

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA

NUEVOS PARADIGMAS EN LA HISTORIA DE LAS MUJERES
CENTROAMERICANAS: COLOQUIALISMO Y DECONSTRUCCIÓN EN LA
POESÍA DE GIOCONDA BELLI Y MARTA ROJAS

MARLEN MARÍA CALVO OVIEDO

Tesis
3497

HEREDIA, 1999

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador de Posgrado en
Cultura Centroamericana con mención en Literatura para optar al grado
de Magister Litterarum.

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA



NUEVOS PARADIGMAS EN LA HISTORIA DE LAS MUJERES
CENTROAMERICANAS: COLOQUIALISMO Y DECONSTRUCCIÓN EN LA
POESÍA DE GIOCONDA BELLI Y MARTA ROJAS

MARLEN MARÍA CALVO OVIEDO

HEREDIA, 1999

**Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador de Posgrado en
Cultura Centroamericana con mención en Literatura para optar al grado
de Magister Litterarum.**

NUEVOS PARADIGMAS EN LA HISTORIA DE LAS MUJERES
CENTROAMERICANAS: COLOQUIALISMO Y DECONSTRUCCIÓN EN
LA POESÍA DE GIOCONDA BELLI Y MARTA ROJAS

M.Sc. Alicia Díaz Alvarado
Presidenta Consejo Central de Posgrado



MARLEN MARÍA CALVO OVIEDO

Dr. María Zavala
Directora PPG

M.Sc. Alicia Díaz Alvarado
Tutora

Tesis presentada para optar al grado de Magister Litterarum en Cultura
Centroamericana. Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de
Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional. Heredia, Costa Rica.

Marlen María Calvo Oviedo
Estudiante

RESUMEN

Miembros del Tribunal Examinador

.....
M.Sc Alicia Díaz Alvarado
Presidenta Consejo Central de Posgrado

.....
Dra. Magda Zavala
Directora PPG

.....
M.L. Seidy Araya
Tutora

.....
M.L. María de la Luz Guzmán
Asesora

.....
Dr. Carlos Francisco Monge
Asesor

.....
Marlen María Calvo Oviedo
Sustentante

RESUMEN

El objeto de estudio del presente trabajo es el análisis de los poemas *De la mujer al hombre*, *Y...*, *A borbotones*, *Y Dios me hizo mujer*, de la autora nicaragüense Gioconda Belli y los poemas *La palabra en mí*, *Mi voz*, *Penélope* y *Empezar a morir*, de la autora costarricense Marta Rojas. En el marco de su obra total, ambas autoras pertenecen al grupo generacional de poetisas centroamericanas, cuya obra es publicada entre los años setenta y noventa y uno, dos décadas muy importantes dentro de la historia de los países istmeños.

Es precisamente en este lapso cuando se dan en Centroamérica fuertes cambios político-sociales relacionados con revoluciones, guerras, guerrillas y problemas económicos que influyen significativamente en la visión de mundo de los pueblos centroamericanos. Es por esa razón que escogimos dos poetisas de países hermanos y vecinos que, de forma diferente, vivieron y enfrentaron las fuertes crisis de la época.

Nicaragua es representativa de los países con historias de enfrentamientos armados; Costa Rica es la excepción en cuanto a este punto, pero enfrenta una severa depresión económica. Ambas naciones se ven afectadas por las transformaciones planetarias en la visión de mundo, suscitadas en la segunda

posguerra, entre ellas el inicio de una nueva perspectiva de las mujeres sobre su condición de género-sexo, su situación y sus derechos.

Desde nuestra perspectiva, estas transformaciones se reflejan en la forma de pensamiento de las mujeres, quienes empiezan a cuestionar la condición a que han sido sometidas históricamente por el patriarcado. Esa conscientización implica el surgimiento de una nueva cosmovisión de las mujeres, que se expresa por distintos medios, entre ellos la escritura. Las mujeres escritoras centroamericanas reflejan esos cambios en su discurso. Es precisamente en el discurso poético, en el cual nosotros buscaremos los nuevos paradigmas desde los cuales escriben las poetisas contemporáneas.

Trabajaremos el discurso poético a la luz de las teorías del lenguaje de Lacan, incorporaremos también algunos conceptos importantes de las teóricas feministas como Irigaray, Cixous, Beauvoir, Elkar y Lagarde, así como otras teorías relacionadas con el discurso patriarcal y el nuevo discurso de las mujeres.

El estudio se interesa por evidenciar que la escritura poética de las mujeres durante el período señalado, deconstruye el discurso patriarcal y elabora nuevos paradigmas. Comprobaremos que el recurso estilístico fundamental en este proceso es el coloquialismo, pues facilita el diálogo entre la voz de la enunciación y quien recibe el mensaje.

Gracias

A Dios por ayudarme a no desfallecer a pesar de todo;
a Nory Molina por ser maestra, amiga, consejera, tutora y sobre todo por enseñarme una nueva forma de mirar el mundo;
a Seidy Araya por todas sus enseñanzas a través de los años y especialmente por no dejarme sola en los momentos difíciles;
a María de la Luz Guzmán por brindarme su apoyo sincero y solidario en momentos en que fue luz en la oscuridad y por su enorme paciencia en el trabajo de corrección;
a Carlos Francisco Monge por el esfuerzo de comprender "cosas de mujeres" y por todas las cosas que de él aprehendí en estos tiempos;
a Juan Carlos por su amor, apoyo y comprensión, además por ser lo suficientemente necio para enseñarme a abrir espacios de descanso;
a Luis Gus, mi sobrino por las tardes dislálicas de risas y enojos
a Makita e Iva, amigas, compañeras y hermanas en el dolor y la alegría. Sin ustedes hubiera sido muy difícil lograrlo;
a Alvaro y Dago "los religiosos", a Patri, María y Marielos, tres compañeras increíbles ,a Walther, "el desertor", por todo, a Rogelio Cedeño por ser siempre solidario y amigo; a Guillermo, poseedor de un gran corazón;
a Magda Zavala por crear un espacio para crecer en la academia y especialmente por acercarse a mi alma para enseñarme a escuchar a Nory allí, muy dentro;
a Marta Rojas por una hermosa tarde de confidencias y poesías
a todos los demás compañeros, profesores y amigos que no puedo enumerar por cuestión de espacio pero que me han acompañado a lo largo de mi vida universitaria.

Dedicatoria

*A mis hijos, Joaquín Alonso y
Fernando José, a mi hija María del Mar
de quienes aprendí el inmenso
significado de la palabra amor.*

*A Jorge Calvo, mi padre
y Rodrigo Calvo, mi hermano,
por amar a Ruth sin reproches, ni cobardía.
Con su ejemplo aprendí el valor de la palabra mujer.*

*A mis hermanas, Vivian y Yenory, y a todas las mujeres
que como ellas, buscan el camino de la felicidad. A pesar
de los avatares de la vida.*

INDICE

	Página
Prólogo	1
Capítulo I Aspectos Teóricos y Metodológicos	
Justificación	4
Condiciones históricas de Centro América	5
Planteamiento del problema	11
Delimitación del objeto de estudio	14
Antecedentes del estudio	15
Objetivos	21
<i>porque los que se aman son inolvidables</i>	21
Objetivos específicos	21
Problemas de investigación	22
El método de investigación	23
Lenguaje y estilo	24
La tesis	25
El capítulo	26
Capítulo II	
La novela de Nory	27
La estructura	28
La trama	29
La acción	30
La descripción	31
La elipsis	32
"A Nory"	33
La ironía	34
La descripción	35

A Nory

porque los que se aman son inolvidables

*Entraste a mi vida
en la academia
desde allí
te fuiste acurrucando
muy dentro de mi alma.
Hoy has trascendido a un estado superior
y yo te extraño,
te quiero.
Tus tibios abrazos
tu sonrisa
tus enseñanzas
se quedaron conmigo;
hoy son una enorme colección de recuerdos
y un pesado fardo de dolor.
Para vos
como ofrenda
nuestro trabajo
y un eterno ¡hasta pronto!*

Marlen



INDICE

	Página
Prólogo	1
Capítulo I Aspectos Teóricos y Metodológicos	
Justificación	4
Condiciones históricas de Centro América	5
Planteamiento del problema	11
Delimitación del objeto de estudio	14
Antecedentes del campo de investigación	15
Objetivos	21
Objetivo general	21
Objetivos específicos	21
Principios Teórico-metodológicos	22
El deconstructivismo o desconstruccionismo	22
La mujer y el lenguaje	24
La mujer y el cuerpo	28
El cuerpo femenino como texto	30
El erotismo en la poesía de las mujeres centroamericanas	32
El coloquialismo o exteriorismo	34
Género sexo	37
La Neoretórica	39
El concepto de cultura y la mujer	41
La escritura de las mujeres	43
Notas del capítulo I	48
Capítulo II La poesía de Gioconda Belli	
“De la mujer al hombre”	56
La Inventio	56
La Dispositio	60
La Elocutio	62
“Y...”	69
La Inventio	69
La Dispositio	73
La Elocutio	74
“A borbotones”	78
La Inventio	78
La Dispositio	80

La Elocutio	81
“Y Dios me hizo mujer”	86
La Inventio	86
La Dispositio	90
La Elocutio	91
Una visión comprensiva de la poesía de Gioconda Belli	94
Notas del capítulo II	101
Capítulo III La poesía de Marta Rojas	
“La palabra en mí”	104
La Inventio	104
La Dispositio	107
La Elocutio	109
“Mi voz”	113
La Inventio	113
La Dispositio	118
La Elocutio	120
“Penélope”	123
La Inventio	123
La Dispositio	127
La Elocutio	129
“Y empezar a morir”	132
La Inventio	132
La Dispositio	135
La Elocutio	137
Una visión comprensiva de la poesía de Marta Rojas	142
Notas del capítulo III	151
Conclusiones generales	153
Bibliografía	157

DESCRIPTORES

CENTROAMERICA-CONTEXTO-SOCIOPOLITICO-REVOLUCION-
LENGUAJE-CONDICION-DECONSTRUCTIVISMO-GENERO-SEXO-
COLOQUIALISMO-NEORETORICA-MUJER-CUERPO-DISCURSO DE
LAS MUJERES-ESCRITURA-POESIA DE MUJERES-PARADIGMAS-
NUEVA HISTORIA DE LAS MUJERES-PATRIARCADO-TEXTO-
POEMA-POETA.

PROLOGO



Nuestro trabajo consistirá en el análisis de la poesía de las mujeres escritoras contemporáneas de Centroamérica; para ello seleccionamos algunos poemas de las autoras Gioconda Belli de Nicaragua y Marta Rojas de Costa Rica. La escogencia se hizo tomando en cuenta, por una parte, la época en que escriben y publican las poetas (1970-1991) y por otra, la necesidad de presentar un trabajo que involucrara la historia de Centroamérica desde dos perspectivas: una la de un país con historia de movimientos armados, la otra, una nación sin revolución militar. Estudiamos casi toda la producción poética de las mujeres centroamericanas del período, lo que nos permitió observar que en todos los países del istmo con historial armado existía en calidad de núcleo común, la revolución como el factor desencadenante de la toma de consciencia por parte de las mujeres de su condición de género- sexo. De ahí que escogiéramos la producción de Gioconda Belli como representativa del proceso iniciado en los años setenta y que aún no culmina. En Costa Rica es vasta la escritura poética de las mujeres en esos años; sin embargo, escogimos a Marta Rojas ya que su obra está poco estudiada, pero ha recibido reconocimiento en el medio nacional, y además es rica en manifestaciones propias de la escritura de las mujeres. Después de una lectura profunda de casi toda la producción de ambas poetas, tomamos un corpus que nos permitirá observar los cambios sufridos en la escritura de las mujeres contemporáneas centroamericanas. La selección fue difícil, porque la mayor parte de sus poemas están impregnados de una visión diferente del mundo. Observamos en ellas una toma de consciencia acerca de la opresión patriarcal, así como un trabajo sobre el lenguaje orientado hacia la creación de un nuevo discurso en el cual se manifieste la perspectiva de las mujeres sobre sí mismas, y sobre su historia. Proponen formas novedosas de

asumir las relaciones de pareja, la maternidad y los asuntos cotidianos. Sin embargo, se interesan igualmente por los problemas sociales. Esa nueva forma de mirar el mundo será la que les permitirá construir los nuevos paradigmas en la escritura de las mujeres.

