

LETRAS DE EMERGENCIA: CLARIBEL ALEGRÍA

POR

GEORGE YUDICE

Hunter College

«The last word of man's relation to this discourse which he does not know» — his unconscious — «is... death»: to symbolize is to incorporate death in language, in order to survive¹.

En un poema del libro *Sobrevivo*, de 1978, Claribel Alegría caracteriza su escritura como un «coleccionar de fantasmas»². En otro poema, los muertos pueblan a la enunciante como si fuera un cementerio:

La muerte cobra vida
aquí en Deya
.....
mis muertos acechando
en cada esquina
.....
el reflejo borroso
de mis muertos
me sonríen de lejos
se despiden
salen del cementerio
forman muro
se me vuelve traslúcida
la piel
me tocan a la puerta
.....
montan guardia mis muertos
me hacen señas
me asaltan por la radio
en el periódico

¹ Shoshana Felman cita y glosa a Lacan en «Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis», *MLN*, 9, 8 (1983), p. 1029.

² Claribel Alegría, *Sobrevivo* (La Habana: Casa de las Américas, 1978), p. 48. Toda referencia sucesiva a este libro se incorpora en el texto entre paréntesis con la sigla S.

.....
 me hacen guiños
 soy cementerio apátrida
 no caben (S, pp. 55-57)

En este poemario atiborrado de muertos, el título sugiere que incorporar o inscribir la muerte es una manera de sobrevivir.

Pero hay diversas maneras de incorporar la muerte. En otro poemario, *Vía única*, de 1965, la muerte late como un principio ontológico subyacente que contagia al sujeto aburguesado de su vacuidad esencial. Se trata de «un yo hecho memoria / acechándome, / escarbando mi desamparo»³. En contraste, en la novela *Cenizas de Izalco*, de 1966, la importancia de la problemática de la identidad como móvil genérico de la modalidad narrativa pone en tela de juicio la idea de que el sujeto —vacío, pleno o de cualquier otro tipo— tenga una esencia ontológica⁴. Así, pues, *la muerte sirve de metáfora para las sofocantes condiciones sociales que impiden que los personajes se definan y logren liberarse*.

En *Sobrevivo* se incorpora esta desconstrucción sociocrítica del sujeto, pero lejos de ofrecer una alternativa al carácter enajenante de la muerte que motiva la disolución del sujeto, ésta sigue operando como una fetichizante negatividad que convierte al sujeto en una suerte de simulacro anestesiado frente al «tufo de desamparo» que exudan el terror y el consumismo institucionalizados:

me convertí en espejo
 y estoy descarnada
 apenas si conservo
 una memoria vaga del dolor (S, p. 54).

El sujeto —aburguesado— se identifica con su enajenamiento, con el apresamiento en el enajenamiento.

Cuatro muros me encierran
 y animales domésticos
 y niños.

 La sombra entre mis sueños,

³ Claribel Alegría, *Vía única* (Montevideo: Alfa, 1965), p. 3. Toda referencia sucesiva se incorpora en el texto entre paréntesis con las siglas VU.

⁴ Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll, *Cenizas de Izalco* (Barcelona: Seix Barral, 1966). Toda referencia sucesiva se incluye en el texto entre paréntesis con las siglas CI.

la bestia que me alcanza,
 las pezuñas ruidosas:
 todo eso soy yo («Prisionera», VU, p. 39).

El *impasse* de la liberación personal se debe a que la muerte que lo atrapa tiene su origen en los fracasos del pueblo:

se ha deshecho la patria
 se ha podrido
 nos revolcamos en la podredumbre («Sorrow», S, p. 35).

sigue pescando el hombre
 el agua está podrida
 todos los peces muertos
 una tabla se cierra
 para atrapar me el pie
 pido socorro
 exijo
 me hacen burla los niños
 con las caras cubiertas
 de petróleo y algas («Ecología», S, p. 28).

