

FEMINISMO Y POLITICA EN *DESPIERTA, MI BIEN DESPIERTA,* DE CLARIBEL ALEGRIA

Rose Marie Galindo*

Una de las características distintivas de la narrativa de Claribel Alegría es su preocupación por explorar la opresión y la alienación que vive la mujer centroamericana de clase media y el poder que las estructuras patriarcales y clasistas que predominan en la región ejercen sobre ella. Esta preocupación, sin embargo, no se da desligada de la política. Fundamental en su análisis viene a ser la estrecha relación que Alegría advierte entre la opresión de la mujer y la opresión política y social que sufren diversos estratos de la sociedad. Sin llegar a subordinar la primera a la segunda, Alegría sustenta la posición de que en un contexto patriarcal y capitalista, como es el centroamericano, todas las formas de opresión están interrelacionadas y ninguna puede ser erradicada si las otras se mantienen en pie. En consecuencia, cualquier postura feminista que ignora dicha interrelación y se produce desligada de ella, es concebida como inoperante por la autora. Desde este contexto, su obra *Despierta, mi bien despierta* (1986) resulta de mucho interés. En ella, Alegría se centra en la opresión

* Doctora en Filosofía, catedrática de la Universidad de Wisconsin-Rock Center.

y alienación específicas que sufre una mujer de la clase media alta salvadoreña, y explora, mediante patrones narrativos propios de la novela del despertar, las posibilidades y limitaciones de su liberación, en un ambiente de guerra y de luchas políticas.

Como Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland señalan en *The Voyage In: Fictions of Female Development* (*El viaje hacia adentro: ficciones del desarrollo femenino*), en las novelas de desarrollo escritas por mujeres frecuentemente se advierten dos tipos de patrones narrativos: el primero es cronológico, presentando el desarrollo continuado de la protagonista, desde su infancia hasta la madurez. En el segundo, el desarrollo se produce en la edad adulta, y toma la modalidad de un despertar (11). Por lo general, este despertar se da "only after fulfilling the fairytale expectations that they will marry and live happily ever after" (sólo después de haber realizado las expectativas de cuentos de hadas de que se vivirá feliz para siempre) (12). Por ello, la novela del despertar es también frecuentemente novela de adulterio: "Because it frequently portrays a break not from parental but from marital authority, the novel of awakening is often a novel of adultery" (Como frecuentemente presenta una ruptura no con la autoridad del padre sino con la del marido, la novela del despertar es frecuentemente novela de adulterio) (12).

La obra de Alegría se ajusta a este segundo tipo de patrón narrativo: en ella, el desarrollo de la protagonista se produce luego de veinte años de matrimonio con un hombre que a todas luces representa al "príncipe azul" al comienzo del matrimonio. Al mismo tiempo, en este texto el adulterio funciona como un elemento estructural importante, siendo precisamente la relación amorosa que la protagonista establece con un miembro clandestino de un movimiento guerrillero la fuerza que posibilita su proceso de cambio y finalmente su despertar. Dada la inserción que la obra tiene en la realidad centroamericana y la preocupación feminista de la autora, este despertar incluye no sólo la autoconciencia que la protagonista adquiere de su opresión como mujer sino el despertar a la realidad política y social de su país, así como a la interrelación que se da entre la liberación personal y la liberación estructural.

Alegría contextualiza este proceso de su protagonista en El Salvador de los setenta, es decir, en los años inmediatamente anterior-

res a la guerra civil de ese país centroamericano. La característica fundamental de este período es la hegemonía de una clase oligárquica sumamente tradicional que, en alianza con los poderes represivos del Estado, busca desmembrar y exterminar, mediante la represión, los asesinatos y la tortura, a la emergente resistencia popular. Es este, además, un período de intensas confrontaciones, en el que los escuadrones de la muerte cobran víctimas de manera sistemática y el terror es el signo de los tiempos. Todo ello se produce en articulación con un sistema patriarcal que, atravesando las diferentes clases sociales, estructura la subordinación de la mujer al hombre, el machismo, y la separación entre el espacio privado y el espacio público.