La neoretórica como disciplina nos permite el abordaje sistemático del corpus. Ofrece organización teóricometodológica que articula perfectamente las estructuras semánticas y las lingüísticas, incluyendo las relaciones de índole sintáctico. Además, permite conectar el texto y el referente que éste representa. Se establecen así las funciones pragmáticas entre los poemas, las autoras, el contexto en que surgen y se decodifican. Ahora bien, aunque no postulamos que los poemas estudiados sean discursos retóricos, sí consideramos que comparten algunas de sus características. Por consiguiente, en el análisis de los poemas trabajaremos con el modelo del texto retórico, especialmente con los siguientes conceptos: *la inventio*, *la dispositio* y *la elocutio*.

A lo largo del análisis acudiremos a distintas teorías que nos permitan descubrir la manera en que las autoras construyen una nueva visión de mundo dentro de sus poemas, ya sea que el proceso se produzca de manera consciente o inconsciente. En cuanto a este punto, creemos necesario aclarar que algunos de los poemas poseen características de producción consciente por parte de la autora, atendiendo a la necesidad de denunciar las arbitrariedades de que han sido objeto las mujeres por parte del sistema patriarcal, y a la urgencia de plantear alternativas, y de construir una nueva historia para las mujeres. Sin embargo, otros poemas, que parecen generarse con la misma intención sucumben ante la intereorientación inconsciente de las normas establecidas y reproducen su lenguaje milenario.

Nuestro estudio busca en cada uno de los poemas analizados el mensaje de las voces de las mujeres, y el nuevo discurso poético. Desde este análisis que involucra la variable de género, nos hemos planteado la posibilidad de que las poetisas deconstruyan el discurso patriarcal como punto de partida en la elaboración del nuevo. Hemos observado también, que con el objetivo de propiciar el acceso de la mayoría a un mensaje conscientizador, las poetisas han elegido una forma de escritura que les permita establecer una comunicación casi dialógica entre ellas y sus lectores (interlocutoras): el coloquialismo. Como forma de expresión, el coloquialismo permite abordar temas de la cotidianidad de manera simple, y casi conversacional. Así, los problemas de la condición de las mujeres como género-sexo son planteados de forma tal que pueden ser comprendidos e interiorizados por cualquier persona que lea los poemas.

Nuestro trabajo pretende ser un aporte al conocimiento de la poesía contemporánea de las mujeres centroamericanas y, además, un primer eslabón en los estudios de género dentro del marco de la Maestría en Estudios de la Cultura Centroamericana.

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Justificación

Nuestro objeto de estudio es el análisis de los poemas *De la mujer al hombre*, *Y...*, *A Sordana*, *Y Dios me hizo mujer*, todos ellos de la escritora nicaragüense Gioconda Belli, de su analogía *El que de la mujer*

Capítulo 1

en 1977, así como de los poemas *La palabra en el*, *Mi voz*, *Perdónese* y *Esperar a morir*, de la escritora costarricense Mistra Rojas. Los primeros dos poemas que

*“Son altas las columnas de mi sueño,
van hacia el canto con los pies descalzos
del fondo de mí misma se levantan
y suben por el viento en espirales.”*

Claribel Alegría.

ASPECTOS TEORICOS Y METODOLOGICOS

Justificación

Nuestro objeto de estudio es el análisis de los poemas: *De la mujer al hombre, Y..., A borbotones, Y Dios me hizo mujer*, todos ellos de la escritora nicaragüense Gioconda Belli, de su antología El ojo de la mujer, publicada en Nicaragua en 1990 y reimpressa en 1997, así como de los poemas: *La palabra en mí, Mi voz, Penélope y Empezar a morir*, de la escritora costarricense Marta Rojas. Los primeros dos poemas que analizaremos pertenecen a su poemario Aposentos del deseo, publicado en 1996 y los últimos dos al poemario La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós, publicado en 1993 y reimpresso en 1998. Los dos poemarios de Rojas fueron publicados en Costa Rica. Nuestra investigación se propone establecer la forma en que el discurso poético de estas escritoras, a pesar de las separaciones geográficas, históricas, políticas y otros, logran traspasar barreras y unir las bajo una forma discursiva pletórica de su condición de mujeres, en el sentido de género-sexo.

La escogencia de las obras, así como de los poemarios se justifica en la medida en que pretendemos estudiar la escritura de las mujeres contemporáneas en Centroamérica, de ahí que trabajemos autoras pertenecientes a países con historias sociopolíticas tan diferentes como Nicaragua y Costa Rica. Las publicaciones estudiadas de Belli y Rojas se gestan en el período comprendido entre 1970 y 1996. Por lo tanto, se inscriben dentro de un marco temporal posmoderno, sumamente ligado a períodos específicos en

la historia centroamericana, que manifiestan numerosos cambios políticos, económicos, culturales, sociales, y sobre todo de la perspectiva de mundo de las mujeres del área. Por esa razón, consideramos de suma importancia hacer un breve recorrido histórico a lo largo de los años en que germinaron los textos de Belli y Rojas, así como los de tantas otras escritoras.

Condiciones históricas de Centroamérica

El establecimiento del período desde la segunda posguerra a la década de 1980, es especialmente significativa en cuanto al análisis de la situación de la mujer en Centroamérica, pues se producen cambios fundamentales en la condición misma de las mujeres. Podemos partir del hecho de que es precisamente en la segunda posguerra cuando las mujeres adquieren derechos ciudadanos.

En la segunda mitad de los años sesenta (1), la crisis centroamericana toma un giro decisivo; los primeros síntomas de la crisis económica coinciden, con excepción de Costa Rica, con una grave agudización de los sistemas políticos y con la violencia política institucionalizada. Conforme avanza la segunda mitad de los años setenta, los diversos sectores políticos, desde la izquierda marxista, hasta el centro democristiano, se orientan hacia la respuesta armada, excepto en Costa Rica. Mientras toda el área se encuentra inmersa en problemas políticos y militares, Costa Rica enfrenta una fuerte crisis económica. A causa de la conformación de la sociedad costarricense de la

posguerra, asentada en una estructura social en donde los grupos medios han adquirido una posición importante, y que en los años setenta y posteriores no cambia, por el contrario, busca fortalecer los proyectos políticos tendientes a una notable expansión del Estado, no hubo guerra, guerrillas u otro tipo de enfrentamientos armados, que tendieran a descalabrar aún más la condición económica y social del país. Por esta razón, Costa Rica es la excepción a la violencia con respecto a los otros cuatro países del istmo.

El Triunfo de la Revolución nicaragüense en junio de 1979 y el golpe, tres meses más tarde, contra la dictadura de Romero en El Salvador, abrieron una etapa completamente diferente.

Esta primera mitad de los años setenta tuvo una importancia significativa para las mujeres centroamericanas. Su participación en el ámbito de lo económico creció mucho más claramente que en los años sesenta, y sus condiciones de vida mejoraron, sin embargo, esto no significa que dejaran de mantenerse entre los niveles más bajos de América Latina. Una de las causas de este fenómeno estuvo referido a la educación, ya que para finales de los años sesenta se inicia una aceleración de la participación de las mujeres en todos los niveles educativos, especialmente en la secundarias y universidades. Por tanto, su participación en la crisis de los años setenta, fue notablemente mayor que en décadas anteriores.

Según Daisy Zamora, escritora nicaragüense, para las mujeres nicaragüenses la lucha por la liberación de Nicaragua está muy ligada a la lucha por su propia liberación, razón

por la que ante la crisis, según esta autora:

“...uno de los caminos que tuvieron las mujeres burguesas y pequeño burguesas para tomar conciencia de su problemática y de su condición humana y naturaleza femenina, fue la poesía la que las condujo a la revelación, a la rebelión y a la revolución ...” (2)

La población femenina se ve entonces afectada por la crisis político-militar de varias formas: en unos aspectos, de manera similar a la población masculina, y en otros de forma diferente. Esto resulta en el establecimiento de cierta segmentación por género-sexo, ya que los hombres tienen más protagonismo como combatientes directos y víctimas mortales de la guerra o la violencia política, mientras que las mujeres han sido las responsables de la búsqueda de refugio para su familia, fuera o dentro del país de origen. Ellas han tenido que padecer más efectos secundarios que directos, y han tenido que hacerse cargo progresivamente de los costos de la crisis y de las posibles respuestas para sobrevivirla. Ante esta situación, las mujeres son víctimas de violaciones masivas de los Derechos Humanos. La mayoría de las veces en las migraciones forzadas en busca de refugio han tenido que padecer hasta de violaciones sexuales. Al ser víctimas indirectas, muchas mujeres han tenido que separarse de sus compañeros, esposos, familiares, la patria y otros, o han tenido que ver morir a sus seres amados.

Aunque Costa Rica vive un proceso político-social diferente al resto de los países centroamericanos, las mujeres costarricenses también luchan por sus derechos, se

educan y se encuentran inmersas en un sistema social patriarcal que las silencia e invisibiliza. Ellas presentan índices promedio de participación socio-económica y política por debajo de los masculinos.

La recesión económica produce en todos los países del área, un brusco golpe por lo cual se presentan en todos, cifras negativas de crecimiento. (3)

En este contexto, la situación de las mujeres presenta una evolución compleja, que las obliga a distinguir entre condiciones de vida y avances de su participación socio-económica y política. Al transformarse su nivel de participación, se da un proceso de concientización con respecto a su condición y se gesta la necesidad de romper viejos esquemas e instalar una nueva visión sobre sí mismas, visión que será construida por ellas mismas y no por el distorsionante espejo patriarcal, desde el cual las han enseñado a mirarse. Durante la década de 1960 se produjo en la cultura occidental la segunda ola del feminismo, con un renovado interés en el papel de la mujer en el proceso histórico, porque a pesar de que por siempre, el género femenino ha representado la mitad y más de la población humana, las diversas disciplinas, tanto tradicionales como renovadoras, habían marginado a la mujer de sus estudios. Apenas existía constancia de la aportación de la mujer en los procesos históricos, en todos los niveles, con excepción de algunas figuras notables. Los estudios han tendido a supeditar la experiencia histórica y de vida de la humanidad a las experiencias de los hombres. Va a ser precisamente la nueva "historia" de las mujeres, surgida en íntima relación con el

feminismo contemporáneo, la que abrirá los espacios para los estudios del desenvolvimiento de las mujeres en las distintas sociedades. Trataremos de aprovechar uno de esos ámbitos, como lo es la literatura, para descubrir y describir los cambios sufridos por las mujeres istmeñas, a partir de los años sesenta. De ahí, la escogencia que hicimos, tanto de las autoras y sus nacionalidades como de los poemas analizados.

Con la crisis de los años setenta, tuvo lugar en Centroamérica una eclosión de pequeños grupos de mujeres, relacionados con proyectos productivos y de sobrevivencia. Para finales de la década de 1970, surgen en casi toda el área algunos grupos reivindicativos de género. Estos grupos se desarrollan ampliamente en Nicaragua y en Costa Rica, antes de iniciarse los años ochenta. El resultado del desarrollo de estos grupos será el crecimiento y divulgación de la actitud de género. En el resto de los países del istmo, la creación de este tipo de asociaciones o grupos se dará posteriormente, con mayor fuerza en El Salvador y más débiles en Honduras y Guatemala. Esto no significa que las mujeres escritoras de esos países dejaran de incorporarse a la construcción de la visión de mundo de las mujeres contemporáneas. Como ejemplo podemos citar a Ana María Rodas, de Guatemala, quien en 1973, causa gran polémica por la salida de su texto de poesía *Poemas de la izquierda erótica*. Mario Alberto Carrera lo ha calificado de la siguiente manera:

“Poemas de la izquierda erótica es más espejo del estremecimiento social que la mujer consciente está produciendo hoy, que reflejo de un alma enajenada por el dolor

y la frustración. Aunque si no se produjera y estuviera presente lo segundo en Rodas, no podría ser su poesía espejo del cambio social y las expectativas femeninas.”(4)

Como podemos observar a partir de la cita anterior, aunque los grupos de mujeres de Guatemala se formaran tardíamente en relación con los de Costa Rica y Nicaragua, las mujeres escritoras ya empezaban su trabajo de concientización y búsqueda de sí mismas y de su propio discurso, dentro de las diferentes sociedades centroamericanas.

