



II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2010

**II CONGRESO VIRTUAL SOBRE
HISTORIA DE LAS MUJERES.
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2010)**



***VIOLENCIA Y ESCRITURA EN QUINCE BARROTES DE IZQUIERDA A
DERECHA DE ROSARIO AGUILAR.***

Gema D. Palazón Sáez.

Violencia y escritura en *Quince barrotos de izquierda a derecha* de

Rosario Aguilar

Gema D. Palazón Sáez

(Universitat de València)

I. Rosario Aguilar en la narrativa nicaragüense

Rosario Aguilar (León, 1938) es una de las voces narrativas emergentes de la literatura escrita por mujeres en Nicaragua. Su producción arranca en la década de los sesenta y se consolida en la década sandinista hasta convertirla en uno de los referentes literarios de la narrativa centroamericana actual¹.

Sus primeras novelas, *Primavera sonámbula* (1964), *Quince barrotos de izquierda a derecha* (1965), *Rosa Sarmiento* (1968), *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970), *Las doce y veintinueve* (1975) y *El guerrillero*² (1976), ubican su producción en el contexto de la dictadura somocista³ y la definen como una de las autoras nicaragüenses pioneras en el tratamiento de cuestiones como la prostitución, el aborto, el alcoholismo, la implicación política y personal en la lucha revolucionaria, la opresión y la desigualdad social en Nicaragua, particularmente de la mujer. Tal y como ha señalado Seidy Araya, este primer bloque de novelas “muestra una progresiva toma de conciencia de los nexos que se dan entre la dominación patriarcal en la familia y la violencia institucionalizada en el aparato estatal a la dominación clasista” (Araya, 2003: 182).

Rosario Aguilar despliega una narrativa que explora algunos de los estigmas de la dictadura y que radiografía la sociedad nicaragüense desde la mujer. Algunos críticos han creído ver en esa apuesta por el relato íntimo de mujeres protagonistas una estrategia para burlar la censura. En este sentido, Nydia Palacios (2003) sostiene que existe una diferencia fundamental entre el

¹ A esta consideración ha contribuido notablemente la traducción de parte de su producción al inglés y al francés, que le han valido el reconocimiento internacional y la proyección pública de la cual gozan de forma más evidente autoras como Gioconda Belli (en el caso nicaragüense) o Claribel Alegría.

² Estas seis primeras novelas fueron publicadas de forma independiente y reunidas posteriormente en una colección bajo el título *Primavera sonámbula* en 1976 y traducida al francés.

³ Anastasio Somoza García ejerció como director de la Guardia Nacional desde 1933 y tras el asesinato de Augusto César Sandino (1934) concentró progresivamente el poder hasta dar un golpe de Estado contra Juan Bautista Sacasa y hacerse con el gobierno.

bloque de novelas previas a *El guerrillero* y su producción posterior, pues las primeras se circunscriben exclusivamente a la vida interior de sus protagonistas, lo cual las habría liberado de ser objeto de escrutinio por la censura somocista. Hay que añadir, sin embargo, que en los cuarenta y tres años de dictadura en Nicaragua, la creación literaria no fue foco de persecución sistemática por dos cuestiones fundamentales: por un lado, el analfabetismo en el país por esas fechas rondaba el 60% de la población y, por otro, Nicaragua no contaba con un mercado editorial interno⁴, por tanto, la difusión de novelas era muy reducida. Con la fuerte división social entre la inmensa mayoría de la población rural y una pequeña elite urbana, la dictadura no consideró como una prioridad prestar especial atención a la literatura producida en el país y, mucho menos, la literatura escrita por mujeres⁵.

A partir de los años ochenta, su producción evidenció también la doble moral sandinista que proclamaba la liberación de la mujer, pero mantenía una estructura conservadora o incluso machista⁶ (sobre todo en aquello que tiene que ver con la construcción del héroe nacional y el papel que se le asignó a la mujer dentro del proyecto revolucionario⁷). Sus últimas novelas, sin embargo, están en la línea de la *nueva novela histórica centroamericana*⁸, reconfigurando

⁴ Las tiradas solían ser de unos 500 ejemplares. Con la llegada de los sandinistas al poder en 1979, aparecieron las primeras editoriales nacionales con precios populares y se creó el Ministerio de Cultura para potenciar la creación artística dentro del país.

⁵ El régimen somocista se preocupó por organizar el movimiento de mujeres alrededor del Ala del Partido Liberal y por procurar espacios de inserción laboral de la mujer en el modelo económico agroexportador de la época. Con ello, se aseguró el voto femenino en las fraudulentas elecciones que se sucedieron durante los años que duró la dictadura y silenciaron las críticas a su gobierno.

⁶ Como síntesis de todo este proceso, aparecería publicada en 1986, *7 relatos sobre el amor y la guerra*, que presenta siete retratos de mujeres inmersas desde distintas perspectivas en la coyuntura revolucionaria de los años ochenta y que, junto a *La niña blanca y los pájaros sin pies*, son los textos que más atención han recibido por parte de la crítica.

⁷ No puedo, por razones obvias, extenderme en esta cuestión. Existe ya una amplia bibliografía sobre el papel que la mujer jugó en el discurso institucional del FSLN y las tensiones entre el proyecto sandinista y el feminismo en Nicaragua como los trabajos de Margaret Randall (1981), Roger N. Lancaster (1992), etc; también se puede consultar una breve síntesis con bibliografía actualizada en mi artículo "Antes, durante, después de la revolución... La lucha continúa. Movimiento feminista en Nicaragua" (2007).

⁸ Werner Mackenbach (2001) ha señalado lo que considera un cambio de paradigma en la producción de la novela histórica y el testimonio en Centroamericana a partir de los años noventa en el cual se cuestiona la escritura tradicional de la historia. Este cambio vendría motivado por las nuevas reglas del mercado neoliberal, los empujes de la globalización en el campo cultural de Nicaragua y, para el caso específico de Nicaragua, la reelaboración del pasado reciente (sobre todo del proyecto histórico de la revolución) que se manifestaría en una tendencia hacia la relativización de la Historia en favor de una pluralidad de historias.

el marco de lectura del pasado colonial nicaragüense y sus vinculaciones con el proyecto revolucionario sandinista del siglo XX.

