son del texto), al tiempo que insiste en la misma identidad narrativa de quien ha legado los papeles: la madre. Sin embargo, en esta “Segunda Parte” ya no hay ni una instancia narrativa que los introduzca ni interrupciones que correspondan al proceso de enunciación, de esos momentos en que la madre conversaba con su amiga y esta copiaba sus palabras. Desde el punto de vista temporal es anterior a la “Primera Parte”, ya que el relato explica las razones por las cuales la madre se enferma, como también la separación familiar; comienza justificando la necesidad de contar la verdad del sujeto:

Desgarraré mi carne y gritaré la verdad a los cuatro vientos. Es imposible vivir con este escozor que lacera. No puedo, no quiero ser un río de aguas estancadas, putrefactas; sólo para darle satisfacción a los demás. No soy un objeto. No soy un número más, engrosador de filas. ¡Defenderé mi verdad! (Palacios, 1994: 35)

<sup>5</sup> Se trata de la parte más extensa de la novela.

Los verbos utilizados entran en una equivalencia semántica: desgarrar y lacerar hablan del dolor y del sufrimiento que se incrusta en la conciencia enferma de la protagonista y explicarían el título de la novela: “la carne viva” está expuesta y por lo tanto no puede sanar. Sin embargo, quisiéramos insistir en la metáfora empleada por Conny Palacios en la cita, pues esas “aguas estancadas”, aguas putrefactas, que rechaza encarecidamente la protagonista, representan en su repugnancia el símbolo del mal y de la muerte (Bachelard, 2003: 211–212) y ella desea vaciarse para que su conciencia fluya y se devele lo que ha reprimido. En este sentido, desperdigado a lo largo del texto, el lector debe realizar un verdadero ejercicio de analista y entrar, al igual que lo hace el hijo, en la conciencia de su madre. El relato es fragmentario, sin lógica lineal y desordenado; hay recuerdos dolorosos que sobrevienen constantemente para convertirse en *leit motifs* en la novela:

1. La persecución, aprisionamiento y desaparición de su esposo, simple guarda somocista. El recuerdo se impone en los diálogos entrecortados que sobrevienen para que el teatro de la conciencia los integre yuxtaponiendo eventos sin precisión temporal; ejemplos son el diálogo entre su esposo y sus victimarios antes de morir, las recriminaciones de los sandinistas y la identidad del asesino:

– Te tocó tu turno.  
 – ¡Alistate! Vas a echar un viajecito a Costa Rica.  
 – Por favor, ¡déjeme!... No me maten...  
 – Dale una patada. ¡Cachimbealo!  
 – Pobrecita mujer de ojos agrandados por el miedo. Ha negado tres veces que su marido fuera guardia.  
 ¡Ay que frío! Estoy descubijada... con razón tengo frío en la noche donde pululan los quiebra-platas, los luceros, los quejidos, los lamentos, los ayes.  
 – Me lo contó Blas, apenas pasó. Me lo dijo Chencho, Quencho. Se lo oí a Juancho, Pancho. Lo repitió Luis, Anís, Cordoniz, Beatriz, que el responsable fue el Gurrión [sic], el que a todo el mundo llevaba al panteón. (Palacios 1994: 41)

2. Las atrocidades cometidas por los revolucionarios contra los guardias somocistas y sus familias en un ajuste de cuentas; se narran varios casos, como el del guardia que huye con su mujer y niña y acribillan a los dos cónyuges sin miramientos (Palacios, 1994: 40) o la desaparición de personas por revanchismo político, como le sucede al esposo de una de sus conocidas:

– Si no abris la puerta a las buenas, te la abrimos a patadas.  
 Eran cinco encapuchados vestidos de civil. No había necesidad de preguntar. Eran el ojo y oído de la Revolución. La Marta se pegó a su marido llorando, suplicando: ¡No se lo lleven! Su llanto desgarró la noche y los mil ruidos nocturnos se apagaron inquietos.  
 – ¡Pasá, hijo de la gran puta!  
 – Amarrálo y vendálo, vos Juan.  
 No tuvo tiempo de ponerse los zapatos, ni siquiera la camisa. Salió con el pecho descubierto. Era otra bandera que caía. Sus pies descalzos, ciegos, iniciaron el camino sin retorno. (Palacios, 1994: 43)