Por ende, *para ser* tiene que traspasar los «barrotes» de su abyección:

necesito ser yo
 salir de esta neblina
 sacudirme el terror («Sorrow», S, p. 40).

No obstante, el sujeto se queda con su deseo de liberación en vilo, puesto que, como los «otros» a que acude, los «otros» (en) que (se) proyecta, los poetas —Vallejo, Neruda, García Lorca, Víctor Jara, Violeta Parra, Roque Dalton—, como ella, «pregonan» una poesía de difícil y contradictoria sobrevivencia. Si bien su «pregón» nos ayuda a sobrevivir, no deja de ser una sobrevivencia «alegrovosa» («Sobrevivo», S, p. 62), más alevosa que alegre:

se termina la fiesta
 hay colillas deshechas en el suelo
 y están rotos los vasos
 y nos quedamos solos
 sin guitarra
 sin voz
 y surge la pregunta
 el desafío
 decidme en el alma ¿quién?
 ¿quién levantó los barrotes?

Sólo en un relato testimonial reciente —*No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha*, de 1983⁵—, donde la mujer toma conciencia de la situación y se une a la lucha popular, se dan las condiciones para convertir al sujeto en disolución o desaparición en un sujeto emergente. El solitario enajenamiento de *Vía única* y el simulacro «des / pe / da / za / do» (S, p. 7) de *Sobrevivo* se transforman en el compromiso solidario suscrito por la muerte en *No me agarran viva*.

Eugenia, protagonista de extracción burguesa, progresivamente conscientizada y radicalizada por la situación extrema de su país, ingresa en la guerrilla, logra un puesto de gran responsabilidad y cae en la lucha. Se identifica con los oprimidos —campesinos, obreros, habitantes de tugurios, guerrilleros— y entrega su muerte al pueblo para «surgir con [él] a una nueva alternativa» (NMAV, p. 40). Como ya había observado Fanon, el intelectual, en lugar de mostrar su colonización mental escapándose en mitificadas culturas «autóctonas», debe optar por luchar con su pueblo y entrar a la historia con él. El hecho de que la lucha popular de liberación «tienda a una redistribución fundamental de las relaciones entre los hombres [y por ende] no pueda dejar intactas ni las formas ni los contenidos culturales de ese pueblo»⁶, hace posible transformaciones personales. Análogamente, el recurso de dejar hablar las voces populares —testimonios todos— hacen emerger a Eugenia, encarnación de la nueva mujer y del nuevo sujeto revolucionario, en el relato de su participación en la lucha común. En el mismo proceso narrativo se «oye» surgir un nuevo sujeto emergente: el pueblo.

En su función de *mediadoras* de la praxis y la voz de estos «otros», que a la vez se constituyen como «agentes de la historia», Eugenia y la escritora Claribel llegan a parecerse sobremanera. En un plano biográfico, ambas comparten orígenes y características semejantes, lo cual motiva, hasta cierto punto, que Claribel haya seleccionado a Eugenia para resolver la problemática narrativa que su personaje, casi autobiográfico, Carmen, había enfrentado en *Cenizas de Izalco*. Ambas son de extracción burguesa; ambas provienen de familias nicaragüenses-salvadoreñas progresistas y antisomocistas; ambas buscan encontrarse en la historia de su pueblo. Como se verá más adelante, el proceso liberador de Eugenia proporciona la clave de la identificación femenina de las protagonistas de los otros relatos de Claribel Alegría.

⁵ Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll, *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha* (México: Era, 1983). Toda referencia sucesiva se incorpora en el texto entre paréntesis con las siglas NMAV.

⁶ Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977), p. 225.