A pesar de que sus primeras novelas no hacen alusiones directas a la dictadura, muestran una realidad socio-económica basada en la desigualdad y la miseria, constituyendo un claro reflejo del entorno social de la represión somocista. *El guerrillero* (1976), que toma como eje argumental la complicidad que se establecería entre el mundo rural y la guerrilla⁹ se publica ya en un momento en que la insurrección está cerca de ser generalizada y popular¹⁰. La crítica ha destacado sobre todo esta cuestión, como si *El guerrillero* marcara el punto de partida para la reflexión crítica y política de Rosario Aguilar, pero esa toma de conciencia se encuentra implícita en *Quince barrotes de izquierda a derecha*, donde sin necesidad de una detallada contextualización histórica, la acción se desarrolla en el León natal de la autora o cualquier otra ciudad de Nicaragua y en el tiempo contemporáneo en que fue escrita la novela. Dos elementos son fundamentales para esta cuestión: por un lado, Rosario Aguilar anticipa con su denuncia uno de los males sociales casi endémico en la Nicaragua de los sesenta y una de las principales políticas en materia de género que emprenderían los sandinistas tras el triunfo revolucionario: la prohibición de la prostitución¹¹; de otro, la relación entre religión y liberación

⁹ Generalmente se ha reconocido y documentado el apoyo que los campesinos brindaron a los revolucionarios en su lucha de guerrillas en la montaña y la selva nicaragüense. Sin embargo, Rosario Aguilar da un paso más allá en su novela al abordar la relación que se establece entre una maestra de escuela en el área rural y un guerrillero clandestino. Nuevamente, la autora nicaragüense hace entrar en el centro del núcleo narrativo la presencia de una mujer a partir de la cual se cuenta no sólo parte de la vida de un revolucionario, las condiciones de la vida clandestina y la represión somocista, sino también la terrible desigualdad y sometimiento a que se ve sometida la protagonista.

¹⁰ Desde su fundación, el FSLN había atravesado diversos reveses en sus enfrentamientos con la Guardia Nacional y sus divisiones internas sobre cómo llevar a cabo la lucha revolucionaria, pero en la década de los setenta, tras el terremoto que asoló Managua (1972) y la apropiación por parte del régimen dictatorial de las ayudas internacionales para la reconstrucción de la ciudad, la resistencia se vio fortalecida y las actuaciones del FSLN eran continuas. Esta tendencia se mantendría después de los asesinatos de Carlos Fonseca a manos de la Guardia Nacional (principal ideólogo del FSLN) y Pedro Joaquín Chamorro (líder de la oposición conservadora a la dictadura y director del principal periódico de Nicaragua, *La prensa*).

¹¹ Un día después de la toma de poder en 1979, el FSLN ilegalizó la prostitución. El Programa Histórico del FSLN interpretó la prostitución institucionalizada por parte del régimen somocista como una forma de explotación capitalista de la mujer (FSLN, 1987) y esto le permitió distinguir claramente entre los modelos femeninos con los que iba a promover tanto sus políticas de género como las reivindicaciones del rol social de las mujeres: frente a las prostitutas (vistas bien como víctimas, bien como secuaces del somocismo a partir de la figura de la Nicolasa Sevilla), las madres comprometidas con la revolución. Un análisis más detallado

personal que representa el párroco de *Quince barrotes de izquierda y derecha* puede vincularse también con el peso que adquiriría la Teología de la Liberación en el contexto nicaragüense de las décadas sesenta y setenta, y su repercusión en los movimientos de liberación nacional centroamericanos.

II. Rosario Aguilar y su compromiso con la mujer nicaragüense

Con su primera novela, *Primavera sonámbula*, Rosario Aguilar inauguró una línea de creación narrativa de la que no se ha desvinculado en el resto de sus novelas. Su aporte a la literatura nicaragüense en este sentido es doble pues, históricamente, Nicaragua ha sido reconocido como un país productor de poetas y, por otro, su producción narrativa pone el énfasis en el universo femenino de sus protagonistas, reinsertando así a la mujer (desde el espacio privado y con un discurso conservador, en ocasiones) en el proyecto de construcción nacional y en el discurso de la Historia.

En este sentido, Laura Barbas-Rhoden ha propuesto la consideración de que la producción de autoras como Gioconda Belli, Claribel Alegría, Tatiana Lobo y Rosario Aguilar¹² inaugura una línea narrativa en la literatura escrita por mujeres en América Central en la que han conseguido reinventar la historia desde el punto de vista de la mujer.

de esta cuestión puede consultarse en los trabajos de Victoria González (1995, 1998, 2001, 2002), Karen Kampwirth (2001, 2004), Sofía Montenegro (1996) o Gema Santamaría (2005).