Y este desencadenamiento de recuerdos propios o de terceros se realiza bajo un proceso de rememoración caracterizado por lo que denomina Jean Starobinski como recapitulación significativa gracias a la cual la vida adquiere otro sentido (Starobinski, 1974: 67–72) y se tejen sus relaciones dentro de un testimonio amplificado (Prada Oropeza, 1990: 36–37) en el que al caso del marido desaparecido, guardia somocista, se suman otros que la voz narrativa expone para hacer más grande su tragedia, el bando de los perdedores de la Revolución Sandinista, los vencidos en la contienda civil. Amplificar de esta manera su sufrimiento desemboca en esos fantasmas que constantemente la invaden durante las horas de insomnio; no es casual que en cada uno de los breves capítulos de esta “Segunda Parte” se explicita, en forma cansina, el momento determinado en el que se produce el insomnio y la reflexión de la madre, siempre alrededor de las 3 de la madrugada; se trata de ese tiempo pertinente para que la angustia y la desesperación carcoman su conciencia y revelen su alma atormentada:

¡Ay, cómo me atormentan! Quiero dormir... Las 3:00 A.M. de nuevo. Este ciclo odioso, repetitivo, eterno... Me esclaviza, me enferma. La pared blanca y lisa de mi cuarto me habla. Puedo ver su boca enorme. Quiero engullirme, tragarme, digerirme, exprimirme, estrujarme... Ya los fantasmas ya no se contentan con habitarme sólo a mí. Habitan mis sábanas, mis zapatos, mis vestidos, mis carteras, mis cojines. (Palacios, 1994: 45)

Encerrada en ese *huis clos* que significa su habitación, la protagonista se enfrenta a su pasado y a esos fantasmas que la conducen en la cita a una difracción óptica de un espacio que la quiere engullir y cobra vida, con lo cual la culpabilidad moral y la crisis psicológica de una parte, y de otra parte la incomunicación y la angustia aparecen aquí. Las exacciones de los vencedores de la Revolución Sandinista desencadenan unos recuerdos traumáticos que surgen para hablar del desgarre y de la separación familiar. La falta de un orden cronológico y el desfase temporal entre las dos partes están de nuevo al servicio de ese choque traumático que se refleja en este desajuste de los recuerdos, de una memoria fragmentada otra vez.

Y lo es de esta manera porque *En carne viva* hace, de este ejercicio de memoria para no olvidar y atestiguar la verdad, el centro neurálgico de la narración, a través de un hijo que redescubre al final su origen familiar; se revela un drama que, más que tener un balance político en el sentido de saldar las cuentas con el pasado histórico, plantea en su desenlace el conflicto existencial de la condición humana:

Cuando levanté mis ojos de aquellos papeles, ya casi no se veía. Yo era sólo un punto frente al mar. Ella ya no estaba, no sentí cuando se marchó... [...] Yo, José Gerson, nacido de padres extranjeros, estoy solo, y todos los hombres estamos solos frente al mar. Yo y todos los hombres somos uno sólo con la misma angustia de todos los tiempos, con el mismo llanto seco en los ojos... (Palacios, 1994: 65)

La develación de la verdad perturba y deja también secuelas en José Gerson, hijo de la guerra y de la separación, lo cual lo arrastra a una confrontación a nivel psíquico frente a la inmensidad del mar y del horizonte, cuando se ha encontrado frente a frente con el pasado de su familia y con la historia de Nicaragua.