Dentro de este contexto político y social, Alegría ubica a Lorena, la protagonista, quien al comienzo de la obra ocupa una posición subjetual dual y ambigua. Como mujer inserta dentro de una sociedad patriarcal, Lorena se halla en una relación matrimonial en la que las relaciones de poder están construidas en torno a la oposición opresor/oprimido, ocupando ella el segundo término de la oposición. Como sucede a muchas mujeres de su clase, en esta relación su madurez y su autonomía personal se encuentran coartadas y es su marido, un miembro importante de la oligarquía del país, quien toma las decisiones por ella. Al mismo tiempo, y por la clase social a la que pertenece, la protagonista ocupa una posición privilegiada en la jerarquía social. Esta posición no sólo le asegura una vida llena de satisfacciones materiales, sino que le determina una vida superficial y vacía, reduciéndola al "espacio privado" del hogar, sin proyectos creativos reales que encaucen su tiempo libre y sus energías: "Por las mañanas nado un rato, acompaño a veces a mamá a sus obras de caridad, escucho música, leo, veo televisión y jardineo. De vez en cuando juego canasta — agregó" (13). El resultado es una mujer alienada de su yo interior, de su potencial creativo y de la realidad que se vive en el país en ese momento.

Esta alienación de la protagonista se marca al comienzo de la obra a través de dos aspectos: en el poco conocimiento que Lorena tiene de la realidad que se vive en el país y en el desdoblamiento que sufre su identidad. Como el lector puede apreciar, al comienzo de la obra la realidad profundamente conflictiva del país no forma parte del horizonte existencial de esta mujer. Es por ello

que no le resulta problemático asistir a la Universidad Nacional —sítio considerado como “subversivo” por los miembros de su clase— ni tampoco medir las consecuencias de la relación amorosa que establece con un joven que allí conoce. El segundo aspecto se pone de manifiesto en Lorena mediante la existencia de un yo que se acomoda a lo esperado socialmente de ella y un yo oculto e interior que pretende desarrollarse a través de la escritura. El intento de la protagonista por desarrollar mínimamente ese yo interior asistiendo a un taller de escritores aficionados es el hecho que posibilita su encuentro con Eduardo y, como consecuencia, su despertar. En el desarrollo textual, este despertar de la protagonista se produce a través de dos etapas de muy distintas características y duración. En la primera, *Alegría* destaca la liberación meramente personal que su protagonista alcanza, pero dejando ver, al mismo tiempo, las limitaciones que esta liberación conlleva. La segunda etapa se produce al final de la obra, en un instante epifánico que quiebra de manera irónica y trágica la separación entre lo personal y lo político.

El romance con Eduardo es el eje alrededor del cual la protagonista inicia su proceso de cambio y despierta a la realidad de un matrimonio caracterizado por el machismo y la opresión sexual. Siguiendo a Annis Pratt, puede decirse que este personaje desempeña en la obra la función del “amante del mundo verde.” Al respecto, Pratt señala: “Whether as an actual figure or a revery one, an ideal, nonpatriarchal lover sometimes appear as an initiatory guide . . .” (Ya sea como una figura real o soñada, un ideal, el amante antipatriarcal algunas veces aparece como un guía iniciatorio) (139). Eduardo conecta a la protagonista con su mundo interior, instándola a escribir, y la introduce a un espacio no patriarcal: él le abre las puertas del placer de su cuerpo, desconocido hasta ese momento, y la enfrenta con la posibilidad de una relación igualitaria, más allá del esquema opresor/oprimido y del autoritarismo de Ernesto: “Escuchemos a Zitarrosa ahora y léeme otro poema antes de que me vaya —dijiste incorporándote a medias en la cama—, en serio, Eduardo, —agregaste—, vos me has enseñado a descubrir mi cuerpo, la maravilla que es mi cuerpo” (25). Y luego: “Bacinicas para nuestros maridos, eso es lo que somos. Cuando a ellos les da la gana y nada más. Lástima no poderme quedar, no pasar una noche entera con él” (28).

Sin embargo, y como Alegría enfatiza en el texto, el desarrollo que la protagonista alcanza en esta primera etapa es limitado y unidimensional. Circunscrita a lo largo de la vida al espacio privado de la casa, Lorena carece de la capacidad crítica para establecer la relación que se produce a nivel estructural entre su opresión como mujer y la realidad nacional; es decir, la relación que se da entre el orden patriarcal que se manifiesta en su matrimonio y la estructura jerarquizada, opresora y clasista de la sociedad. Debido a esta limitación, hay aspectos de la realidad en que Lorena se halla inserta, que trágicamente se le escapan. Por ejemplo, a pesar de conocer el autoritarismo de Ernesto, Lorena no puede captar la función que éste y el resto de sus amigos oligarcas desempeñan en la represión que se da a nivel nacional. Es por eso que cuando Eduardo le da a conocer la noticia que trae "Los Angeles Times" acerca de los revolucionarios decapitados en el matadero de Ernesto, ella defiende a su marido: " — No puede ser, Eduardo, no puede ser —repetías visiblemente perturbada—, Ernesto es burgués y machista y todo lo que querrás, pero jamás un asesino o un cómplice de uno. Meto mi cabeza al fuego por él" (43).