¹² Estas autoras, junto con la panameña Gloria Guardia y la costarricense Carmen Naranjo han acabado por configurar el corpus de novelistas centroamericanas más reconocidas tanto por su proyección internacional como por la atención crítica que han recibido. En este sentido, las condiciones de producción y difusión del mundo editorial centroamericano han tenido una fuerte repercusión en el tratamiento por parte de la crítica. La mayoría de las autoras a las que he hecho referencia han sido traducidas como mínimo al inglés y esto ha favorecido enormemente su inclusión tanto en programas de estudio como en trabajos de investigación literaria. Sin embargo, es interesante constatar que la mayoría de trabajos que se ocupan de la narrativa escrita por mujeres centroamericanas adquiere con frecuencia un marcado regional en el que se tiende a la agrupación geográfica de su literatura sin que acaben de ser incluidas en el canon de sus respectivas literaturas nacionales. Esto da cuenta de la necesidad que el campo centroamericano precisa en cuanto a la revisión del canon y la incorporación de la narrativa de mujeres. En este sentido, el artículo de Consuelo Meza (2004) sobre el panorama de la literatura escrita por mujeres o los trabajos de Barbas-Rhoden (2003) y Seidy Araya (2003) marcan los primeros intentos críticos por fijar la atención en la ficción narrativa de mujeres, pero a su vez, son muestra de la marginalidad que todavía persiste en el campo literario centroamericano respecto a la producción narrativa de mujeres. Esto no ha ocurrido con la literatura testimonial, ya que la propia dimensión que el discurso testimonial adquirió como discurso de la resistencia y de la subalternidad permitió un espacio privilegiado como foco de atención para la crítica en el caso de los testimonios escritos por mujeres. Los testimonios de Rigoberta Menchú y Domitila Barrios inauguran la tendencia, pero muchos otros textos serían reconocidos en esta línea. La hegemonía de los escritores-hombres en el terreno de la ficción novelística ha quedado, sin embargo, inalterada en la historiografía literaria que en la mayoría de los casos sigue sin reconocer los aportes que las mujeres han hecho en el campo.

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

Para Barbas-Rhoden, tanto Rosario Aguilar como el resto de escritoras centroamericanas en las que basa su trabajo, rescriben la historia reciente de Centroamérica bajo un signo femenino y cuestionan el orden social establecido. No obstante, estas apreciaciones admiten alguna matización en el caso nicaragüense al menos. Es cierto que tanto la obra de G. Belli como la de R. Aguilar sitúan en el centro de sus narraciones a mujeres como sujetos protagónicos, cuyas historias personales se entretajan con la historia nacional de Nicaragua, confiriéndole visibilidad pública a la intrahistoria de la vida privada (sentimental) de sus protagonistas. Pero a menudo, se produce también un alto coste en esa transición de lo privado a lo público que se traduce en la construcción de una nueva historia nacional que incluye a las mujeres, sin cuestionar formalmente el sistema patriarcal y que respeta el orden simbólico¹³ que Jean Franco resumía en la sentencia de que las mujeres no entran en la historia, sino en el romance (Franco, 1989: 138).

En el caso de *La mujer habitada* (1989), primera novela de Gioconda Belli en la que aparece el tema de la revolución y que se publica bajo el gobierno sandinista, los dos personajes femeninos de la novela establecen un vínculo temporal y afectivo entre sus historias de vida que se entretajan con la historia de la conquista y la lucha revolucionaria. Sin embargo, la visibilidad pública de estos personajes nos llega a través de sus historias personales, de sus relatos privados (la relación amorosa con Felipe es la que hace a Lavinia

¹³ Ocurrirá lo mismo con el testimonio de Charlotte Baltodano (*Entre el fuego y las sombras*, 1988) que aparece como uno de los primeros testimonios guerrilleros de una mujer en la lucha de liberación nacional en Nicaragua (en 1979 había aparecido *Somos millones... La vida de Dora María, combatiente Nicaragüense* y poco después *Todas estamos despiertas. Testimonios de la mujer nicaragüense hoy*, de Margaret Randall). En el caso del testimonio de C. Baltodano, la toma de conciencia y la admiración por la lucha del hombre nuevo en la montaña se fija en la construcción del sujeto guerrillero en masculino, a pesar de que el texto se presenta como el testimonio de una mujer en la guerrilla. Ileana (1996 b) ha analizado cómo la escritura revolucionaria copia todo un conjunto de metáforas patriarcales propio de lo que denomina las "narrativas maestras" que hicieron del sujeto masculino paradigma del hombre y la mujer revolucionaria.

ingresar en la lucha clandestina y tomar conciencia de la necesidad de dicha lucha).

En el caso de la narrativa de Rosario Aguilar, con frecuencia el foco de atención se dirige hacia el relato privado de la vida doméstica, del mundo de las emociones y las relaciones sentimentales que Nydia Palacios vincula con el nacimiento de la corriente sicológica en la narrativa nicaragüense (Palacios, 1998: 17). En el caso de *El guerrillero*, la maestra de escuela entrará a formar parte de la resistencia a partir de la relación amorosa establecida con el guerrillero que esconde en su casa y será necesario ir de la mano de un hombre, en este caso de un guerrillero, para acceder al espacio político. Esta cuestión se reproduce además en otras obras y propuestas narrativas de Aguilar. A propósito de *7 relatos sobre el amor y la guerra* (1986), Consuelo Meza señala:

Cada uno de estos relatos corresponde a la historia de amor o de guerra de una mujer [...] Los ejes por medio de los cuales se articulan los relatos son el tratamiento del cuerpo, la expresión de la sexualidad, la visión del amor y la vivencia de la maternidad. En relación con esta última, en el símbolo de la madre se encuentra la figura de la hija o el hijo como fuente de fortaleza para enfrentar el futuro. Todas son mujeres que se rebelan contra el orden simbólico, son, o pretenden ser, dueñas de su cuerpo; sin embargo, este conflicto, con excepción de Karla, no se resuelve (Meza, 2006: 73).

Por un lado, el hecho de que Rosario Aguilar ligue guerra y amor (como también lo hará G. Belli en *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*, 2001) para plantear los relatos de siete mujeres que ingresan al espacio público desde sus historias privadas por la coyuntura en que estas se desarrollan (bien durante los días previos a la insurrección popular final, bien en los primeros días de triunfo de la revolución) nos marca el camino necesario para transgredir los límites de los roles sociales tradicionales de la mujer en Nicaragua. Sólo en un proyecto como el que proponía la Revolución Popular Sandinista, las protagonistas “rompen la noción tradicional de la mujer encerrada en el espacio de la reproducción e invaden el espacio de lo público rebelándose contra el orden político dictatorial e involucrándose en la lucha armada” (Meza, 2006: 72). Hay ahí, por lo tanto, un desplazamiento simbólico del orden de lo privado hacia lo público que se corresponde también con la

política que el FSLN pondría en marcha en materia de género¹⁴ y que ayudó sin duda a que no se cuestionaran aquellos símbolos institucionalizados que reproducían la sujeción de la mujer en pro de la revolución¹⁵.