En conclusión, *Siete relatos sobre el amor y la guerra* y *En carne viva* plantean los traumatismos de la conciencia fragmentaria frente a los horrores de la guerra, en una versión histórica en la que no debe haber ni vencedores ni vencidos. Muy tempranamente, en 1986, Rosario Aguilar planteó un balance poco halagüeño sobre la igualdad de los sexos dentro de la utopía socialista, en donde las mujeres se confrontaban a esa necesidad de reconciliar el espacio político y sus proyectos personales. Más tarde, en 1994, Conny Palacios insiste en seguir los destinos rotos de los vencidos por el régimen sandinista a través de una madre enferma y perturbada mentalmente que, en su lecho de muerte, quiere contar su historia personal. Ambas escritoras publican sendas novelas en el extranjero: la primera en San José de Costa Rica, la segunda en Miami, tal vez por pensar que sus conciudadanos no estarían listos para tal visión de la historia reciente nicaragüense.

También observemos cómo el cuestionamiento de la Revolución Sandinista no se produce desde el punto de la novela histórica, que ha dominado la producción literaria de la América Central desde finales de los años 80, alimentando un debate “que reflexiona sobre las bases epistemológicas del conocimiento histórico” (Grinberg-Pla, 2008: 19). La nueva novela histórica reafirma una conciencia del lenguaje y la utilización de estrategias enunciativas a la hora de describir/narrar (el género), puesto que la escritura de la Historia supone la tentativa de “entender el pasado para aprender de él y así comprender los procesos que contribuyeron a formar las sociedades actuales” (Grinberg-Pla, 2008: 35). Todo lo contrario, en los casos de Rosario Aguilar y Conny Palacios la narración historiográfica no es pertinente en tanto metadiscurso ni hace referencia a acontecimientos históricos dentro de un desarrollo sistemático; más bien se trata de otra tentativa para saldar las cuentas con aquellos que han sido relegados (las mujeres) y también olvidados (los vencidos) en la versión oficial de la Revolución Sandinista, mientras ensayan construir de una manera alternativa la memoria traumática.

### Bibliografía

- AGUILAR, Rosario. *Siete relatos sobre el amor y la guerra*. San José: EDUCA, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. 4ª. reimpr. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BRIDGES, Christine M. E. La primera manifestación de la poesía femenina: la canción de cuna. *Letras Femeninas*, 1999, XXV, 1-2, pp.107-113.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. *Teoría de los sentimientos*. 3ª. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F & G Editores, 2009.
- GRINBERG-PLA, Valeria. La novela histórica de las últimas décadas y las nuevas corrientes historiográficas. In *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*. Ed. Werner MACKENBACH; Rolando SIERRA FONSECA; Magda ZAVALA. Tegucigalpa: Ediciones Subriana, 2008.
- PALACIOS, Conny. *En carne viva*. Coral Gables: La Torre de Papel, 1994.

- PALACIOS, Nydia. *Voces femeninas en la narrativa de Rosario Aguilar*. Managua: Editorial Ciencias Sociales, 1998.
- PRADA OROPEZA, Renato. Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio. *Casa de las Américas*, 1990, 30, 180, pp. 29–44.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1989.
- STAROBINSKI, Jean. *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*. Madrid: Taurus, 1974.
- VARGAS, José Ángel. *La novela contemporánea centroamericana: la obra de Sergio Ramírez Mercado*. San José: Ediciones Perro Azul, 2006.

### Abstract and key words

Collective memory has ways to apprehend the events that are lived as milestones and affect the collective imagination. Quite early, in 1986 and in the heart of the Sandinista regime, Rosario Aguilar publishes *Siete relatos sobre el amor y la guerra*, where very early evaluates the Sandinista Revolution, with a novel of discontinuous and fragmentary structure, featuring a kaleidoscope of the stories of seven women characters and actresses of war and revolution. In 1994, Conny Palacios publishes *En carne viva*; it also displays fragmentary structure, in order to raise the mismatches and the impact of war on the life of a woman who goes mad because of the disasters of the conflict. The interest of this paper is to analyze how these two novels, written by women, pose a balance of the Sandinista Revolution not with the relaxed look of temporal distance, but from the historical and ideological proximity.

Rosario Aguilar; Conny Palacios; Nicaraguan novel; Sandinista Revolution; trauma; war