Por la misma razón, Lorena no logra asociar los cambios de humor de Ernesto con la problemática nacional, ni interpretar en toda su seriedad la vigilancia de que ella misma es objeto por parte de Fernando, el empleado de su marido y ex-agente de los cuerpos de seguridad. Así, refiriéndose a su esposo, Lorena le comenta a su madre: "No es el mismo de antes. Desconfía de todo el mundo . . . Ni al cine vamos ya . . . El otro día me dijo que se iba a comprar un Cherokee blindado. Yo me puse a reír y le dije que qué locura, que ya no sabía en qué gastar su dinero, que por qué tenía miedo" (22). Y antes, al reflexionar en las actitudes de Fernando: "Me vio, me vio y quiere chantajearme, te retorcieste las manos. ¿Será capaz de decirle a Ernesto? Debiera haber sido más amable" (40).

Al mismo tiempo, esa limitación y la posición de clase de la protagonista, hacen que ésta conciba su liberación de manera simplista y en términos meramente personales, sin considerar ni por un momento su incorporación a ningún movimiento que la una de manera orgánica a un proceso colectivo de liberación. Incapacitada para captar los hilos internos que ligan las distintas fuerzas e

instituciones sociales, e ideológicamente condicionada a enfatizar lo individual, para Lorena basta su decisión de romper con el confinamiento y la opresión a que su clase y el patriarcado la condenan, para que esta liberación se produzca. Por ello, en cuanto el yo que se ha ido desarrollando en su relación con Eduardo entra en conflicto con las expectativas machistas de Ernesto, la decisión de abandonar al marido y de iniciar una nueva vida con el amante se produce en ella de manera rápida y sin mayores dubitaciones. La primera fase del despertar de la protagonista culmina con este abandono:

"Life is a beautiful thing," empezaste a tararear una de las canciones de Ella Fitzgerald, sintiéndote de pronto extrañamente ligera y casi alegre . . . Estoy enamorada, por primera vez, a los cuarenta y dos años he descubierto el amor y me dispongo a vivirlo plenamente. "I'm in love, I'm in love, I'm in love," gritaste con todas tus fuerzas mientras salías de la Colonia Escalón.

El futuro, como un pergamino luminoso se empezaba a desplegar ante tus ojos. Sería fácil olvidar a Ernesto, a tu pasado. Le ayudarías a Eduardo en todo lo que pudieras. Eras libre, libre, te habías salido de la línea recta por la que te habían enseñado a caminar y descubías que las desviaciones eran peligrosas, pero mucho más estimulantes. (66)

La segunda y definitiva fase del despertar de la protagonista se inicia con la vuelta de Lorena a la casa materna y al dormitorio de la infancia en la víspera de su cumpleaños. En esta parte de la obra, la autora intensifica la tensión y la ironía narrativas haciendo patente al lector, por una parte, el impulso de la protagonista por liberarse de las cadenas que la atan a su ambiente y por otra, su ceguera para comprender la realidad que la envuelve.

En el desarrollo textual hay varios signos que connotan esta ceguera. Entre ellos se destacan la incapacidad de la protagonista para descifrar sus sueños acerca de Ernesto y, como expresión máxima de la alienación en que todavía vive, su imposibilidad para reconocer los signos que la realidad le envía. Desde el comienzo de la obra, el despertar de la protagonista ha sido narrado al lector utilizando la segunda persona. En otras palabras Lorena encarna