Por otro lado, la narrativa de Rosario Aguilar supone, en efecto, una reelaboración de la historia de Nicaragua en un intento por incluir también la voz femenina; pero su apuesta no escapa, en ningún caso, a los fuertes convencionalismos propios de la sociedad nicaragüense. Su gesto radica, precisamente, en evidenciar esa fuerte contradicción a lo largo de toda su narrativa desde la búsqueda de la identidad y la satisfacción del deseo hasta la forma de conciliar esas necesidades con los imperativos sociales, históricos y culturales de los que la mujer es víctima y reproductora al mismo tiempo. Comparto la apreciación de Milagros Palma cuando afirma:

El peso de las convenciones sociales es tal que [...] las protagonistas no tienen espacios de libertad, su cuerpo mismo ha interiorizado los mecanismos de sometimiento. La escritura de Rosario Aguilar alcanza con el dolor de sus protagonistas una elaboración magistral de la estética del sufrimiento, de la degradación, de la desvalorización y deshumanización del sujeto femenino que termina desapareciendo o bien convertido en vegetal (Palma, 2006: 5).

Los espacios de ruptura y contestación a ese mismo sistema en el que las protagonistas de las novelas se ven abocadas se tienen que leer entonces desde otro lugar¹⁶. Es decir, se hace necesario un análisis que permita dar

¹⁴ La principal representación gráfica de la mujer sandinista durante la década de los ochenta fue la de una madre que mientras sostenía a su bebé todavía lactante, sonreía cargando un fusil de combate. En la imagen se condensaban los límites y logros que la revolución preveía para la mujer (la liberación para ser uno más en la montaña y la lucha guerrillera, pero también el valor tradicional de su maternidad como principal aporte a la revolución). En una ponencia presentada en el I Congreso Internacional. Los textos del cuerpo celebrado en la Universitat Autònoma de Barcelona (2007), analicé esta cuestión en concreto. Otros trabajos que han apuntado esta cuestión son los de Karen Kampwirth (2004), Florence E. Babb (2001), Ileana Rodríguez (1996 a) o Elizabeth Maier (1985).

¹⁵ Este fue uno de los principales problemas que el movimiento feminista tuvo que enfrentar durante la década sandinista. Su lealtad al proyecto histórico del FSLN les hizo renunciar desde los primeros años a sus demandas específicas en materia de género, frente a la situación de guerra civil con la Contra. Creo que las novelas tanto de Gioconda Belli como de Rosario Aguilar problematizan esta cuestión en sus ficciones con mujeres que luchan por la liberación sexual, personal y social, pero que al mismo tiempo mantienen estructuras simbólicas, sociales y afectivas de un marcado carácter patriarcal.

¹⁶ Existe, por lo general, una demanda de rebelión que se mueve en el orden de la supervivencia en la mayoría de las mujeres que dan vida a la ficción de Rosario Aguilar. La lucha pública y política se interioriza y privatiza porque es a su vez una lucha por la preservación de la propia vida debido a las condiciones de opresión que las someten y objetivan. La protagonista de *Quince barrotos de izquierda a derecha* planea su venganza sobre el agresor desde la infancia porque es el momento en el que es consciente de que su

cuenta de los conflictos y las problemáticas sociales en materia de género que circulan en las novelas de Rosario Aguilar, muchas veces sin salida en sus textos. Quizá porque la suya es una narrativa que abre nuevas vías para explorar la realidad nicaragüense desde la mujer, resulta imprescindible una aproximación crítica que focalice su interés en las tensiones producidas, ya sea por la revolución o por la toma de conciencia de la desigualdad, entre el deseo femenino de sus protagonistas y la realidad del mundo con el que están obligadas a negociar sus relaciones y espacios públicos, y privados.

III. *Quince barrotes de izquierda a derecha*: una violencia que no cesa

Quince barrotes de izquierda a derecha presenta la historia de una mujer anónima¹⁷ que, víctima de abusos sexuales desde su infancia, acabará convertida en rehén del prostíbulo que regentaba su madre. Finalmente, vengará todos los agravios sufridos a través del asesinato del padrastro, delito por el cual espera juicio y condena en una cárcel de mujeres cuando comienza un relato que, de forma manifiesta, no se presenta como una confesión aunque tiene por objeto explicar los pormenores del asesinato perpetrado: “No quiero que se juzgue a nadie sin razón, ni que se llegue a culpar a alguien. No quisiera defenderme ni acusarme. No sé siquiera cuál es mi grado de

vida depende arbitrariamente de los deseos de su padrastro. La maestra de *El guerrillero* expone su vida al acoger al revolucionario clandestino y, posteriormente, su integridad física se verá amenazada por el juez de mesta ligado al poder dictatorial.

Así como las Madres de Plaza de Mayo construyeron su proyecto político desde los espacios que la dictadura argentina les confería, desde la maternidad entendida en términos patriarcales y desde el reclamo afectivo de la madre, la narrativa de Rosario Aguilar establece una denuncia que transita los bordes, pero dentro de los límites de los convencionalismos sociales en materia de género. Muchas de sus novelas no llegan a plantear una transgresión radical de los límites impuestos a las mujeres, pero tampoco son mera denuncia de la injusticia social que viven en Nicaragua. Por el contrario, lo interesante de su producción radica precisamente en la búsqueda de caminos de realización personal y en la conflictividad terrible que la mayoría de sus personajes femeninos experimentan entre sus deseos y su capacidad para satisfacerlos. Esa es una tensión que alimenta buena parte de los argumentos de Rosario Aguilar en diversos aspectos ya sean estos referidos a la sexualidad, la maternidad, la desigualdad social o las aspiraciones personales.