Eugenia sirve de «aglutinadora y organizadora» de diversos sectores del pueblo: campesinos, obreros, mujeres y habitantes de tugurios (NMAV, p. 105). Ella se incorpora e incorpora a otros en su «desenvolvimiento» o «desarrollo» común (NMAV, p. 117). Claribel Alegría, análogamente, desarrolla una nueva técnica narrativa —al menos lo es para ella— para servir de «aglutinadora y organizadora» de las voces populares que constituyen el sujeto emergente de su escritura. Su relato testimonial, en la tradición de la toma de conciencia por medio de la lectura de los evangelios, es un compuesto testimonial que hace surgir una figura del pueblo plasmada en una mujer que entregó su vida en una muerte casi «crística». Es precisamente como «muerte» cómo este sujeto se incorpora a la historia. Es decir, la historia del pueblo *pasa* por medio de la narración de la muerte de Eugenia. El relato, pues, es como una lápida sepulcral inscrita con la leyenda del pueblo.

El primer símbolo en el que se reconocen los vestigios de la humanidad es el sepulcro, y el intermediario de la muerte puede reconocerse en cada relación por medio de la cual el hombre nace a la vida de su historia⁷.

En cuanto categorías narrativas, mueren «protagonistas» y «autora» —*dan paso* a las voces discurrentes que se protagonizan a sí mismas— para que emerja otro sujeto, el sujeto de su propia historia.

De ahí que Claribel Alegría se haya dedicado a lo que ella llama «letras de emergencia», en su doble sentido de «urgencia» y «surgimiento»⁸. Estas «letras de emergencia» comienzan con una crónica política de la revolución sandinista, coescrita con su compañero Darwin J. Flakoll, y siguen con *No me agarran viva* y otros relatos testimoniales, también coescritos con Flakoll, sobre los presos políticos y sobre el ajusticiamiento de Somoza, ambos en prensa⁹.

Las condiciones de posibilidad de la construcción del sujeto emergente, sin embargo, están ya en su novela de 1966, si bien a manera de *impasse*, que no se resuelve allí, pero que plantea la problemática narrativa. *Cenizas de Izalco* es, ostensiblemente, el relato de Carmen, una salvadoreña acomodada, de unos treinta y pico de años, casada con un norteamericano tipo John Glenn —aburrido, cuadrado e insufriblemente chauvinista—. Carmen vuelve a su país para asistir al entierro de su madre, y allí ex-

⁷ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (New York: Norton, 1978), p. 104; citado en Felman, p. 1029.

⁸ Comunicación personal con la escritora, 7 marzo 1984.

⁹ *Nicaragua: la revolución sandinista* (México: Era, 1982); *El derecho a cantar* (México: Era, de aparición próxima).

perimenta una crisis de identidad provocada tanto por la muerte de la madre como por la lectura del diario de un secreto amante norteamericano de su madre, que ésta le legó e hizo llegar desde su lecho de muerte por medio de una hermana. Recurso eficaz que integra el discurso del otro en el conflicto de la protagonista consigo misma, el diario es una voz, proveniente de(s) la muerte, que narra el fracaso de las aspiraciones tanto del amante norteamericano como las de la familia de Carmen.

Enajenado iluso romántico, Frank Wolff viaja a El Salvador para rescatar el sublime paraíso perdido de su juventud. Queda defraudado por esta república «bananera», pero se enamora de Isabel, madre de Carmen. Esta, presa de una mezquina y sofocante sociedad provinciana, ve en el aventurero Frank la encarnación de sus sueños de liberación, modelados por la lectura de novelas francesas. Isabel está casada con otro iluso, no espiritual como Frank, sino políticamente iluso. Como buen progresista nicaragüense, anhela la caída de Somoza y la formación de la Unión Centroamericana. Moralmente recto, adolece de tres fallas: no se compromete personalmente para realizar sus sueños políticos; éstos no incluyen las clases populares; rebaja a su mujer a una posición subordinada.