El crecimiento de la actitud de género replantea cambios en el discurso de las administraciones, lo cual de alguna manera contribuyó a una transformación de valores sobre la cuestión de género en una población femenina que sufría importantes cambios en los niveles ideológicos y sociales, lo que ha abierto a las mujeres espacios para reconstruir su visión de mundo.

Somos conscientes de que el conocimiento más complejo de la historia de las mujeres no puede basarse en la experiencia histórica de las mismas o en las expresiones abiertas de su explotación o limitaciones, sino más bien en un enfoque que nos permita superar la dicotomía de la victimización o logros de las mujeres, para reconocer la fuerza individual y colectiva de todas aquellas que han logrado reaccionar a las restricciones de una sociedad patriarcal. Son aquellas que hoy se suman al grupo de las llamadas mujeres del “ya no” y “todavía no”(5), a quienes, en el presente trabajo, por falta de un vocablo que las identifique, llamaremos, *mujeres frontera*, término que hemos creado

con el fin de denominar a las autoras que estudiaremos, así como al resto de mujeres que son espejo de sí mismas.

Planteamiento del problema

Las mujeres centroamericanas en las últimas cuatro décadas, han sufrido una serie de cambios culturales e ideológicos, lenta pero eficazmente. Han transformado la visión femenina del mundo, especialmente la perspectiva sobre sí mismas y la visión sobre la estructura social en la cual han estado inmersas por siglos. Dentro de los nuevos paradigmas propuestos en que se desenvuelven las mujeres, las escritoras desempeñan un papel preponderante en la transmisión de la imagen de mujer en proceso de construcción. Hay pocos estudios críticos sobre la escritura de las mujeres, la mayoría han sido hechos por hombres y por no feministas, y se limitan a dar una visión dualista, presentan el mundo de los hombres y / o el mundo de las mujeres, donde la medida para la lectura y análisis, es trivializada, mistificada, distorsionada y muchas veces devaluada. También la producción artística femenina ha sido vista como indigna de estudio, creando un dualismo entre mujer y ciencia que cubre la totalidad de la vida de las mujeres. Por lo tanto, una de nuestras metas es realizar un análisis de la forma en que las mujeres escritoras contemporáneas introducen en sus textos los nuevos paradigmas y la visión de mundo que la mujer posee en la actualidad, resaltando principalmente el mundo que ha sido postergado, el de las emociones, la poesía, la

subjetividad, para demostrar que no es excluyente; y que por el contrario, cada uno influye y determina al otro, con lo que se rompe la dualidad, innecesario en un mundo de todos.

La empobrecida tradición cultural de las mujeres no es solo consecuencia de su poca participación sino también el resultado de normas y actitudes del sistema patriarcal; por lo que nos parece importante descubrir cómo se construyen las nuevas formas del enunciado y la enunciación en el discurso literario de las mujeres, de manera que logre traspasar las enormes barreras socio-culturales, impuestas por el patriarcado. También nos interesa observar las formas discursivas utilizadas por las escritoras en su tarea de transmisoras y reproductoras, tanto de los nuevos paradigmas como de la reelaboración de los viejos.

Este análisis no pretende excluir al género masculino y su importancia dentro de la vida de las mujeres, al contrario, la visión de mundo de las mujeres incluye al hombre, al hijo, al compañero, al amigo, al amante, al trabajador y otros, sin los cuales no tendría sentido nuestro análisis. No se trata de una lucha encarnizada por el poder, ni mucho menos. Se trata de recuperar y rescatar a la mujer detrás de una forma de pensamiento, a la compañera del hombre.

Son muchos los debates generados sobre la existencia de una forma particular de escritura inherente a la mujer. Este será otro punto tratado en nuestro trabajo, existen opiniones a favor y en contra de este asunto. Partiremos del principio de que en los

textos escritos por mujeres se encuentran elementos que los caracterizan, particularmente en la poesía, que será nuestro campo de estudio. Las mujeres poetisas contemporáneas han logrado desarrollar una manera de escribir que refleja sus deseos y experiencias, por medio de la utilización de estructuras peculiares. Tal escritura les permite manifestarse desde su mundo de mujer, como espejo viviente de sí y de otras. Será parte de nuestra tarea descubrir la utilización particular del lenguaje, heredado por la ley del padre, en la elaboración de los poemas, sin que ello signifique la reproducción de los esquemas patriarcales. Recordemos que según Lacan:

“Si el yo es imaginario, el inconsciente está estructurado como lenguaje constituido por una serie de eslabones de elementos significativos”. (6)

Por lo tanto, para una mujer escritora es más difícil desligarse de los paradigmas preestablecidos, ligados a la ley del padre, en la construcción de por lo menos un verso que se desprenda de la carga inconsciente que domina su yo. Sin embargo, al tratarse de escritoras contemporáneas, debemos tomar en cuenta que muchas de ellas, ya no son más sujetos constituyentes sino constituidos. Por cuanto no siempre que se miran al espejo, lo hacen desde el discurso que el patriarcado ha construido sobre las mujeres. Observan a la otra mujer en el espejo, la mujer como modelo de mujer, no el discurso patriarcal. Desaparece la fragmentación; recordemos que el ordenamiento social hegemónico a través de los mitos sociales determina qué deben asumir las mujeres y constituye la base que les brinda el material que cada mujer recogerá a lo largo de su

vida. Muchos de estos mitos han logrado que las mujeres construyan una identidad fragmentada donde los demás dan sentido a sus vidas, pensamientos y afectos, y además les indican quiénes son. Esa fragmentación resulta en que cada mujer es, de acuerdo con la etapa de la vida en que se encuentra, la hija de..., la esposa de..., la madre de..., la abuela de.... Desde esta identidad fragmentada, las mujeres tienen una existencia donde su realización es la realización de los otros.

Al descubrir a la otra mujer en el espejo, la mujer se ve como un todo, su cuerpo, ella y sus funciones, son su propio yo, un yo total, no fragmentado (7), esa totalidad es la que trataremos de encontrar en el discurso de las mujeres escritoras, en nuestro análisis.

Delimitación del objeto de estudio

Procuramos alcanzar nuestros objetivos mediante el análisis de las relaciones que se establecen entre los discursos de las dos poetas centroamericanas, las cuales aunque desde diferentes espacios de producción; trascienden las limitaciones geográficas, políticas, económicas y culturales, para integrar a las escritoras y sus producciones dentro de un ámbito mayor, como lo es la escritura de las mujeres contemporáneas centroamericanas.

Los estudios existentes hasta finales de la década de los años sesenta, se inscriben dentro de lo que podríamos denominar trabajos tradicionales sobre la mujer: presentan limitaciones respecto al objeto de estudio, pues en ellos se explicita la falta de una metodología apropiada o específica para el estudio de la mujer, así como el continuo

androcentrismo, desde el cual se emprenden dichos estudios. Es de nuestro interés, abordar el objeto de estudio desde una perspectiva diferente, que describa las nuevas tendencias literarias de las poetas y de sus producciones como su aporte a la consolidación de la nueva historia de las mujeres. Solo después de la década de los años sesenta, los poemas tienen como eje central a la mujer, en tanto grupo social específico, distinto al hombre. Al respecto, Sigrid Weigel plantea:

“Las mujeres no carecen de historia, no están fuera de la historia. Están dentro en una posición especial de exclusión en la que han desarrollado su propio modo de experimentar, su manera de ver las cosas, su cultura. Se requiere un nuevo esfuerzo (feminista) analítico e interpretativo para reconstruir todo eso.” (8)

A partir de la reconstrucción de que nos habla Weigel y en la medida en que las escritoras logren hacer llegar su mensaje a las demás mujeres, y sea asimilado, las mujeres y sobre todo las madres reproducirán la “nueva imagen de mujer”, en la tarea de socialización de otras mujeres, de los hombres y de sus hijos e hijas, con lo que desaparecerán las *mujeres frontera* y las nuevas generaciones permitirán a las mujeres ser constructoras de su propia historia, en un proceso lento, pero efectivo.

Antecedentes en el campo de investigación

Con respecto al trabajo literario de Gioconda Belli, la mayoría de los análisis que logramos encontrar hacen referencia principalmente a su producción como narradora, sobre todo, de su texto *La mujer habitada*, (9) que se publicó por

primera vez en Managua, en diciembre de 1988. Sobre su poesía, pudimos encontrar un artículo de Carmen Alemany Bay, de la Universidad de Alicante, "Realidad, amor e historia en la creación de Gioconda Belli."(10). En este artículo se hace un comentario acerca de la trascendencia política en la obra de esta autora. Según Alemany, todos los acontecimientos históricos de Nicaragua, desde la dictadura de Somoza hasta el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional en 1979, "marcan la obra poética de Gioconda Belli". Además de reconocer una interrelación de la poesía de Belli con los acontecimientos político-históricos de su país natal, Alemany expresa que en la poesía de esta autora se da una confluencia de muchos temas y cita entre ellos: el amor, el erotismo, la poesía revolucionaria, "teinas que se van cuajando para formar un mundo poético propio".

El artículo de Alemany hace algunos aportes importantes para los fines de nuestro trabajo: proclama la existencia de otras autoras nicaragüenses que producen después de los años los sesenta, especialmente en la década de los setenta y que presentan un estilo de escritura poética muy parecida a la de Belli, exaltando de ellas los temas de sus poemas, anécdotas o motivos muy ligados a su género-sexo. También afirma que todas ellas, *"constituyen una verdadera y única vanguardia dentro de la poesía centroamericana, o que son exponentes de una nueva poesía escrita por mujeres"*.

Además, ubica su estilo dentro del "coloquialismo" o "exteriorismo", no como una forma exclusiva de las mujeres de hacer poesía, pero sí como una forma de escritura en

la cual se pueden aprovechar muchos motivos.

Otro artículo que hace referencia a Belli como poeta, es uno de Magda Zavala, publicado en la revista *Kañina*, (11) de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, "Poetas centroamericanas de la rebelión erótica". En el artículo, Zavala se refiere a la poesía centroamericana y, especialmente, a la poesía erótica de las mujeres istmeñas, entendiendo como erotismo, "no el amor, sino el ámbito en que se produce una efusión de la corporalidad y el placer del nexo sexual". Dentro de las autoras con estas características cita a Belli, de quien menciona cuatro de sus poemarios y dice:

"Gioconda Belli busca la expresión de su individualidad corpórea femenina, el juego libre de la sensualidad, la reivindicación de una sexualidad pletórica de placer, ligada a la aspiración por un mundo nuevo". (12)

Para Zavala, la poesía de Belli no se encuentra desligada de los acontecimientos histórico-políticos de su patria, contexto que servirá de marco a su poesía. Uno de los aportes más importantes que hace Zavala para nuestros intereses es precisamente la última frase de la cita que transcribimos, pues afirma nuestra teoría de la búsqueda de las mujeres de su propia y nueva historia.

Otra publicación que logramos estudiar sobre la poesía de Gioconda Belli, es una antología de poetas nicaragüenses de Daisy Zamora, también nicaragüense y poeta (13). Ella califica la poesía de Belli y otras contemporáneas, como poesía subversiva, con base en la temática preponderante en las producciones poéticas de estas autoras. Ella

interpreta la subversión como un producto de la consciencia de ser mujer, eso es lo que le inscribe a la poesía de Belli la fuerza expresiva que frecuentemente trasciende las limitaciones formales o permite innovar formas como “el coloquialismo”, estilo que le permite, volver, crear y elaborar, motivos de su cotidianidad. Zamora aborda el tema del erotismo en Belli y dice:

“Cabe señalar que el erotismo, como forma de conocimiento, ha sido para Gioconda Belli una de las vías más originales de acercarse al tema del Amor-Pareja. Erotismo como objeto y sujeto poético(...). El erotismo adquiere en Gioconda Belli, una dimensión política, subversiva y revolucionaria que trasciende el individualismo hacia nuevas formas de intuición y concepción del mundo”. (14)

Dentro de la producción de Belli se encuentran los siguientes poemarios:

Sobre la grama. Managua, Nicaragua: INDESA, 1994.

Línea de fuego. La Habana, Cuba: Editorial Casa de la Américas, 1978.

Truenos y arcoiris. Managua, Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua, 1982.

Amor insurrecto. Antología. Managua, Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua, 1984.