¹⁷ La condición del anonimato no es casual en el caso de la narrativa de Rosario Aguilar. Al igual que ocurrirá en *El guerrillero*, las mujeres de sus primeras novelas no tienen nombre, son presentadas al lector bien por la profesión que desempeñan, bien por el extracto social al que pertenecen. El hecho de que esas protagonistas sean mujeres sin nombre las difumina en la masa, las extrapola como paradigmas de toda una generación que vive los abusos de la dictadura y la pobreza endémica de Nicaragua.

culpabilidad; ni hasta qué punto soy inocente. Es como una larga, larga cadena. Un eslabón detrás de otros” (Aguilar, 1996: 15)¹⁸.

En el monólogo interior que organiza el relato –que oscila entre el diario íntimo, la reconstrucción de la estirpe familiar, la búsqueda de los orígenes y la reivindicación de la protagonista como única voz autorizada a contar su propia historia- aparece sin embargo una interpelación constante a los otros, unos otros que son todos los que no ocupan la celda donde incansablemente cuenta los quince barrotes de izquierda a derecha que la separan del resto del mundo. La suya es una voz que dialoga en soledad porque se dirige a interlocutores imposibles -el jurado que tiene en su mano el veredicto sobre su futuro, su abogado defensor, los medios de comunicación y todos aquellos que lo primero que conocieron de ella fue su cuerpo- en tanto deudores de los mismos prejuicios que la han condenado desde su infancia:

Creo que todo lo que declaran lo acaban de inventar [...] Sin mi autorización, sacan fotos de mi infancia, que son completamente desconocidas para mí [...] Si tuviera sentido comercial, demandaría a algunos periódicos, que especulan con mi vida, y casi me desnudan [...] Los que pueden declarar en mi favor, ya no me conocen. No les conviene de ninguna manera haberme conocido y menos defenderme [...] Todo parece estar tan confundido, que quisiera dar a conocer la verdad por medio de unas cuantas líneas (14-15).

Es a través de los múltiples discursos de testigos, empleadas del prostíbulo, clientes y periódicos que la protagonista decide contar en primera persona el relato de su vida hasta el momento en que acomete el asesinato de su padrastro, delito por el cual está a punto de ser juzgada y cuyo veredicto en la novela no se conoce; tal es el grado de deslegitimación y complicidad que acusa el Estado, que sus instituciones y las clasificaciones de víctima y verdugo son inoperantes para una violencia que va mucho más allá del caso criminal por el que la protagonista guarda prisión preventiva.

La novela se cierra en el momento en el que la protagonista recrea la escena del crimen y es apresada por las autoridades. De este modo, el sistema circular del relato plantea igualmente una estructura de la violencia que se engendra a sí misma con o sin conciencia de sus actores. Si los primeros

¹⁸ A pesar de que la primera edición data de 1965, cito a partir de la de 1996. En adelante, para referir las citas de la novela, me limitaré a indicar entre paréntesis el número de página.

recuerdos con que se abre la novela son los del maltrato materno –la imposibilidad de identificación con la madre, el rechazo y al mismo tiempo la pretendida identificación constante-, el rechazo en la escuela y la profanación de su cuerpo por el padrastro; los últimos recuerdos de los que deja constancia son aquellos que tienen que ver con el crimen y una violencia de la que la protagonista se siente incapaz de escapar: “creí que nuestra separación era definitiva, pero no. Siempre me tiene cautiva. Continuamente me persigue en forma de gavilán o de fiera en mis sueños, y mi corazón tiembla y se acelera al sólo sospechar su contacto...” (119).

Sólo en ese espacio de reclusión que representan la prisión o el sanatorio -las dos opciones que en la novela se barajan para la protagonista y que constituyen lugares en los que su cuerpo ya no quedará sometido a la exhibición y la disponibilidad forzosa y obligada del prostíbulo-, la protagonista puede tomar conciencia de sí misma, percibirse como sujeto: “en esta celda, he como captado la grandeza del universo. Al descongelarse el corazón, me he hecho sensible de nuevo, al amor, a la belleza, a la maldad” (36). La celda de una prisión le ha dado, por primera vez, el poder de autonomía sobre su propio cuerpo y la posibilidad de apropiarse de él:

En mí se ha roto algo; como un candado. Al encontrar en mi cuerpo a un ser humano, a una persona, me siento con el derecho al respeto y a la dignidad, como cualquier otra, sí, solamente como a cualquier otra. En algunos periódicos han insinuado que deberían declararme incapaz [...] y que me recluyan en alguna institución para retrasados mentales, que creo, no existen en Nicaragua [...] Pero yo no esoty de acuerdo[...] no puedo estar de acuerdo, no puedo tener la misma opinión para salir de mi caso (18).

En ese sentido, la prisión se constituye como un espacio de liberación: “La cárcel de mujeres puede ser un castigo para la mujer transgresora de las leyes prescritas por una sociedad patriarcal, en cambio para la protagonista es un triunfo” (Palacios, 1998: 171). Sin embargo, que sólo un espacio de reclusión involuntaria propio de una prisión¹⁹, se constituya como lugar en el

¹⁹ En la primera novela de Rosario Aguilar, *Primavera sonámbula*, el espacio consagrado para este fin es un sanatorio mental. En cualquier caso, prisión y psiquiátrico, pese a ser espacios destinados al control y disciplinamiento de los cuerpos son transformados por la autora nicaragüense en lugares en los que los cuerpos femeninos pueden librarse de los imperativos sociales y culturales que no gozan ni en el universo familiar ni social de Nicaragua. Locas y criminales exceden los límites del cuerpo social y se liberan así (a costa de su reclusión) de las doctrinas morales y el peso de las férreas relaciones de dominación que

que la subjetividad de la protagonista pueda reconstruirse da cuenta de que la violencia contra la mujer se opera en todos los órdenes que implican la interacción con los demás: en la familia, en el entorno social, en las instituciones, en el espacio público y privado.