En el cruce de todos estos anhelos y fracasos se ubica Carmen como sujeto en busca de su identidad, cifrada, sin darse ella cuenta, en el diario heredado. La pregunta que se hace insistentemente respecto de por qué su madre le dejó el diario (que incluye el episodio en que se «entrega» al norteamericano) equivale al «¿Quién soy?» inscripto en toda narración. La respuesta le llega en forma enajenada, en el descubrimiento de que no ha conocido a su madre:

Después de leer el diario de Frank me siento desorientada, como si casi no la hubiese conocido. Tengo que ordenar mis memorias, precisar mejor sus rasgos, su carácter, rescatarla del caos. Ahora, sentada aquí, en su silla del patio, rodeada de sus flores, de sus pájaros, quiero revisar lo que me queda de ella. Quizás así pueda borrar esta sensación de que casi me fue desconocida. Entre sus objetos familiares, junto a su maceta de begonias, la siento menos muerta. Me es difícil soportar esto: no solamente su muerte, sino además la repentina sensación de no haberla conocido, de haberla usado como espejo (*CI*, p. 15).

«Rescatarla del caos», es decir, del inconsciente, de las imprevisiones surgidas del diario de Frank, equivale a rescatarse a sí misma —gemela especular— tratando de imponerle orden a ese discurso otro, pasadizo hacia una comprensión de su identidad.

Carmen se va dando cuenta de que ella sufre las mismas limitaciones de su madre: no tiene un espacio propio (*CI*, p. 53) —lo cual se hace

palpable en el hecho de que el diario de Frank «hable por» ella—; tampoco ha logrado desarrollar sus posibilidades artísticas, fracaso que ella achaca —como hiciera su madre— al hecho de que «es más fácil para un hombre abrir puertas» (*CI*, p. 141). Afirmación irónica ésta, puesto que la madre y la hija que la espejea llevan un simbólico manojo de llaves colgándoles del cinto (*CI*, pp. 65, 129, 135, 140). El lugar —o más precisamente, el no lugar— de la mujer constituye el meollo de su imagen especular que «refleja» el estado muerto —enajenado— de su madre:

 Mi propio rostro, cuando pinto sus labios y sus cejas frente al espejo, me parece muerto: un óvalo inexpressivo, con el vacío adentro, rechinando. (...) Pienso en mí demasiado, ¿será eso? Un pensamiento circular dando vueltas alrededor de un cero (*CI*, p. 142).

La mujer no encuentra la salida de este atolladero, tanto menos cuanto que la única esperanza —i. e., la lucha popular— de cambiar las convenciones sociales que producen esta enajenante vacuidad subjetiva es repudiada por la mayoría de las señoras y —ni hablar— de los señores de las clases acomodadas. Carmen y su madre, si bien simpatizan con las clases populares, en ningún momento se plantean la posibilidad de auxiliar o participar en su lucha, la cual sirve de fondo para su angustioso drama burgués.

Todas las mujeres del nivel social de Carmen y su familia están igualmente huecas, lo cual se debe a una estructura social racista y sexista, basada en la subordinación de ciertos grupos (campesinos, mujeres). En una de las muchas charlas que Isabel sostiene con Frank acerca de las limitaciones y las posibilidades de la mujer, dice:

 Veo a Carmen crecer aquí y me angustio pensando que va a caer en la misma red estúpida, convencional, que me atrapó a mí. Es este pueblo el que hace que todas sus mujeres actúen de acuerdo a un patrón (*CI*, p. 115)¹⁰.

Es precisamente dentro de este ambiente mezquino que la mujer de sociedad aprende a menospreciar a las clases populares:

¹⁰ La socialización del hombre es igualmente viciada: «¿Y Alfredo? Si se queda, probablemente va a aprender a beber, a ser un don Juan, a pensar que lo más importante en el mundo es el precio del café. Tengo que hacer algo, lo que sea, para sacar a mis hijos de este ambiente —sacudí la cabeza con un gesto de Juana de Arco—. Debo darles lo que yo nunca tuve: la oportunidad de elegir su camino» (*CI*, p. 72).