De la costilla de Eva. Managua, Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.

El ojo de la mujer. Antología. Nicaragua: Ediciones Centroamericanas Ananá, 1997.

Apogeo. Nicaragua: Ediciones Centroamericanas Ananá, 1997.

Además de poesía, Belli publica prosa o narrativa; ejemplo de esto es su primera

novela, *La mujer habitada*, publicada por la editorial Vanguardia de Nicaragua, en 1988. Existen otras creaciones importantes de esta autora, dentro de la línea narrativa: *Sofía de los presagios*, de 1990, fue su segunda novela. En 1994, editó su primer relato para niños, *El taller de las mariposas* y en 1996, su tercera novela, *Waslala*.

En Costa Rica, la editorial EDUCA, publicó un nuevo poemario de Belli, con el título *Erase una vez una Mujer*. El texto presenta muchos de sus poemas, pero no su obra completa. No existe referencia alguna sobre el proceso de selección o criterios empleados para elaborar el poemario. Fue publicado por el proyecto "Educación y desarrollo para la reconstrucción centroamericana".

Sobre el trabajo literario de Marta Rojas, autora costarricense, solamente hemos localizado algunos análisis referidos a su poema "Penélope", por ser de lectura obligatoria para los décimos años de educación secundaria en Costa Rica, y se encuentra en el temario de las pruebas de Bachillerato. Por esa razón nos vemos obligadas a presentar ese material como lo único que se conoce de esta autora. La mayoría de los trabajos presentados en los textos para secundaria son de tipo estructuralista y hacen referencia al intertexto del mito de Pénélope como la mujer que espera. En *Textos de lectura y comentarios, para décimo año*, de Mario Fernández Lobo(15), por ejemplo, se hace una breve alusión a la nueva imagen de mujer que se plasma en el poema. Sin embargo, no se profundiza en el contenido, ni en lo trascendente del asunto. En la *Antología* de Marubeni Varela y Walter

Sandino (16), no tiene bibliografía y el comentario sobre el poema ocupa tan solo media página. El texto de Español para Bachillerato del programa de Educación Abierta, I.C.E.R. (17), es el que presenta una mayor elaboración, ya que el análisis sobre el poema de Rojas es presentado por Mía Gallegos; se titula “Una Penélope de fin de siglo”, y trabaja, en forma consciente, el papel de la mujer en la sociedad moderna.

En las antologías o historiografías de la poesía costarricense que revisamos, ni siquiera se menciona a la autora, y menos aún su producción. Lo que es muestra de la constante invisibilización de las mujeres y de su producción.

De Marta Rojas, conocemos dos poemarios:

Aposentos del deseo. 1 e.d. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996, y *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*. 1 e.d. reimp. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.



Objetivos

Objetivo general

Demostrar, mediante el análisis de los poemas, que las mujeres poetas contemporáneas han empezado a escribir desde una nueva visión de mundo, a la vez, que han dejado de reproducir en su escritura los paradigmas heredados del discurso patriarcal, tanto a nivel del enunciado como enunciación.

Objetivos específicos

1. Mostrar la deconstrucción de la ideología patriarcal realizada por la poesía de Gioconda Belli y Marta Rojas como punto de partida de un nuevo discurso.
2. Analizar el estilo coloquial como una forma de expresión adecuada a las necesidades de la poesía escrita por mujeres, a partir de los años sesenta.
3. Identificar en los poemas las características que les proporcionan un estilo y forma particulares, de las que surgirá la nueva historia de las mujeres en las escritoras contemporáneas.

Principios teórico-metodológicos

El deconstructivismo o desconstruccionismo (18)

El lenguaje, al igual que muchos otros ámbitos de la cultura, se encuentra cargado de categorías discursivas asociadas a lo masculino. La literatura o la producción textual es uno de los campos de la creación, donde se reproducen los esquemas patriarcales. De ahí que se haga necesario determinar una práctica discursiva asociada a las mujeres, lo cual implicaría encontrar en su escritura la presencia de rasgos distintivos. La búsqueda de esos rasgos se llevará a cabo en el presente trabajo a través de la teoría o método del **deconstructivismo** abordado según Jacques Derrida. El deconstructivismo(19) es un mecanismo por medio del cual se desconstruyen los opuestos, invirtiendo la jerarquía existente en un momento dado, con lo que se logra hacer evidente la dependencia de un término con respecto al otro, inversión que es llevada a cabo desde el interior del sistema desconstruido. Surge entonces una doble escritura que replantea y supera los conceptos anteriores, para de ese modo hacer surgir un nuevo concepto, que ya no puede ser incluido en el sistema anterior. Al desconstruirse el sistema se desconstruyen también los mitos que dieron nacimiento y fuerza a su base.

Derrida plantea dos elementos claves, por una parte **la doble sesión**: implica la escritura bifurcada o doble escritura que consiste en situarse en un primer sistema, lo que de

alguna manera lo afirma, pero con el propósito de subvertirlo desde su propio interior. Por otra parte, se formula la alternancia insoluble y no sintetizable, que el autor ha acuñado con el término de **aporía**: en tanto mecanismo de escape, una especie de "ni lo uno, ni lo otro" ante cualquier noción anterior. Se produce así un nuevo texto, diferente al texto deconstruido. En el caso de la escritura de las mujeres, el nuevo discurso podría incluso desmitificar contenidos semánticos y culturales provenientes del sistema patriarcal en Occidente.

Nuestro trabajo se circunscribe a dos autoras centroamericanas, por lo que se hace necesario comprender no solo su dinámica como centroamericanas, sino también la base teórica y práctica de la conducta y cultura de las mujeres en el contexto patriarcal occidental. Derrida propone la deconstrucción del pensamiento que ha regido a Occidente, para lo que se debe hacer evidente lo que hasta hoy ha sido marginado, con el fin de mostrar el desgaste de los conceptos filosóficos que han dominado nuestra cultura. Esto explica de alguna manera la predilección de las autoras contemporáneas por el deconstructivismo en su escritura.

Con el propósito de conocer más la dinámica de las mujeres como seres biológicos, psicológicos y sociales, formados desde la mirada patriarcal, nos hemos fundamentado teóricamente también en la obra de Jacques Lacan, Julia Kristeva, Sigrid Weigel, Hélène Cixous y Marcela Lagarde principalmente, ya que sus teorías estudian lo femenino a partir del lenguaje.

La mujer y el lenguaje

El lenguaje no es solo la materia prima de que se nutre el pensamiento patriarcal para construir la imagen de mujer, sino también el producto por deconstruirse desde el nuevo concepto de “mujeres”, a través de la escritura. Debemos integrar la teoría lacaniana al respecto. Lacan muestra la posición del lenguaje humano como lenguaje del patriarcado, y abre las puertas hacia el inconsciente como las fuerzas asociadas con la madre. Así se referirá a dos tipos de lenguaje: el de la conciencia y el de la inconsciencia. Se añade, además, la fragmentación como una condición humana, no solo femenina como se ha dicho por siempre.

Para Lacan “el lenguaje está presente desde el mismo momento del nacimiento... / es ligado a su imagen por nombres y palabras... / / su identidad dependerá de cómo asuma las palabras de los padres... / identificación simbólica con un elemento significante.”(20)

Tenemos entonces que al ser el lenguaje una construcción patriarcal, lo simbólico estará ligado al padre, o la ley del padre y lo imaginario a la madre.

Lacan hace otra distinción importante entre el **yo** y el **sujeto**, desde la cual “el yo es imaginario, en tanto que el sujeto está ligado a lo simbólico”. El sujeto sería entonces una entidad escindida por las reglas del lenguaje a las que está subordinado.

Las mujeres, como parte de la sociedad y como constructoras de la ley del padre (nombre del padre), históricamente se han asumido tal y como han sido construidas

desde el lenguaje; su yo, al igual que el de los hombres, al pertenecer al ámbito de lo imaginario expresará una realidad distinta de la realidad consciente (lo simbólico).

El lenguaje inconsciente necesita ser formulado en forma especial, y funciona por medio de dos mecanismos que Lacan designó a partir de la metáfora y la metonimia (sustitución y proximidad). Al definirse el lenguaje inconsciente desde lo poético y lo reprimido se le puede asociar a lo femenino y por ende a la madre. Tal asociación luego será desarrollada por las teóricas feministas Irigaray, Cixous, Kristeva, Weigel y otras, quienes empiezan a exponer sus teorías sobre la escritura femenina aproximadamente por los años setenta, como respuesta al deconstruccionismo de Derrida y a la versión estructuralista sobre Freud de Lacan: el punto central de sus escritos es la relación entre cultura y lenguaje.

En las civilizaciones occidentales la jerarquización de los géneros ha constituido un factor determinante en el proceso cultural. De la misma forma, la figura del escritor ha sido moldeada desde esa jerarquización, de manera que el concepto de *pater familias* y creador se extiende hasta el concepto del escritor y lo escrito.

Frente a esa tradición masculina de la escritura se han desarrollado importantes y valiosas teorías sobre la escritura de las mujeres, y su trascendencia para la creación de un nuevo concepto de mujer y de su escritura. Los intentos de las teorías mencionadas por reconstruir la historia cultural de las mujeres, se basa principalmente en su empobrecida tradición, como resultado de las actitudes y normas masculinas, referidas a

lo que constituye la tradición. Respecto de esto Sigrid Weigel, dice:

“Muchas formas de expresión femenina tienen una oscura existencia, similar a la de una subcultura contra la cual la cultura dominante elige defensas...” (21)

Se necesita mucho esfuerzo, empeño y trabajo, por parte de las mismas mujeres, para reconstruir esa cultura de una forma analítica e interpretativa, ya que, tomando las palabras de Simone de Beauvoir, las mujeres no solo han sido consideradas el “segundo sexo”(22), sino que ellas mismas se han visto y asimilado como tal. Al referirse Beauvoir a "segundo sexo", no lo hace como **otredad**, ni comparación, sino como inferioridad.

Según Weigel, el número de mujeres escritoras aumentó en el siglo XVIII, debido a que la estética de los románticos creaba nuevas posibilidades de expresión poética. Sin embargo, muchas mujeres aún entrado el siglo XIX, escribían anónimamente o bajo seudónimos generalmente masculinos, pues ejercían su derecho a expresarse protegidas. Esto no pasaba de ser tan solo una ilusión, ya que a la vez que se protegía se ocultaba a sí misma. Para Weigel:

“El desplazamiento del énfasis de la teoría feminista del interés por la representación del hombre y la mujer, al interés por los elementos de la feminidad en la escritura, es un rasgo común de los escritos de las feministas psicoanalistas francesas Luce Irigaray y Heléne Cixous”.(23)

Para Irigaray, la búsqueda del lugar de lo femenino debe realizarse a través de la

travesía de diversos discursos, el filosófico y el psicoanalítico, en que lo femenino se define como una carencia, como un déficit. (24) La travesía deberá tener lugar por medio del “estilo femenino”. Cixous comparte en mucho este aspecto de las ideas de Irigaray, ante todo lo “femenino” relacionado con los fluidos del cuerpo, el ritmo, la falta de forma de un texto femenino sin principio ni fin, la proximidad con el palpar y el tocar.

Aproximándose mucho a Lacan, para Cixous la mujer es el inconsciente que ha sido reprimido y excluido del orden masculino, lo cual aparece en su escritura. La concepción de Cixous sobre los textos de las mujeres con falta de forma, sin principio ni fin, lo analiza Julia Kristeva en su texto sobre el tiempo de las mujeres. Para ella, el fenómeno circular del tiempo de las mujeres está íntimamente ligado a su naturaleza, sus menstruaciones, la maternidad, la reproducción y otros, que imprimen en las mujeres un concepto cíclico de la vida. Muy diferente al concepto masculino del tiempo, que se postula como proyecto y linealidad: tiempo eminentemente histórico, organizado como punto de partida y de llegada, muy acorde con los valores lógicos del pensamiento patriarcal masculino.

Kristeva establece una relación directa entre el lenguaje y el silencio al que han sido sometidas las mujeres occidentales desde la tradición judeocristiana, por medio de la utilización de la “Ley”, que no es otra que la **ley del padre** (orden simbólico).