el "tú" que un narrador omnisciente, un "yo" que se mantiene en la sombra, describe en su despertar. El uso de la segunda persona en relación a Lorena, y el punto de vista omnisciente utilizado, sugieren la cercanía de este "yo" desconocido al "tú" de la protagonista. ¿Es este "yo" la voz de la realidad, del inconsciente de Lorena, o un aspecto de su personalidad que también está en la sombra? Alegría deja abierta cualquiera de estas interpretaciones. Sin embargo, en la segunda fase del despertar de Lorena, por primera y única vez en el texto, este "yo" interviene como una presencia que si bien se mantiene en la oscuridad, se halla cerca de la protagonista y le envía signos que ésta no puede reconocer: el yo narrante pinta en la pared de la calle el signo apocalíptico del sexto sello. Irónicamente, Lorena lo confunde con una nueva marca de cognac español: "Al llegar a la esquina con el anuncio de Alka Seltzer te fijaste que en el muro había tres seises pintados en rojo vivo. Los pinté yo, para avisarte. Te preguntaste si sería una nueva marca de cognac español" (66). Ya en casa de su madre, la noche de su cumpleaños, la presencia cercana de una voz que se le manifiesta en sueños, y que Lorena tampoco puede reconocer, también se destaca: "Escuchaste el tic tac de tu corazón y escuchaste también esa voz, esa voz que a veces te asaltaba en sueños. Te decía cosas incoherentes, que no acababas de entender" (72).

Dentro de este contexto de ceguera de la protagonista, la canción *Las mañanitas* con que su madre y la Chon la despiertan en su cumpleaños, y de la cual surge el título de la obra, funciona como un signo doble: a la vez que literalmente la saca de su sueño, viene a ser un signo más que insta a la protagonista a despertar a su verdadera realidad. Pero irónicamente, nunca Lorena se ha hallado más lejos de ella como en ese momento, cuando cree iniciar de manera definitiva una vida libre junto a Eduardo: " 'Despierta, mi bien despierta,' empezaste a tararear, 'mira que ya amaneció, ya los pajaritos cantan, la luna ya se escondió.' Desde que era soltera nunca nadie me había vuelto a despertar así" (74).

Sin embargo, como Alegría acentúa en la última parte de su obra, la liberación de la protagonista y sus ilusiones de independencia no pasan de ser un intento fallido, que pronto se estrella contra la realidad que hasta ese momento Lorena no ha podido discernir. Esta fase constituye el verdadero despertar de la prota-

gonista, dando razón así a la afirmación de Susan J. Rosowski, cuando ésta señala cómo en la novela del despertar "the protagonist growth results typically not with an 'art of living', as for her male counterpart, but instead with a realization that for a woman such an art of living is difficult or impossible: it is an awakening to limitations" (el crecimiento de la protagonista no resulta típicamente del 'arte de vivir', como en el caso del hombre, sino de la toma de conciencia de que para una mujer ese arte de vivir es difícil o imposible: es un despertar a las limitaciones) (99).

A diferencia de la primera fase, que se extiende a lo largo de unas cuantas semanas, esta segunda y definitiva fase del despertar de la protagonista se concentra en un solo momento, que por su carga reveladora se define como epifánico. Este se produce en la última escena de la obra, cuando Lorena encuentra en el asiento de su carro, como regalo de cumpleaños, en vez de la tan esperada nota de Eduardo, su cabeza decapitada: "Fue hasta entonces que te diste cuenta del bulto que reposaba sobre el otro asiento envuelto en un periódico. . . . Pusiste tu cartera en la otra mitad de tu asiento, quitaste el papel del bulto y diste un grito. La cabeza de Eduardo, con los ojos revueltos y el rostro lívido te miraba con ojos desorbitados" (81).

La cabeza de Eduardo funciona en el texto como un signo que rompe para Lorena, de manera trágica e irónica, la separación entre lo personal y lo político, señalando su interrelación. En un primer nivel, y al igual que los otros decapitados en el matadero de Ernesto, Eduardo se convierte en el signo de la represión política que la clase dominante ejerce en el país. Al mismo tiempo, es signo del aplastamiento que el sistema patriarcal, encarnado en Ernesto, hace de la liberación de la protagonista tal como ésta la ha concebido hasta ese momento. Con este cierre narrativo la obra de Alegría señala cómo en un país como El Salvador, todo intento de liberación femenina del sistema patriarcal está limitado por las estructuras de poder. El despertar a la opresión patriarcal es necesario pero no es suficiente. Para que la mujer se libere y pueda ejercer su autonomía personal, nos dice Alegría, las estructuras opresivas a nivel político, social y económico deben ser simultáneamente desmontadas.

Obras Citadas

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover: UP of New England, 1983.

Alegria, Claribel. *Despierta. mi bien despierta*. San Salvador: UCA Editores, 1986.

Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Rosowski, Susan J. "The Novel of Awakening." *The VoYage In: Fictions of Female Development*. Ed. E. Abel, M. Hirsch and E. Langland. Hanover: UP of New England, 1983.