En un detallado análisis, Seidy Araya ha explorado las relaciones familiares de la protagonista con su madre y su tía materna y, tomando como punto de partida la reconstrucción familiar que el relato expone al lector, ha propuesto una interpretación del desarraigo familiar como justificación del proceso por el cual la madre de la protagonista acabó regentando un prostíbulo y rechazando a su propia hija²⁰: “*Quince barrotos de izquierda a derecha* problematiza al lector respecto a un hecho social y sus repercusiones psíquicas: la agresión al género femenino en la sociedad nicaragüense pre-revolucionaria” donde se da “un reto implícito al concepto de privacidad absoluta de la institución familiar, cómplice de la agresión a la mujer y a la infancia” (Araya, 1992: 15).

Esta lectura del proyecto narrativo que supone *Quince barrotos de izquierda a derecha* propone un acercamiento desde el psicoanálisis para justificar y explicar el caso clínico/jurídico de la protagonista a partir de la oposición entre los dos estereotipos de mujer propios del discurso patriarcal (la madre, mujer-pecadora frente a la tía, mujer-virtuosa). Sin embargo, dicha interpretación corre el riesgo de no trascender la trama ficcional y no ahondar en los profundos conflictos sociales que la novela deja traslucir, como lo son la cultura del silencio frente a la agresión a la mujer, la privatización de la violencia que se produce en el seno familiar y la implicación del poder estatal en dicha situación.

mantiene fuera de esos espacios que las alienan con respecto al modelo de *ser* mujer más allá de los muros del sanatorio y la prisión.

²⁰ No es este uno de los aspectos que me interesa tratar en la novela. Para una mayor aproximación pueden consultarse los trabajos de Seidy Araya (1992, 2003) o Nydia Palacios (1998) que llevan a cabo un análisis pormenorizado de esta cuestión. Las dos autoras interpretan la explicación que da el relato de Rosario Aguilar como fórmula de análisis narrativo de la novela en la que las carencias afectivas, los celos hacia su hermana gemela y el maltrato que la madre de la protagonista sufrió durante su infancia le hacen abandonar el domicilio familiar y prostituirse como fórmula para escapar a un entorno familiar que la hace desgraciada. Posteriormente, cuando en su propia hija reconozca la fisonomía de la hermana, le llevará a rechazarla y reproducir el esquema del maltrato del que fue víctima durante su infancia. Esta misma situación de la protagonista sería la que la convertiría en blanco fácil para el abuso del padrastro y la explotación sexual en el prostíbulo.

Sin duda, la denuncia contra la violencia ejercida sobre la mujer que se produce en el texto rebasa esos límites y es precisamente por ello que la voz de la protagonista en la novela no tiene nombre²¹. La idea persistente a lo largo del relato es la de la existencia de múltiples violencias silenciadas e invisibilizadas por las rígidas normas sociales que el patriarcado impone a las mujeres y que van desde el valor social del cuerpo femenino (objeto de veneración en tanto que engendrador de vida y símbolo de perdición en su carga sexual), hasta la regulación de las relaciones familiares, la doble moral católica y la situación de vulnerabilidad que la desigualdad económica genera²².

Si como sostiene Nydia Palacios, “en *Quince barrotos de izquierda a derecha* las familias son campos de entrenamiento para la violencia” donde “se legitima el maltrato como norma intrafamiliar” (Palacios, 1998: 181-182), la realidad que se denuncia va mucho más allá de la historia personal de su protagonista y sus raíces se encuentran en la propia institución de la familia, que convierte en asuntos privados cuestiones como el abuso sexual o el maltrato infantil. En este sentido, la historia narrada por la protagonista lleva a cabo un proceso por el cual, el orden de lo privado que significa el universo familiar aflora al discurso público en el momento en el que la acusada está a punto de ser juzgada por un crimen que sí forma parte de los delitos reconocidos por el Estado. Es por eso que la voz narrativa emerge bajo la forma de un imperativo vital y como desafío al poder estatal que se manifiesta con un relato que deslegitima por completo tanto al jurado (representante de la sociedad) como al Estado en su pretendida voluntad de dar sentencia sobre un crimen que encierra tantos otros crímenes que permanecerán impunes una vez se dicte el veredicto:

Pronto será el jurado, y tal vez lo que escriba sirva para aclarar en algo, o para defenderme. No sé, pero para algo pudiera servir. Y aunque no sirva. Quiero que lo añadan al expediente. La verdad

²¹ Seidy Araya (2003) reconoce ese anonimato como síntoma de una denuncia colectiva, pero individualiza los múltiples casos tanto de prostitución como de abuso sexual en historias aisladas que no pueden dar cuenta del trasfondo social y la dimensión política que revisten.

²² Desafortunadamente, la novela de Rosario Aguilar, a pesar de la distancia cronológica y del proyecto revolucionario de los ochenta, está desgraciadamente de actualidad en Nicaragua, donde los índices de abuso sexual a menores registra una situación alarmante y donde recientemente se ha producido un claro retroceso en la legislación en materia de derechos reproductores, eliminando la figura del aborto terapéutico que estaba contemplada en el Código Penal de Nicaragua desde 1895.

tiene que salir. [...] Al declarar culpable a mi madre, o a aquel hombre terrible, no se sacaría nada en claro. Se acabaría el juicio, y pronto, muy pronto, todo se olvidaría. No quiero que se olvide. No hay un culpable, ni dos ni tres. Son más de lo que todos se imaginan. No quiero que al acabarse el jurado, los que tengan algo de culpa, su pequeña parte, se acuesten a dormir tranquilos [...] Algo, aunque sea una que se salve a tiempo [...] hay miles como yo fui (19).