Según ella:

"to change the system, we have to change the speaking subject, but changing its gender or its cause alone is not sufficient." (25)

La subjetividad de las mujeres, inserta en la explicación biológica de su vivencia del tiempo o tiempo cósmico, de Kristeva, nos permite observar otra relación sumamente importante para la realización de nuestro trabajo: la implicación de algunas condiciones del cuerpo femenino para el autoconocimiento, especialmente la forma en que son vistas y la incidencia de la maternidad. Para el desarrollo de este tema nos fundamentaremos en Sigmund Freud, Michael Foucault y Julia Kristeva, principalmente.

- La mujer y el cuerpo

Para Freud (26), la mujer-madre es vista por el hijo como su propiedad; desde muy pequeño empieza a mostrar un afecto muy especial por la madre, viendo al padre como un rival, manifestándose con ello lo que él denominó el **complejo de Edipo**, el cual constituye el núcleo de las relaciones familiares, en las que toda hostilidad o deseo ilícito son censurados. A partir de aquí, la evolución sexual del individuo se verá sometida a la **represión**, sobre todo sexual. Las manifestaciones infantiles de la sexualidad determinarán la estructura normal de la vida sexual del adulto.

El niño varón ama a la madre, pero se da cuenta de que ella es diferente a él, pues él, al descubrir el pene (miembro viril) se consagra a cuidarlo; como su madre no lo tiene, se inicia en el niño el temor a la *castración*, indentificándose con el padre que sí posee

pene. Las niñas, para Freud, consideran como "signo de inferioridad" la ausencia de un pene largo y visible, por lo que envidian a los niños la posesión de este órgano, de ahí nacerá en las niñas su deseo de ser hombres. Este deseo formará después una neurosis en las mujeres, provocada de su incapacidad en el cumplimiento de su misión femenina. Freud reafirma esta idea al decir que "la inhibición intelectual (sobre todo en las mujeres)", puede originarse en su "inhibición sexual" y la envidia del pene. (27)

La posición de Freud, en cuanto a la diferencia entre hombres y mujeres, es tan solo una más de las teorías sobre la inferioridad de las mujeres frente a los hombres. Nos permite visualizar la causa de que las sociedades occidentales falocentristas hayan establecido tan fuertemente la diferencia entre unos y otros. Además, explica la inhibición intelectual de las mujeres, como una consecuencia de "cierta falta de cualidades", como afirma Aristóteles. De ahí que se haya impreso en la conciencia de las mujeres, a través de las culturas occidentales-patriarcales, una especie de inferioridad impuesta por las diferencias físico-sexuales. Carlos Puerto en su texto *La mujer del año 2000*, afirma al estilo freudiano que *"la mujer solo externamente posee un signo que la señala, la aparente ausencia de aparato genital."*(28). De nuevo, el elemento pene ausente del cuerpo de las mujeres marca la diferencia.

La explicación de Freud, la frase de Aristóteles y lo dicho por Carlos Puerto, son solo unas poquísimas muestras del conflicto que hay para las mujeres, entre su existencia autónoma y su ser otro. Les han enseñado que para sobrevivir deben intentar agradar y

hacerse objeto, por lo que deben renunciar a la autonomía. Cuanto menos ejerza su libertad para comprender, captar y descubrir el mundo que la rodea, menos recursos encontrará en sí misma y menos se atreverá a afirmarse como sujeto.

El cuerpo femenino como texto (29)

Partimos de la premisa de que el cuerpo es una poderosa forma simbólica, sobre la que se han inscrito las reglas centrales, las jerarquías, y aún los compromisos metafísicos de una cultura.

Los cuerpos de las mujeres son textos de su propia historia, de su cultura, de su invisibilidad. En ellos se manifiestan todos los cambios socioculturales a que se ven sometidas las mujeres, ante los cuales son sumamente vulnerables; de ahí las grandes transformaciones que se han venido observando en la historia de las enfermedades de las mujeres a lo largo del tiempo. Por un lado, la neurosis y la histeria en la segunda mitad del siglo XIX; la agorafobia, la anorexia nerviosa y la bulimia, en la segunda mitad del siglo XX. Lo que no significa que estas enfermedades no hayan aparecido y sigan apareciendo en todos los tiempos. Sin embargo, los problemas de los desórdenes con las comidas han sido la epidemia de los años ochenta. Esto nos revela la pérdida de movilidad, el silencio, el sometimiento al hogar, el deber de alimentar a otros, la invasión del propio espacio o el compartirlo y el deber lucir siempre bien, como conductas casi sacrificiales para los cuerpos de las mujeres. Tales manifestaciones tienen un

significado simbólico y político, dentro de la variable de reglas que han servido de base para construir históricamente lo genérico. Podemos apreciar cómo el cuerpo de las mujeres es una materia profundamente sufrida e inscrita dentro de una construcción ideológica de la feminidad, que se ha constituido en emblemática y ha sido, a su vez, reproducida por normas hegemónicas en la construcción de la feminidad.

Por ejemplo, el hambriento cuerpo de la anoréxica se presenta aunque caricaturescamente, como el ideal contemporáneo de la delgadez femenina, la cual se ha vuelto norma para las mujeres de este siglo. A menudo los problemas femeninos no son más que formas de protesta o rechazo al orden simbólico patriarcal. Esto se debe a que los síntomas cristalizan desde el lenguaje hacia la feminidad como medio de expresión de los problemas de las mujeres, sobre todo para quienes han vivido períodos históricos carcomidos por los cambios genéricos, tales como el final del siglo pasado, la posguerra, y los finales del siglo XX. Son períodos en los que proliferan discursos contestarios sobre el género-sexo, y preguntas sobre los modelos tradicionales de las mujeres, la nueva mujer, y lo que desean las mujeres. Todo esto ha dado como resultado el que las mujeres se replanteen su derecho a deconstruir el discurso patriarcal que ha regido su cultura, propiciando con ello, al mismo tiempo, la emergencia de otro discurso hasta ahora reprimido: el discurso de la feminidad, el cual se asocia a lo materno. Ese nuevo discurso no somete a las mujeres al sacrificio, al contrario, avala lo femenino, el cuerpo, la maternidad, los fluidos corporales femeninos, las partes íntimas

del cuerpo, el amor. Al deconstruir el discurso patriarcal, las mujeres pueden mirarse en el espejo como mujeres, descubriéndose a sí mismas en el otro, otro igual. Elizabeth Lenk ha denominado al hecho de mirarse como mujer ante el espejo, la metáfora de "*la mujer autorreflejante*".

La mujer se convertirá entonces en espejo viviente de la mujer, y será capaz de tomar a la que mira en el espejo como modelo, siempre y cuando acepte y descubra su doble vida presente. Ingresará al grupo de mujeres que Weigel denomina "*ya no*" y "*todavía no*", *mujeres frontera*, cada una de estas categorías responde al estado actual de muchas mujeres, las cuales aún se encuentran entre el ya no, virtuoso y agradable, y el todavía no, liberado y auténtico. El cambio operado en la apariencia trastocará también el lenguaje; por ello se debe tener sumo cuidado en el uso del nuevo lenguaje recién adquirido, sus limitaciones visibles y ocultas y el significado de los patrones del lenguaje, los dispositivos retóricos y los géneros. Esto nos conduce al planteamiento de otros dos acercamientos por desarrollarse en nuestro trabajo, a saber: el erotismo en la escritura femenina y el coloquialismo o exteriorismo como estilo de escritura, en la poesía escrita por mujeres.

El erotismo en la poesía de las mujeres centroamericanas

En la poesía de las mujeres centroamericanas, especialmente la escrita después de la década de los sesenta, el erotismo ha sido un tema constante. Erotismo, no como sentimiento amoroso, sino como la representación de las partes del cuerpo, tanto del

hombre como de la mujer, que se ven involucradas en la relación de pareja o el placer sexual. La producción literaria erótica muestra el deseo de la mujer poeta de expresar su sexualidad, de la que es dueña y protagonista. Éste es un fenómeno trascendental; son bastantes las poetas que en sus obras reflexionan sobre esta temática, en mayor o menor grado; entre ellas podemos mencionar: Julieta Dobles, Eunice Odio y Magda Zavala en Costa Rica y Ana María Rodas en Guatemala, Michelle Najlis y Gioconda Belli en Nicaragua y otras.

Respecto a esta forma de escritura de las mujeres, Magda Zavala dice:

“Las religiones judeocristianas han mirado el erotismo con recelo, cuando no con hostilidad y prohibición, y ven en las mujeres un oscuro objeto de deseo. Las causas de la prohibición de lo erótico, aunque se admira el nexo sexual bajo restricciones, son muy complejas y se asocian a la relación entre el amor y la muerte. De este hecho habla la poesía de las mujeres en Centroamérica para superarlo, imaginariamente, mediante el milagro femenino de la gestación”. (30)

Estos textos eróticos se distinguen por poseer un alto contenido autobiográfico. Debido a ello, encontramos en los mismos descripciones muy personales de las poetas sobre sus experiencias como madres y como mujeres, sin que esto signifique que las poetas dejen de expresarse también como sujetos colectivos. Toda mujer que haya vivido las experiencias de la maternidad o del encuentro en pareja, puede identificarse con el contenido de los poemas. Otra característica de la poesía erótica es la presencia de

signos ideológicos diversos que revaloran las partes íntimas del cuerpo de la mujer, como productoras de gozo y placer. Se contempla y exalta en ellos la belleza del cuerpo femenino, de sus funciones y de su plena realización en el encuentro erótico. Todo ello hace a esta poesía consciente de los objetivos de ser mujer y le imprime un rasgo de solidaridad para con las demás mujeres.

En la actualidad centroamericana, a través de este tipo de poesía, podemos observar la búsqueda de las poetas de la reivindicación de lo femenino.

El coloquialismo o exteriorismo

Aparece como modelo lingüístico a finales de la década de los cincuenta. Se le conoce también como “cotidiana” y “conversacional”. Se ha usado más el término “conversacional” pero en este trabajo nos referiremos más a poesía “coloquial”, debido a las características propias de los poemas estudiados: coloquial alude más al tono y contenido de los mismos. Los otros términos utilizados para denominar esta tendencia literaria hacen referencia a otras características de esta poesía, pero no a todas las expresadas en ella. En el coloquialismo, el mundo inmediato tiene la dimensión de las pieles que se palpan con las manos. En ellos ocurre la intimidad en las relaciones de los hombres con las mujeres y en la de estos con lo que los rodea. Síntesis entre lo imaginario y lo inmediato, sumado a los valores intrínsecos de la palabra.

Richard Aldington y Amy Lowell, redactores del Manifiesto imaginista en 1915, (31)

parecen delinear las pautas del coloquialismo, sin nombrarlo, en los siguientes puntos:

- 1- Usar el lenguaje de la conversación ordinaria, pero empleando siempre la palabra exacta, no la aproximación decorativa.
- 2- Crear nuevos ritmos como expresión de nuevos estados de ánimo. Y no copiar viejos ritmos que sean expresión de viejos modos...
- 3- Conceder libertad absoluta en la elección del tema...
- 4- Presentar una imagen, de aquí el nombre de imaginista...

La poesía debe reflejar exactamente lo particular y no

tratar de vagas generalidades, por muy magnificentes y sonoras que sean...

- 5- Hacer una poesía que sea precisa y clara, nunca borrosa e indefinida.
- 6- Finalmente, la mayoría de nosotros (los imaginistas) creemos que la concentración es la verdadera esencia de la poesía.

Lowel, de nacionalidad norteamericana y Aldington inglesa, fueron acompañados por poetas de esas dos nacionalidades, entre los que están: Ezra Pound, T.S. Eliot, E.E Cummings y Kenneth Patchen, éstos últimos, poetas de entre guerras, dato que para nuestros fines es muy significativo, ya que la poesía de Belli surge precisamente a partir de los problemas socio-políticos de su país.

De la poesía convencional en América Latina, habló, quizá entre los primeros, Roberto Fernández Retamar, en el prólogo a la antología *Poesía Joven de Cuba*, antología que

escribió con Fayad Jamís. En ella se reunió a poetas de tono conversacional;

Retamar los caracterizó diciendo que en ellos había “un manifiesto deseo de humanizar la poesía, de volverla aún más a los menesteres de hombre, de penetrar en la vida cotidiana y alimentarse de ella y alimentarla”.