—Lo único malo, doctor —continúa Meches inexorable—, es que el traspatio, donde tenemos la bomba, se mantiene lleno de gente que llega a comprar agua. Son tan sucios, da lástima ver cómo está de shuca la pared que da a ese lado; el otro día Lito tuvo que decirle al mandador que echara a una mujer que estaba muy tranquila comiendo con sus hijos debajo del amate. Es increíble el atrevimiento de esas gentes (CI, pp. 70-71).

Es este mismo personaje femenino quien tilda a Farabundo Martí, líder del levantamiento de campesinos e indios contra la oligarquía, de criminal (CI, p. 76).

No obstante, en el fondo, proporcionado por las clases populares, se vislumbra la resistencia y las posibilidades —fracasadas hasta el momento— de la liberación de todos. Como representante de la resistencia aparece la planchadora india, la Angela, quien relata la leyenda salvadoreña de la Siguanaba, que trata, en lo fundamental, de un soterrado poder femenino:

—La Siguanaba es una mujer alta y seca (...) tiene el pelo negro y bien largo (...).

—Le robó su marido a otra mujer y Tlaloc la condenó a caminar para siempre por la orilla de los ríos, sin hablar con nadie. Apenas oscurece, se esconde entre unos matorrales y allí espera, en la sombra, a que pase un hombre a caballo. Cuando el jinete solitario se acerca, la Siguanaba le salta en ancas a la bestia, y envuelve al hombre con sus brazos y con un grito largo y terrible. El jinete pierde en seguida la memoria. No se acuerda de nada: ni de su nombre, ni de su pueblo, ni para dónde iba, ni de dónde venía (CI, pp. 133-134).

Esta figura, dicho sea de paso, es el prototipo de las mujeres campesinas que hablan desde el pasado o la muerte —i. e., el inconsciente— a las protagonistas de los otros relatos de Claribel Alegría. Constituyen, desde dentro de sus mundos enajenados, un espacio femenino, popular y libre¹¹.

Este fondo popular cobra relieve hacia el final, cuando Frank atestigua «la matanza» de 1932, en la cual más de 30.000 indios y campesinos fueron asesinados por orden del sanguinario y legendario Hernández Martínez, en pro de la oligarquía que temía por su hegemonía. Frank describe:

¹¹ Por ejemplo, el mundo «otro» evocado por las voces que oye Karen en *El detén* (Barcelona: Lumen, 1982) y la voz de la Chus, que recupera la «otra Santa Ana» de Ximena en *Album familiar* (San José: EDUCA, 1982). Toda referencia sucesiva a *Album familiar* se incluye en el texto entre paréntesis con las siglas AF.

Se levantaron erguidos, como hipnotizados, como si al fin hubiesen recordado algo que habían memorizado hace muchos años, en la niñez, pero que luego olvidaron por un largo, largo tiempo.

Los que pudieron ponerse de pie, los que pudieron dar unos cuantos pasos, formaron una columna errática, dispersa y empezaron a marchar hacia la iglesia, hacia las bocas humeantes de las dos ametralladoras históricas que los amenazaban desde los camiones. (...) Muchos, todos cayeron, culebrearon un rato y se quedaron quietos. Otros se levantaron a tomar un sitio como sonámbulos. Marcharon sobre cadáveres y heridos hacia los dos camiones (*CI*, p. 172).

Junto con la Angela, la Chus y otras mujeres de las clases populares, estos indios sonámbulos constituyen una suerte de inconsciente sujeto textual que reclama emerger.

La novela hace hincapié en el fracaso de todas las aspiraciones libertarias y se cierra con dos muertes significativas: la de la madre, en la que Carmen descubre «un rostro distinto de mamá, uno que nunca adiviné» (*CI*, p. 175), y que no es sino su propio rostro enajenado. Excepto un personaje marginal a los hilos básicos del texto —un misionero amigo de Frank— nadie se identifica con el rostro del pueblo. Al contrario, «la matanza» impulsa a Frank a abandonar el país. Queda esta muerte pendiente —en la economía del relato—, hasta que en otro relato futuro, *No me agarran viva*, surge un avatar conscientizado de Carmen capaz de morir como, por y en el pueblo.