En este sentido, la protagonista prefiere ser condenada bajo su palabra a cualquier otro tipo de justicia social que la exonere de su culpa y su crimen, pero deje impunes a todos los que han sido cómplices con su doble moral o que están dispuestos a considerarla como una víctima de los abusos de la madre y el padrastro, pero niegan toda responsabilidad civil y del Estado respecto a una problemática que trasciende los límites de la familia:

Sí, soy culpable, quiero ser culpable. Si soy inocente, no quiero que me salven con el argumento de la falta de premeditación. No, no debían juzgarme por la vez que le maté, sino por todas las otras veces, que teniéndole en mis manos pude haberle matado y no lo hice... no creí que se pudiera (24).

Como en el caso de las mujeres de la ficción argentina que matan en el artículo de Josefina Ludmer (1996), el relato de la protagonista de *Quince barrotos de izquierda a derecha* pretende “ejercer una justicia que está por encima del Estado, y que parece condensar todas las justicias” (Ludmer, 1996: 281). Al mismo tiempo, el juego que se establece entre las categorías jurídicas de víctima, culpable o *incapaz* como únicas variables para juzgar a la acusada muestran la incapacidad del Estado para garantizar una justicia éticamente válida en todas sus dimensiones, pues el veredicto sobre el caso olvida los delitos no codificados y sus culpables. En este sentido, tal y como Josefina Ludmer sostiene para el caso argentino,

El delito (y el artefacto cultural crimen y castigo) es un demarcador de áreas, un instrumento de diferenciación: crimen sustraído de la justicia estatal por enfermedad (alteración mental o social) o por representar otra justicia “legítima”. La cadena de las que matan plantea un problema crucial de sentido, que depende precisamente de su carácter “de género” (Ludmer, 1996: 794).

El sujeto criminal de *Quince barrotos de izquierda a derecha* se hace cargo así de una justicia que es personal y privada (el asesinato del agresor), pero que tiene una proyección pública y social a través de una confesión que no reduce la nómina de culpables al entorno familiar, sino que lo rebasa. La protagonista desafía la justicia estatal precisamente desde su sometimiento:

acepta el juego legal establecido, se somete al juicio sin intentar burlar sus consecuencias –negando la enajenación mental transitoria o la acusación de la madre como origen de su perdición como mujer- a cambio de que en su expediente –el archivo jurídico del Estado- conste su acusación y su palabra.

El acto criminal es la primera acción con plena conciencia de sí que la protagonista lleva a cabo contra la figura que sintetiza todos los abusos de los que ha sido objeto y que quedan simbolizados en el lunar del cuello del padrastro que de niña identificaba con su fuerza de poder y que soñaba con arrancar: “se volvió para mí casi una obsesión. Observaba cómo palpitaba aquel lunar [...] pensaba que bastaría, apretar muy fuerte el lunar [...] soñaba con crecer, y comía con el único propósito de adquirir la fuerza suficiente” (23-24).

Pero ese momento fugaz en el que la protagonista es capaz de materializar su deseo de venganza sobre el padrastro agota sus posibilidades de redención social representadas por la figura del párroco que se ha decidido a conseguirle una vida *decente*²³. El asesinato culmina a su vez un lento proceso de transformación personal en el que la protagonista se ha embarcado a partir de la instrucción y las lecturas bíblicas (basadas en sus propias experiencias vitales) que le han hecho tomar conciencia de su condición de sujeto oprimido y abusado²⁴. Esta toma de conciencia será la que precipite el asesinato como única fórmula de obtener una justicia que, en el sistema jurídico e institucional, el Estado no sólo no castiga, sino que promueve²⁵.

En última instancia, ni siquiera el compromiso ético y cristiano que se establece con el párroco será suficiente pues, la abolición de las condiciones de opresión de la mujer requieren una transformación de las bases sociales

²³ La apuesta de salvación por parte del párroco consiste en sacarla del prostíbulo, trasladarla a otra ciudad en la que no tenga un pasado que la estigmatice y conseguirle un empleo digno. La madre del cura, por otra parte, representa en el relato la moral católica más conservadora con su constante oposición a todo contacto entre los personajes para preservar la respetabilidad del hijo, amenazada por el trato con una mujer de dudosa reputación.

²⁴ En este sentido, la función de la religión en la novela, aunque presenta su cara más conservadora en la figura de la madre del párroco, se encuentra mucho más cerca de los principios que sentaron las bases de la Teología de la Liberación y que tienen su base en un proyecto de transformación social del lado de los más desfavorecidos.

²⁵ Los hombres que frecuentan el prostíbulo son médicos, profesionales liberales, estudiantes, ancianos, sádicos y curiosos, pero todos ellos gozan de prestigio social y representan el poder.

que rigen la procreación y la sexualidad, y que exige la participación de todos los actores sociales y las instituciones.

Quince barrotes de izquierda a derecha huye del determinismo biológico: “allí nació. No conocí otra forma de vivir, ni a otras personas, ni otro lugar. Aquel fue mi mundo” (5), para justificar o explicar la violencia de género y antepone las condiciones socio-económicas y culturales como factores que sostienen y reproducen la violencia. En este sentido, el posicionamiento de la protagonista de *Quince barrotes de izquierda a derecha* que sólo es capaz de construir su lugar de enunciación en el espacio institucional de la prisión. En el lugar diseñado por el Estado para reconducir y castigar las conductas que rompen el orden social y se desvían de la norma, Rosario Aguilar sitúa el centro de su crítica a un sistema que distingue violencias públicas y privadas, del que la hipocresía social es cómplice por tolerarlas y el Estado, principal promotor.