Fernández Retamar en 1968, opone la poesía conversacional a la antipoesía y plantea para ésta las siguientes características: (32)

- 1- La poesía conversacional se define positivamente e incluso yo diría que se cuida poco de definirse: se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición.
- 2- La poesía conversacional tiende a ser grave, no solemne, y, por cierto, no excluye el humor.
- 3- La poesía conversacional tiende a afirmarse en sus creencias, que en un caso son políticas y en algunos otros son, incluso, religiosas.
- 4- En la poesía conversacional (aunque también, llegado el caso, es crítica del pasado) hay evocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar el tiempo presente y de abrirse al porvenir.
- 5-La poesía conversacional suele señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano.
- 6- La poesía conversacional es difícil de encerrar en fórmulas, y por ahora no parece tender tanto a encerrarse sobre sí, sobre su propia retórica, sino a moverse sobre nuevas perspectivas.

Para señalar las características de esta poesía, Fernández Retamar tiene en cuenta a autores masculinos, entre ellos: Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y Roque Dalton. No se habla de ninguna mujer, por lo que en algún aspecto, podría no coincidir con la forma de escribir de las mujeres poetas; por ejemplo, el punto del humor no se encuentra manifiesto en la poesía de las mujeres.

La poesía coloquial, busca lo conversacional, lo histórico, lo exterior, la reflexión objetiva, la ironía, la intimidad de lo anecdótico, la circunstancia vital, el tono narrativo, testimonial o familiar, la cotidianidad.

Dentro de este marco, la poesía coloquial ha ido desde la estricta poesía hasta los prosaísmos, muy criticados. Los dos grandes maestros de esta poesía fueron Mario Benedetti y Ernesto Cardenal, este último de nacionalidad nicaragüense, país donde se destacaron varios poetas, influidos directamente por éste.

Al finalizar la época de los sesenta, al tiempo que se escribían libros de poesía trascendental, se escribían otros de poesía coloquial, pues estas dos corrientes literarias corrían paralelas.

El género-sexo

El sistema género-sexo es uno de los conceptos que más ha contribuido al desarrollo de la teoría feminista al permitir delimitar lo biológico (sexo) de lo cultural (género o la construcción de la feminidad o la masculinidad). Este concepto, por lo tanto ayudó a documentar la confusión entre lo innato y lo social. El lema " *la mujer no nace, la*

mujer se hace" de Simone de Beauvoir, en 1953, se convirtió en la principal denuncia de su época, anticipando la creación del término género-sexo, planteada en 1975.

Al principio, los estudios sobre género-sexo se centraron en el estudio de las diferencias entre sexos, tratando de demostrar que en muchos casos las diferencias no existían; por ejemplo, que la mujer tiene menos capacidad para razonar; en otros casos, las diferencias eran el resultado directo de los procesos de socialización que reforzaban o no ciertas formas de conducta para un sexo u otro, caso en que el género o lo social era lo determinante. Olga Goldenberg, define género-sexo de la siguiente manera:

"Los sistemas de género-sexo son conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatomofisiológica y que dan sentido de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas. Son las tramas de relaciones sociales que determinan las relaciones de los seres humanos en tanto personas sexuada". (33)

El sistema género-sexo nos permitirá comprender y explicar la relación de dicotomía entre subordinación femenina y dominación masculina. Al estudiar este sistema de acción social, pretendemos romper la dicotomía al integrar un tercer elemento en los poemas estudiados. Ese tercer elemento será la igualdad en la relación de pareja, en la convivencia, en la cotidianidad, el erotismo, el amor y otros. El deconstructivismo nos

permitirá dilucidar el fin de la dicotomía al ofrecernos un sistema discursivo sin diferencias. El coloquialismo será el estilo que permitirá el acercamiento a la nueva historia de las mujeres y los hombres, en igualdad y equidad, en las relaciones sociales y de pareja.

La Neorretórica (34)

El método utilizado para el ordenamiento formal del análisis de los poemas trabajados se basa en los principios de la neorretórica; específicamente en los conceptos del eje de sistematización vertical, concerniente al texto retórico: *la inventio*, *la dispositio* y *la elocutio*, puesto que son aquellas partes que nos permiten ver el proceso de la construcción del texto. Para ello, partimos de la forma de aplicación de la neorretórica para el análisis de textos literarios, recomendado por Carlos Francisco Monge, estudioso y profesor de la Universidad Nacional, en su *Manual para el comentario de textos literarios*, en preparación.

Somos conscientes de que todo análisis supone una perspectiva o modelo valorativo. Si partimos de la premisa de que "*todo texto literario es el resultado de una elaboración estética discursiva*", (35) tomaremos consciencia de que el fenómeno literario como un todo es mucho más de lo afirmado por Monge, pero que éste es el principio que nos permite acercarnos al objeto de estudio.

El concepto retórico de *inventio* comprende todos aquellos elementos que nos permiten

constituir el significado que porta el poema, qué nos dice el poema. La invención es el mensaje creado, a partir de tópicos, o la red de temas fundamentales del poema y su relación con una determinada visión de mundo, es el sentido que el poema le otorga a la realidad y su relación con los sujetos históricos contextuales.

En los textos estudiados aquí, cada poema plantea una tesis y la defiende a lo largo del discurso por medio de diferentes argumentos, relacionados con la vida cotidiana de las mujeres.

Con el uso de un lenguaje sencillo y emotivo, sin complicaciones y recovecos, de tópicos comunes a todas las mujeres, se intenta persuadir a la interlocutora (or) de la condición de las mujeres como género-sexo y de la necesidad de conscientización y cambio. De este modo irá construyendo la estructura retórica que permitirá la generación del sentido de los poemas.

El texto no es solo lo que se dice, sino lo dicho de cierta forma o manera, la forma de organización del discurso, como hecho material; esto es la *dispositio*. En ella se analiza la forma en que se organizan los elementos semánticos o de sentido como manifestaciones individuales, el significado y el predominio denotativo de modalidades como la descripción, la exhortación, gestos expresivos y de vivencias del texto.

La *dispositio* tiene la función de organizar en el interior del texto los materiales proporcionados por la *inventio* y es la que estructura todo el discurso retórico, ¿Cómo está organizado el poema? Después de tener una tesis y unos argumentos y de ordenar

las partes del discurso, el próximo paso será analizar los procedimientos artísticos y verbales más importantes, que dan cuenta de las posibilidades estéticas del lenguaje en el poema, el estilo. Nos referimos a la *elocutio*. Esta incluye todos aquellos elementos como: figuras fónicas, sintácticas y semánticas, en relación con la unidad integral del poema y la forma de interpretar y representar el contexto o realidad. Busca valorar el uso de figuras retóricas, como aportes de sentido, que permitan la integración de los demás elementos que conforman el poema, como un todo. Es un nivel microtextual del análisis, mientras que la *inventio* y la *dispositio*, serían, más bien, niveles macrotextuales. La *elocutio*, es entonces, la forma en que nos habla el poema.



El concepto de cultura y la mujer

El concepto de mujer ha sido acuñado por la cultura y no constituye un hecho puramente biológico. En general se trata de una idea encarnada en una diferencia antómica; como abstracción el cuerpo es determinado, no es un dato puro de la biología, sino también una construcción social. El cuerpo, como ha señalado la antropóloga Mary Douglas, es una poderosa forma simbólica, una superficie sobre la que se han inscrito las reglas de las jerarquías y los compromisos de una cultura. Cuando se trata de enfocar los problemas que atañen a la diferencia entre los sexos se cae en inadvertidos prejuicios naturalistas, en fundamentaciones de orden más bien físicas, aún cuando en realidad no son otra cosa que determinantes de última instancia.

Eso corresponde, ante todo, a razones de orden ideológico, y sobre ellas se ha construido el discurso cultural que define a las mujeres hasta el punto que, para plantear el enigma de lo femenino a la luz de la cultura, se hace necesario consultar el pensamiento de los hombres al respecto. Todos esos prejuicios pertenecen más a lo eterno del discurso patriarcal que a lo histórico, acentuando lo inmutable frente a las posibilidades de cambio.

El término cultura, ha dado origen a una amplia polisemia, cuya discusión poco serviría para los fines de este trabajo. Partiremos entonces de la definición que al respecto se utilizó en el proyecto de la creación de La Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana de la Universidad Nacional, en 1995. Desde el cual la cultura es definida como el conjunto de conocimientos, comportamientos, rituales y sistemas de signos propios de los órdenes comunicativo, religioso, ideológico, artístico, ético y otros similares que caracterizan una sociedad humana. Nos interesa subrayar que las mujeres aún se encuentran en un proceso de formación y búsqueda de un concepto de cultura que las incluya; el que poseen se basa en el discurso patriarcal tradicional de las culturas occidentales.

Los valores de las mujeres, su condición y situación, han sido patriarcalmente organizadas, es el discurso masculino el que pone de manifiesto el tipo de reconocimiento que se ha otorgado al "sexo débil" y el lugar que ha merecido en el

contexto de la sociedad y la historia.

El discurso reivindicativo de las mujeres, es relativamente reciente como fenómeno cultural, por lo tanto, será el discurso que analizaremos en nuestro trabajo.

La escritura de las mujeres

Son muchos los debates que se han suscitado respecto de si existe o no escritura propia de las mujeres o si una forma particular de enunciación distingue esta escritura. Al tratarse nuestro trabajo de autoras contemporáneas y ser éste uno de los puntos medulares, esperamos a lo largo del desarrollo del análisis que nos hemos propuesto, poder demostrar esa existencia. Sin embargo, y por razones formales, presentaremos algunas de las posiciones que avalan la existencia de rasgos característicos de esta escritura.

Los textos escritos por mujeres no difieren sustancialmente de los textos literarios escritos por hombres, pues todos los escritos se enfrentan con los mismos problemas: satisfacer las necesidades de expresión y afirmación de determinados grupos humanos y mostrar los rasgos de la realidad como testimonios de lo inherente a la forma de ser de cada género-sexo. Por esa razón, existen lo que podríamos llamar un punto de vista y una forma discursiva, asociados a la mujer o al hombre, que son el resultado de ciertas condiciones sociales. Las mujeres han escrito textos en los cuales despliegan una determinada consciencia, sobre asuntos, papeles y preocupaciones sociales que las involucran de tal manera que solo desde la perspectiva de mujer pueden ser analizados.

Difícilmente un hombre, podría manejar con exactitud y conocimiento de caso, todo lo que las mujeres han vivido y viven, por ejemplo, el cuerpo femenino, el deseo, la sexualidad, el amor, la eroticidad, la maternidad, y tantos temas, que necesitan de la experiencia de lo vivido. Afirma Patricia Spacks, en *La Imaginación femenina*:

"Las mujeres tienden a revelarse a sí mismas en sus creaciones imaginarias, a descubrir los problemas comunes a su sexo y a proponer diversas soluciones a esas dificultades específicas."(36)

Es entonces pertinente establecer las ideas que las mujeres manejan sobre sí mismas, investigar en que medida perpetúan o se rompen los paradigmas patriarcales en el discurso de las mujeres escritoras contemporáneas, para fundar nuevos modelos o seguir reproduciendo los viejos.

Marcela Serrano, escritora chilena, se refiere a la diferencia entre escribir desde una sensibilidad femenina a hacerlo desde una perspectiva masculina al señalar:

"El mundo se ha transformado vertiginosamente en los últimos veinte o treinta años y creo que es la mujer, en su cuerpo y su gramática, la que ha sufrido las mutaciones más fuertes de ese cambio. Por lo tanto, esas transformaciones no pueden ser contadas desde una perspectiva masculina, pues el hombre no tiene acceso a todos aquellos vericuetos interiores nuestros, tan profundos. La diferencia radica en que el nuevo papel que está jugando la mujer en el mundo solo puede ser bien contado, por ahora, desde el punto de vista de otra mujer."(37)

Además añade otro punto interesante para los fines de nuestro trabajo: la división entre literatura general y literatura femenina, según Serrano, se ha llamado literatura universal a toda aquella escrita por hombres, por lo cual es necesario, aún hoy, señalar la diferencia:

“Por ahora, cuando las mujeres recién están haciéndose oír de forma más o menos masiva hacer la diferencia es imprescindible, nos guste o no.”