El problema narrativo planteado por *Cenizas de Izalco* no se resuelve hasta que el/la enunciante no vea emerger un nuevo sujeto en/por medio de la articulación de las voces de *No me agarran viva*. Este sujeto, dicho sea de paso, se contrapone al sujeto fragmentado de la novela moderna y del sujeto-simulacro de la novela «posmoderna» (v. gr., Donoso, Sarduy, Puig). Lejos de representar o efectuar la desaparición del sujeto —«hallazgo» celebrado insistentemente por gran parte de la narrativa latinoamericana contemporánea, que no es sino el correlato de las terroristas desapariciones efectuadas por regímenes militares—, *No me agarran viva* construye un sujeto emergente.

Claribel Alegría tiene otro relato, *Album familiar*, que podría considerarse como punto intermedio entre *Cenizas de Izalco* y *No me agarran viva*. En él encontramos otra vez a la mujer enajenada casada con un extranjero que no comprende su compromiso moral para con su país y América Latina. El relato comienza también con el enfrentamiento con un muerto. Un tío de Ximena, la protagonista, decide exhumar los huesos de su cuñado con el pretexto de que no pertenece a la familia. Este tío, que celebra sus propios funerales anualmente, viene a simbolizar las in-

quinas familiares de las oligarquías centroamericanas que explotan al resto del pueblo.

La otra línea narrativa corresponde al primo Armando, colaborador sandinista que se desempeña ínfimamente como difusor de publicidad ideológica en París. La acción de la novelita tiene lugar el día que Edén Pastora toma el Palacio Nacional y se espera la inminente salida de Somoza. El meollo del relato consiste en las conversaciones entre Ximena y Armando, en las que ambos confiesan su enajenamiento y en que Armando decide, impulsado por el éxito de la acción de Pastora, en la cual milita su propio hijo, volver a Centroamérica y reintegrarse a la guerrilla. Le pide dinero a su prima y ésta tiene que sonsacárselo a su marido, que mira con hostilidad primermundista las convicciones izquierdistas y patrióticas de Armando. Al irse éste, Ximena queda encomendada con las tareas de publicidad, las cuales acepta dando un salto cualitativo en su conducta política.

En éste como en los otros relatos figuran dos «discursos 'otros'». Primero, el «álbum familiar», donde las figuras que han muerto carecen misteriosamente de rostro. Al final del relato, el álbum queda en manos de Ximena, quien descubre que falta el rostro de su primo. Se sabe, pues, que se ha encaminado a la muerte. El segundo «discurso 'otro'» es el que le viene en la forma de la voz de Chus, antigua criada indígena que mora en la «otra Santa Ana», es decir, en el espacio de la muerte. Su voz le sirve a Ximena de conciencia y compañía, a quien le informa acerca de «sus muertos». Es ella quien dice, al final, que Armando «No tardará en llegar» (AF, p. 60) a la muerte, desde luego.

Este relato marca un paso importante hacia las «letras de emergencia» de Claribel Alegría. Por una parte, pone a la protagonista enajenada al borde del compromiso político, el cual le hace posible superar el miedo que siente ante su esposo, acercándose a su realización como mujer (AF, p. 58). Por otra, emerge una voz popular que apenas figuraba en *Cenizas de Izalco* y que sólo encarnaba ahí la Angela con su leyenda de la Siguanaba. Finalmente, la protagonista se acerca a la función de «aglutinadora y organizadora» que desempeñan los autores y la «protagonista» de *No me agarran viva*: Ximena tiene que traducir, organizar y distribuir la propaganda del FSLN para la prensa francesa (AF, p. 59). *Album familiar*, pues, sugiere que existe la posibilidad de una múltiple liberación al comprometerse en la acción política y al enfrentarse con la muerte: «Mejor enfrentar la muerte que irse pudriendo poco a poco» (AF, p. 55). Este enfrentamiento llega a su culminación en Eugenia. *No me agarran viva* termina con una valorización de su muerte:

Yo considero [dice su esposo Javier] que Eugenia muere plena. Plenamente feliz. Su muerte no es sino coronar con heroísmo una vida profundamente entregada, sin ninguna reserva (NMAV, p. 146).