IV. Bibliografía

Obras literarias y testimonios citados

- Aguilar, Rosario (1964), *Primavera Sonámbula*, León, Ventana.
_____ (1ª ed. 1965) (1999), *Quince barrotes de izquierda a derecha*, Managua, Editora de Arte.
_____ (1º ed. 1966) (1970), *Aquel mar sin fondo ni playa*, León, Editorial Universitaria UNAM.
_____ (1968), *Rosa Sarmiento*, León, Editorial Universitaria.
_____ (1975), *Las doce y veintinueve*, León, Editorial Universitaria.
_____ (1ª ed. 1976) (1999), *El guerrillero*, Managua, Editora de Arte.
_____ (1986), *7 relatos sobre el amor y la guerra*, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana.
_____ (1992), *La niña blanca y los pájaros sin pies*, Managua, Hispamer.
Baltodano, Charlotte (1988), *Entre el fuego y las sombras*, Managua, CIRA.
Belli, Gioconda (1989), *La mujer habitada*, Nicaragua, Vanguardia.
_____ (2001), *El país bajo mi piel. Memorias de amor y de guerra*, Madrid, Plaza & Janes.
Randall, Margaret (1979), *Somos millones... La vida de Dora María, combatiente Nicaragüense*, México, Ex Temporáneos.
_____ (1980), *Todas estamos despiertas. Testimonios de la mujer nicaragüense hoy*, México, Siglo XXI.
_____ (1981) *Sandino's Daughters: Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle*, Vancouver, New Star Books.
_____ (1994), *Sandino's Daughters Revisited: Feminism in Nicaragua*, Vancouver, New Star Books.

Bibliografía citada

- Araya Solano, Seidy (1992), "La mujer y la agresión en *Quince barrotes de izquierda a derecha*", en *Casa de la mujer*, v. 2(3), Costa Rica, Ministerio de Cultura, pp. 15-22.
- _____ (2003), *Seis narradoras de Centroamérica*, Costa Rica, EUNA.
- Babb, Florence E., (2001), *Alter Revolution. Mapping Gender and Cultural Politics in Neoliberal Nicaragua*, Austin, University of Texas Press.
- Barbas-Rhoden, Laura (2003), *Writing Women in Central America. Gender and the Fictionalization of History*, Ohio, Center for International Studies Ohio University.
- Franco, Jean (1989), *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, EE.UU, Columbia University Press.
- Frente Sandinista de Liberación Nacional (1987), *Declaración del 8 de marzo de 1987*, Managua, s.p.
- González, Victoria (1995), "La historia del feminismo en Nicaragua, 1837-1956", *La Boletina*, Managua, Puntos de Encuentro, 22, pp. 7-15.
- _____ (1998), "Del feminismo al somocismo: mujeres, sexualidad y política antes de la revolución sandinista", *Revista de Historia. Edición especial*, 11-12, pp. 55-80.
- _____ (2002), *From feminism to somocismo: women's rights and right-wing politics in Nicaragua 1821-1979*, Indiana, Boomington Indiana University.
- Jorge Eduardo Arellano (1986), *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua.
- Kampwirth, Karen; González, Victoria (eds.) (2001), *Radical Women in Latin America: left and right*, University Park, Penn State University.
- Kampwirth, Karen (2004), *Feminism and the legacy of revolution. Nicaragua, El Salvador, Chiapas*, Ohio, Ohio University.
- Leonel Delgado Aburto (2002), *Márgenes recorridos. Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*, Managua, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- Ludmer, Josefina (1996), "Mujeres que matan", en Mabel Moraña (directora), (1996), *Revista Iberoamericana. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericana*, vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, núms. 176-177, Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp. 781-798.
- Maier, Elizabeth (1985), *Las sandinistas*, Managua, Ediciones de Cultura Popular.
- Mackenbach, Werner (2001), "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica", en *Istmo*, n°1, enero-junio 2001, disponible en [fecha de consulta: 12 de febrero de 2008]: <
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n01/articulos/novela.html>>
- Meza, Consuelo (2004), "Panorama de la narrativa de mujeres centroamericana" en *Istmo*, n° 4, junio-diciembre 2004, disponible en [fecha de consulta: 12 de febrero de 2008]: <
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n04/proyectos/panorama.html>>
- _____ (2005), "La evolución de una tradición escritural femenina en la narrativa centroamericana. Textos paradigmáticos", en *Istmo*, n° 10, enero-junio 2005, disponible en [fecha de consulta: 12 de febrero de 2008]: <
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n10/articulos/evolucion.html>>

- _____ (2006), "El protagonismo femenino en los relatos de la guerrilla de Rosario Aguilar y Claribel Alegría" en Carrillo, José Domingo; Méndez Penedo, Lucrecia (2006), *Voces del silencio. Literatura y testimonio en Centroamérica*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 67-122.
- Montenegro, Sofía (1996), "¿Es revolucionario el FSLN?", *Montañas con recuerdos de mujer. Una mirada feminista a la participación de las mujeres en los conflictos armados en Centroamérica y Chiapas*, Murguialday, Clara (ed.), San Salvador, Foro Regional El Salvador, pp. 31-41.
- Palacios, Nydia (1998), *Voces narrativas en la narrativa de Rosario Aguilar*, Managua, Editorial Ciencias Sociales.
- Palazón, Gema D (2007), "Antes, durante, después de la revolución... La lucha continúa. Movimiento feminista en Nicaragua", *Lectora*, 13, Barcelona, pp. 115-131.
- Palma, Milagros (2006), "La manifestación del deseo: locura y género en la novela *Primavera sonámbula* (1979) de Rosario Aguilar", en Ezquerro, Milagros; Roger, Julián (eds.) (2007), *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, publicación electrónica disponible en [fecha de consulta: 12 de febrero de 2008]: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/palma.pdf>>, 9 pp.
- Rodríguez, Ileana (1996 a), *Women, Guerrilla,s and Love: Un derstanding War in Central America*, Minneapolis: London, University of Minnesota Press.
- _____ (1996 b), "Conservadurismo y disension: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narratives revolucionarias", en Mabel Moraña (directora), (1996), *Revista Iberoamericana. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericana*, vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, núms. 176-177, Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp. 767-780.
- Roger N. Lancaster (1992), *Life is Hard. Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*, California, University of California Press.
- Santamaría, Gema (2005), *Alianza y autonomía: las estrategias políticas del movimiento de mujeres en Nicaragua*, trabajo de licenciatura inédito.