Luz I. Martínez en el análisis que hace sobre una novela de la conocida escritora costarricense Carmen Naranjo, inicia su escrito con las siguientes palabras:

“Desde sus orígenes, a fines del siglo XIX, la mujer ha ocupado un lugar de relieve como creadora de las obras más significativas que se han producido en la literatura costarricense. Carmen Lyra, Yolanda Oreamuno, Eunice Odio, Rima de Valbona, Victoria Urbano, Carmen Naranjo, Alicia Miranda, Hevia y Ana Cristina Rossi, sin intención de ser exhaustiva en la nómina, son figuras claves en el desarrollo de una narrativa escrita por mujeres que dota a Costa Rica de un rasgo muy singular, ya reseñado por críticos: contar, como muy pocos países cuentan con una sólida y férrea tradición de “escritura femenina”. (38)

La autora encomilla el término literatura femenina, para luego aclarar en una nota al final del ensayo:

“Tenemos plena consciencia de que la literatura es una categoría universal, en el sentido de que constituye un quehacer transhistórico y ubicuo. Desde este punto de

vista no puede hablarse de una literatura femenina como un "algo" particular; pero verdad es, también, que la mujer participa en este quehacer en condiciones muy diferentes de las del hombre, de ahí que adjetivemos la literatura".

La nota de Martínez, así como la cita transcrita, evidencian una posición consciente sobre la problemática en que se encuentra inmersa la escritura de las mujeres, así como del aporte que representa esta escritura en la historia literaria de Costa Rica.

Desde nuestra perspectiva, sí existe una literatura propia de las mujeres, por cuanto, el sentido de la palabra es su destinatario; estableciendo así una relación de diálogo que solo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres. La escritura de las mujeres es un diálogo abierto, entre iguales para iguales, que florecerá solamente entre aquellos que han logrado superar las diferencias. Nory Molina se refiere a la literatura femenina como:

"... la escritura realizada por mujeres que escriben sobre cualquier tema.

Estudiar la literatura femenina significa develar el énfasis de la crítica tradicional en la literatura escrita por hombres. Significa además mostrar lo que ha estado oculto. No se trata solamente de añadir la producción femenina, sino realizar un trabajo de reflexión con las aportaciones de las ciencias humanas como elementos indispensables del análisis literario."(39)

Molina nos aporta una pauta más para la realización crítica de nuestro trabajo, pues creemos que como mujeres y como críticas, podemos ofrecer una perspectiva diferente

a los análisis tradicionales. No es posible obviar el problema de género como categoría analítica y como aspecto de identidad social. El énfasis deliberado en la literatura de mujeres, de nuestro trabajo, puede ser parcializante en alguna medida, pero sería más peligroso proclamar una pretendida neutralidad de la crítica.



NOTAS DEL CAPITULO 1

1- Adilia Caravaca y Laura Guzmán(*), se refieren a la situación centroamericana de 1980 a 1989 de la siguiente manera:

“El contexto centroamericano en la década de 1980-1989 se caracterizaba por la profundización de la pobreza, la guerra y el inicio de los procesos de la paz. La crisis de esos años tuvo fuertes repercusiones en la región, como crisis socioeconómica y político-militar, ambas agudizadas por la depresión del comercio mundial y un creciente endeudamiento de los países pobres...

Para la década el 70% de la población centroamericana se encontraba afectada por la pobreza, con un 45% en la extrema pobreza. Las mujeres y la infancia son los grupos más afectados, llegando la cifra a unos 10 millones de personas... La participación de las mujeres en la economía ha tenido los siguientes impulsores en todos los países: urbanización marcada, desarrollo tecnológico, cierto acceso a la educación que ha posibilitado mayores oportunidades de empleo... La calidad de participación de la mujer en los procesos económicos se puede medir por la evolución del PEA(*).

Mientras la PEA masculina creció durante la década pasada en un promedio anual del 2.9%, la femenina lo hizo en un 4.0%. Esa participación está asociada al nivel educativo y a las necesidades impuestas por la guerra. Así en Guatemala, El Salvador y Nicaragua entre 50% y el 60% de la PEA femenina es asalariada, en Costa Rica las asalariadas contribuyen con 64%...”

* Población Económicamente Activa.

Todos los datos que aportamos fueron extraídos de varios textos; para ampliar la información, véase:

*Adilia, Caravaca; y Laura, Guzmán. *Violencia de género, derechos humanos y democratización: perspectiva de las mujeres*. 1 e. d. Programa de las Naciones

Unidas para el Desarrollo. San José: LIL, S.A., V. IV, 1994.

Los Textos de *Historia General de Centro América* (1975 -1979). San José, Costa Rica: FLACSO.

Rovira Mas, Jorge. *Costa Rica en los años ochenta*. 2a e.d. San José: Editorial Porvenir, 1988.

La revolución de Nicaragua. Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua: Editorial Universitaria, Universidad Autónoma de Nicaragua, 1980.

(*) *Población Económicamente Activa.

2- Zamora, Daisy. *La mujer nicaragüense en la poesía. Antología*. Managua: Nueva Nicaragua, 1992, p. 18.

3- Véase: García, Ana Isabel y Gomáriz, Enrique. *Mujeres centroamericanas ante la crisis, la guerra y el proceso de paz*. 1e.d. San José, Costa Rica: FLACSO, 1989.

vol 2.

4- Carrera, Mario Alberto. *Panorama de la poesía femenina guatemalteca del siglo XX*. Universidad de San Carlos, Guatemala: Talleres Editorial Universitaria, 1993. p.162.

5- Weigel, Sigrid. "La mirada bizca sobre la historia de la escritura de las mujeres" en: *Estética feminista*. Gisela Eckar, ed. Barcelona: Icaria, 1988. p.88.

6- Lacan, Jacques y otros. *Momentos cruciales de la experiencia analítica*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 1987. P.91.

7- Para ampliar el concepto de fragmentación, referido a las mujeres, aportamos la definición que hace Marcela Lagarde en su texto *La regulación social del género como filtro de poder. Antología de la sexualidad humana*. Tomo. 1. México: Consejo Nacional de población, 1994. p. 389.

“*La escisión vital* de las mujeres es socialmente construida por la habitación en cada una, de modos de vida antagónicos, de espacios y tiempos confrontados, de lenguajes, saberes, habilidades y fines diferentes también. La experiencia subjetiva es de participación, confrontación interna y dificultad para integrar con cohesión los hechos vividos como experiencias valoradas y constituidas del Yo. La identidad se fragmenta y se pondera más alguno de los modos de vida y los círculos particulares como referente.”

8- Weigel, Sigrid *OP. Cit.*, p.89.

9- Belli, Gioconda. *La mujer habitada*. 3era e.d. Managua, Nicaragua: Vanguardia, 1989.

10- Alemany Bay, Carmen. "Realidad, amor e historia en la creación de Gioconda Belli." en: *Mujeres: Escrituras y lenguajes en la cultura*. Sonia Mattalía - Milagros Aleja, editoras. Universidad de Valencia, 1995. p.74.

- 11- Zavala, Magda. "Poetas centroamericanas de la rebelión erótica". en: *Kañina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. Vol.1 San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1977. p.112.
- 12-. Zavala, Magda *Op. Cit.*, p. 3.
- 13- Zamora, Daisy. *Op.Cit.*, Pgs.43- 49- 50 – 285 a 331.
- 14-. Zamora, Daisy. *Op.Cit.*, P. 48.
- 15- Fernández Lobo, Mario. *Textos de Lectura y Comentarios para décimo año: Estudios, textos y ejercicios*. 12va e.d. San José, Costa Rica: Editorial Fernández Arce, 1996. p.72.
- 16- Varela Barboza, Marubeni y Sandino Angulo, Walter. *Español 10 año*. Heredia, Costa Rica: Editorial Marwal, 1996. p.267.
- 17- Instituto Costarricense de Enseñanza Radiofónica. *Español 1*. 1.e.d. Lourdes, Montes de Oca, Costa Rica: Editorial ICER, 1998. p. 449.

18- Para ampliar el concepto véase: Derridá, Jacques. *Posiciones*. París: París Editions, 1972.

19- En el presente trabajo se usará el término **deconstructivismo**, con el fin de evitar la confusión de la relación con el término **constructivismo**, utilizado para referirse a una técnica utilizada en las actuales teorías educativas.

20- Para ampliar conocimientos sobre las teorías lacanianas consúltese: Lacan, Jacques. *Ecrits*. París: Seuil, 1966.

21- La cita de Weigel es de: "Licia en conversación sobre el feminismo" en: *Einmischung*. Frankfurt, M. 1980, p.226.

22- Beauvoir de, Simone. *Le deuxieme sexe*. París, 1949.

23- Weigel, Sigrid. "La mirada bizca sobre la escritura de las mujeres" en: Estética feminista. Gisela Eckar, e. d. Barcelona: Icaria, 1986. p. 86.

24- Véase: Irigaray, Lucile. *Speculum*. En él se puede encontrar amplia información sobre la teoría y crítica freudiana.

25- Kristeva, Julia. "Women's Time" "*para cambiar el sistema, debemos cambiar el sujeto que habla, pero el cambio debe ser de género o su causa no es suficiente*" (traducción de la cita). Sings, 1981. *Teoría de la novela*. México: Siglo XXI, 1986, p. 315.

26- Véase: Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. 10 e.d. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1993.

27-. Freud, Sigmund. *Op. Cit.*, p.335.

28- Puerto, Carlos. *La mujer del año 2,000*. Madrid: Alianza Editorial S.A. 1970. p.15.

29- Véase: Bordo, Sussan R. " The body and the reproduction of femininity: A feminist Appropriation of Faucault" en: Bordo, Sussan R. et. al. *Gender / Body / Know ledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick: Rudgers University Press, 1989, pgs.13 a 33.

- 30- Véase: Zavala, Magda. "Poetas centroamericanas de la rebelión erótica". en: *Kañina* San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, Vol.1. 1977, p.113.
- 31- Véase: Guevelly, Jorge. "Notas sobre los orígenes inmediatos de la poesía conversacional" en: *Revista Universidad Surcolombiana*. Colombia, N- 4, enero febrero 1983, p.14.
- 32- Fernández Retamar, Roberto. *Para el perfil definitivo del hombre*. La Habana: Letras Cubanas, 1981, Pgs. 188 a 206.
- 33- Goldenberg, Olga. "Introducción al concepto de género". Conferencia dictada en Antigua, Guatemala. Comisión Nacional de la mujer, el menor y la familia. Congreso de la República de Guatemala, Centroamérica, febrero 1997, sin publicar. P.8.
- 34- Véase: Monge, Carlos Francisco. "El comentario de textos literarios: El Poema". En preparación, 1998. Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.
- Y Lausberg, H. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966 – 1968. Tres tomos.

- 35- Monge, Carlos Francisco. *Op Cit.*, p. 8.
- 36- Spacks, Patricia. *La imaginación femenina*. Madrid, Debate, 1977.
- 37- Marcela Serrano es una conocida autora latinoamericana, que en 1991 ganó el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, para obras escritas por mujeres. Los textos transcritos fueron tomados del periódico La Nación, Suplemento Ancora, entrevista de Aurelia Dobles a Marcela Serrano, escritora chilena. San José, 11 de enero de 1998. pgs. 4 y 5.
- 38- Martínez, Luz. I. *El caso 117-720*: Novela de Carmen Naranjo, en: *Exégesis*, Revista del Colegio Universitario de Umacao. "La narrativa centroamericana contemporánea". Año 7. N. 19, 1994, p.67.
- 39- Molina, Nory. *Mujeres en la revolución: Exégesis de 7 Relatos sobre el amor y la guerra*. De Rosario Aguilar . (Tesis). Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de Posgrado, 1987, p.6.



LA POESÍA EN GIOCONDA BELLI

"De la mujer al hombre"

La invitación

Capítulo II

**"...la palabra,
la redonda palabra merecida
que se ejerce y se otorga
como un perdón.
Conquistamos el número
que nos identifica
como parte del mundo,
brillo de lucideces,
juicio que nos declara,
al final, importantes."**

Julieta Dobles.

LA POESIA EN GIOCONDA BELLI

“De la mujer al hombre”

La inventio

“De la mujer al hombre” se inicia con una declaración de un yo lírico mujer que se dirige a un tú lírico hombre, a quien le muestra su admiración pero a la vez lo ubica en su condición de compañero. / Dios te hizo hombre para mí. /

Desde el primer verso el yo hablante aclara la posición del tú como creación de Dios hecha para ella. A partir de esta primera observación, podemos inscribir el poema como una deconstrucción del discurso bíblico, tanto de algunos versículos del Génesis, como del Cantar de los Cantares.