Este relato testimonial no sólo ofrece una solución al dilema de la muerte que recorre todos los textos mencionados anteriormente. Más importante aún: sienta las bases —en la lucha popular— para superar la subordinación de la mujer y la serie de desigualdades que parten de ahí. La participación en una insurgencia popular a escala nacional no puede sino alterar las estructuras y relaciones sociales, como en las palabras de Fanon citadas anteriormente. Eugenia y sus compañeras se dan cuenta de ello y se aprovechan de la oportunidad para integrar la causa de la mujer a las otras causas populares. De hecho, *No me agarran viva* nos dice que el desarrollo de la mujer es promovido en los estatutos y en la práctica de las Fuerzas Populares de Liberación (FPL), organización político-militar a que perteneció Eugenia (NMAV, p. 80). Respondiendo a las preguntas de Claribel Alegría y su compañero, Marta, hermana de Eugenia y también militante de las FPL, dice:

Nosotros venimos de familias donde los hombres no hacen nada. Nuestros compañeros son también de extracción burguesa, pero tuvieron que cambiar. La organización te cambia. Ellos no resienten el que a veces nosotras tengamos tareas más importantes (NMAV, p. 84).

La familia, el espacio en el que la mujer ha sido más explotada y en el cual yacen las mayores posibilidades de efectuar cambios de conciencia y situación¹², ha desarrollado, en la vida de Eugenia y sus compañeros y compañeras, estructuras diferentes —v. gr., crianza comunal de los hijos impuesta por las necesidades estratégicas de la guerrilla— a las que rigen la sociedad de Carmen. Ni el matrimonio ni la familia de Eugenia pueden separarse de su práctica política —su trabajo en la «organización» (NMAV, pp. 64, 97)—, la cual proyecta nuevas y/o rescatadas formas sociales y culturales.

Las necesidades políticas también han requerido la reciprocidad docente que atraviesa las distintas clases sociales. La mujer burguesa, como Eugenia, no sólo participa en la conscientización de las clases populares,

¹² Dorothy Dinnerstein, en *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise* (New York: Harper and Row, 1977), analiza cómo las relaciones entre los sexos y la crianza tradicional de los niños producen hostilidades profundas hacia la mujer. Ella propone un cambio en los modos de crianza con el objetivo de desplazar la hostilidad dirigida hacia la madre y por extensión a la mujer.

sino que ella misma aprende de éstas, tal como lo concibiera Paulo Freire. Y en lo que respecta a la organización familiar, debe recordarse que entre las clases populares es la mujer, por sus fuerzas, su creatividad, su abnegación y su total compromiso con sus hijos la que ha constituido la autoidad familiar. En uno de los testimonios se dice:

Había compañeras en los tugurios que eran bien jóvenes y estaban metidas trabajando. Había también señoras que eran más penconas que los hombres.

La mujer salvadoreña es muy combativa. En los tugurios es dominante porque tiene mucha participación, trabajos fuertes, a veces desde las cinco de la mañana (IMAV, pp. 84-85).

No me agarran viva, pues, encuentra una articulación narrativa apropiada para superar los *impasses* de los relatos y poemarios anteriores. Ante el vacío de Carmen, reflejo de una sociedad y una familia enajenadas y enajenantes, Eugenia se abre un espacio propio en la lucha por desenajenar su sociedad, construir nuevas formas de organización social, impulsar el desarrollo de un sujeto emergente. Es éste también el sentido y la función de las «letras de emergencia» de Claribel Alegría, que, por medio de ellas, participa activamente en la lucha por la hegemonía de un pueblo libre y desenajenado.