El primer verso dice: / Dios te hizo hombre para mí. / En Génesis, capítulo 2, versículo 22 dice: “De la costilla que Yavé había sacado del hombre, formó una mujer y la llevó ante el hombre.” (1)

Según lo que podemos deducir de este primer verso, Dios hizo al hombre para la mujer.

El hablante se identifica con el otro, con el creado para ella. En el mismo capítulo del Génesis, versículo 23, el hombre exclama, al ver a la mujer: “Esta sí es hueso de mis huesos, carne de mi carne”, se admira de ella, la admira. El hablante del poema, admira al otro, al tú creado para ella: / te admiro... / / con una admiración extraña y desbordada./

A medida que se continúa la lectura del poema, el tú lírico establece cada vez más su

condición de compañero del ser creado para ella, a quien se dirige imbricándose en un nosotros:

/ Mi mente está covada para recibirte, /

/ para pensar tus ideas /

/ y darte a pensar las mías; /

/ te siento, mi compañero, hermoso /

/ juntos somos completos /

El último verso del fragmento alude al texto bíblico, Génesis, capítulo 2, versículo 24:

"Por eso el hombre deja a su padre y a su madre para unirse a su mujer, y pasan a ser una sola carne."

Podemos notar cómo aún en el discurso bíblico el hombre y la mujer, aunque sean una sola carne conservan sus diferencias físicas, pero se encuentran unidos en uno, igual que en el verso 16,

/ juntos somos completos /.

En los versos 17, 18 y 19 se dice:

/ y nos miramos con orgullo /

/ conociendo nuestras diferencias /

/ sabiéndonos hombre y mujer /

De la misma forma que sucede con el versículo 25 "por eso el hombre...", completa la idea central del versículo anterior:

“Los dos estaban desnudos, hombre y mujer, pero no sentían vergüenza.

Podemos observar como en el poema se deconstruyen los versículos 22 al 25 del capítulo 2, del Génesis: “De la costilla... por eso el hombre... los dos estaban...”. De ahí, el título del poema, “De la mujer al hombre”, título que encierra en sí mismo todo el contenido semántico del poema, afirmado por el verso 16, / juntos somos completos /, “una sola carne”.

Existe en el poema otro tópico importante para la comprensión total del mismo: es el de la mirada. El yo lírico mujer mira al tú lírico hombre (al otro) y a medida que lo observa se describe a sí misma como compañera, se descubre, se devela en el mirar, y aún más, al ser mirada:

/ tus problemas, tus cosas /

/ me intrigan, me interesan/

/ y te observo /

En los versos 17 y 18, / y nos miramos con orgullo // conociendo nuestras diferencias /, la mirada se duplica como en un espejo donde ambos son mirados a la vez que miran. Se reconocen uno al otro en la mirada del otro y se afirman diferentes.

La mirada también se encuentra presente en otro texto bíblico El Cantar de los Cantares. Aquí es él, un yo masculino, quien la mira a ella y el mirar le revela que ella es hermosa. Observemos el capítulo 4, versículo 7: “Eres toda hermosa, amada mía,...”

En el verso 15 del poema el yo lírico le llama al tú / mi compañero, hermoso /. La

mirada del hablante tanto en el texto bíblico como en el poema, revela al hablante la hermosura del otro, el que es mirado.

Según Irigaray el mirar es femenino, pues las mujeres logran a través de la mirada percibir y expresar impresiones de los sentidos, que captan juzgan y son activos. Eso explica la importancia del mirar en la construcción de un nuevo concepto de la relación hombre-mujer como pareja. Ella mira y al mirar construye ese nuevo concepto, el hombre y la mujer como compañeros.

Si observamos detenidamente la semiosis del poema, y para ello partimos de la premisa de que el poema es una deconstrucción de los capítulos y versículos bíblicos mencionados, se nos facilitará la comprensión de la relación del texto con el contexto.

Recordemos que el poema fue escrito entre los años setenta y setenta y cuatro, por una autora nicaragüense, sumamente ligada a los movimientos de liberación de su patria y de su género-sexo. Esta época corresponde a un momento de cambio del pueblo nicaragüense y de la ideología de las mujeres, quienes piensan que al haber participado en la revolución del pueblo, han iniciado su propia revolución. De ahí, que el poema nos presente una nueva visión de mundo sobre la posición de la mujer ante el hombre, no como surgida de él o subordinada, sino como compañero de ella, / juntos somos completos / “De la mujer al hombre”.

La dispositio

El poema, “De la mujer al hombre”, consta de veintiún versos dispuestos en tres

estrofas. La primera estrofa está compuesta por un único verso, al que llamamos “el verso de la creación” en él se expone la creación de una criatura llamada hombre para otra criatura llamada mujer. La fuerza creadora, al igual que en la Biblia, es Dios, / Dios te hizo hombre para mí /.

La segunda estrofa compuesta por cuatro versos, del 2 al 5:

/ te admiro desde lo más profundo /

/ de mi subconsciente, /

/ con una admiración extraña y desbordada /

/ que tiene un dobladillo de ternura./

Se inicia esta estrofa con el pronombre “te” (a ti), y consiste en una confesión franca de admiración por parte del yo lírico hacia el tú lírico. Le hemos llamado a esta estrofa “admiración”, puesto que en ella se da la asimilación del otro como un todo que se admira. Desde su psiquis, el hablante reconoce a nivel subconsciente admirar a la criatura creada, esto unido a un sentimiento de ternura, inherente a su condición ante la presencia del otro.

La tercera y última estrofa, está compuesta por dieciséis versos que van del 6 al 21 y la hemos llamado del “autoencuentro”:

/ juntos somos /

/ de nuestros... /.

En ella hay una clara manifestación del yo lírico respecto al otro, pero a la vez que mira

y se manifiesta sobre el otro, se desdobra en sí mismo, hasta culminar en el encuentro de ambos. Esto sucede específicamente en el verso 17, en el que el yo y el tú se unen en un nosotros, para finalizar el poema unidos, / y nos miramos con orgullo /. En un movimiento circular, probablemente como resultado de la especularidad de la estrofa y del poema en su totalidad, el final de esta estrofa nos devuelve al título del poema, “De la mujer al hombre”; se ven uno al otro como compañeros, complementos diferentes pero creados el uno para el otro:

/ sabiéndonos **mujer y hombre** /

/ y apreciando la disimilitud /

/ de nuestros cuerpos./



La circularidad en el tiempo es un concepto que ha sido caracterizado por Julia Kristeva en relación con las mujeres. Ella explica que, por razones propias del ser mujer, como por ejemplo la gestación, el ritmo biológico, siempre cíclico, que conforma su naturaleza, la mujer posee una visión circular del tiempo. En el texto de Kristeva “Women's Time”, ella dice respecto al tiempo de las mujeres:

“As for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains repetition and eternity(...) On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality(...)”(2)

De este concepto de Kristeva sobre el tiempo circular de las mujeres, podemos deducir

la relación semántica circular que se establece en el texto entre el primer verso del poema, donde los sujetos son dos.

/ Dios te hizo hombre para mí/

Y los últimos tres versos del poema:

/ sabiéndonos mujer y hombre/

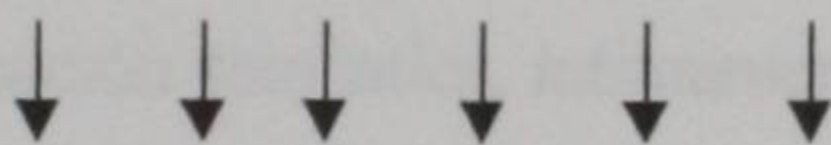
/ y apreciando la disimilitud/

/ de nuestros cuerpos./

La elocutio

En este poema, desde el título, encontramos una inversión especular del discurso bíblico. Dios es citado como sujeto creador en la primera estrofa del poema, lo cual coincide con el orden de la oración gramatical transitiva oblicua y el contenido semántico de la estrofa. Veamos el análisis sintáctico de la oración:

Dios te hizo hombre para mí



S.N.S. C.I. V.T. C.D. C.I. C.I.

Como vemos, es una oración gramatical completa. Si la esquematizamos podemos ver más claramente cómo se establecen las relaciones gramaticales con las relaciones de

La segunda estrofa a la que hemos denominado “admiración”, contiene un sujeto desinencial “yo” el cual manifiesta su admiración por el otro. El sustantivo “admiración” que le da nombre a esta estrofa está en una posición central, no solo en el espacio visual, sino también en el espacio de la organización formal de la estrofa. Si contamos el número de sílabas que anteceden y preceden dicho grafema, nos daremos cuenta que son 40 en total, 20 antes y 20 después. Lo que ubica la palabra en el centro exacto de la estrofa, recalcando con ello la importancia de esta palabra. Veamos:

Te - ad - mi - ro - des - de - lo - más - pro - fun - do

de - mi - sub - cons - cien - te

con - u - na - **ADMIRACION** - ex - tra - ña - y - des - do - bla - da que - tie - ne - un
- do - bla - di - llo - de - ter - nu - ra.

Puede comprobarse entonces que no es casual que el tópico de la segunda estrofa sea la admiración y que éste sea el nombre que le asignamos en la elocutio a la estrofa. Una vez más confirmamos la relación tan estrecha que existe entre uno y otro de los componentes de análisis de la neoretórica, y como unos elementos van afirmando los otros.

La tercera y última estrofa / tus problemas / / de nuestros cuerpos /, que hemos denominado el “autoencuentro” en la elocutio, nos ayudará a comprender aún más la relación de ligamen, existente entre los tres componentes que estamos aplicando,

componentes de análisis de la neoretórica, y como éstos elementos van afirmándose unos con otros.

La última estrofa / tus problemas / de nuestros cuerpos / , a la que denominamos el “autencuentro” en la elocutio, nos ayudará a comprender más aún la relación de ligamen existente entre los componentes que estamos aplicando en nuestro trabajo de análisis del poema.

Esta estrofa está subdividida por una serie de encabalgamientos, (3). Esto nos permite reafirmar la especularidad de la totalidad del poema, ya que al ir montándose un verso sobre otro, los mismos no son independientes, sino más bien dependientes unos de otros, formando lo que hemos llamado una “figura especular” pues un verso se refleja en los subsiguientes.

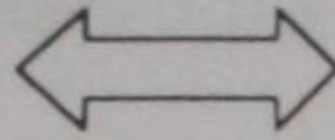
Los encabalgamientos subdividen la estrofa en cinco categorías semánticas, las cuales van ordenando la estrofa de dos en dos separados (un yo que mira al otro, como en la inventio) en los primeros dos grupos.

Luego un yo y un él separados, pero unidos en un segundo momento dentro de un ellos en los siguientes dos grupos, para crear un nosotros que por último formará un solo grupo dentro del que desaparecen las categorías separadas por completo, solo existe el nosotros. Veamos:

1- Tus problemas, tus cosas

encabalgamiento

me intrigan, me interesan



ella / el

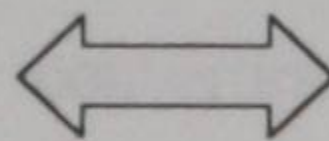
2- y te observo

mientras discurre y discutes

hablando del mundo

encabalgamiento

y dándole una nueva geografía



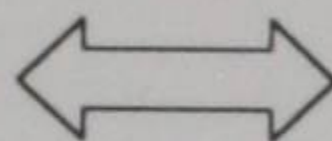
ella / él

a la palabra

3- Mi mente está covada para recibirte,

encabalgamiento

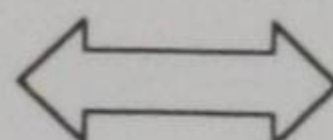
para pensar tus ideas



4- te siento, mi compañero hermoso

encabalgamiento

juntos somos completos



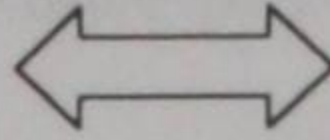
ella- él = nosotros

5- y nos miramos con orgullo

conociendo nuestras diferencias

encabalgamiento

sabiéndonos mujer y hombre



nosotros

y apreciando la disimilitud

de nuestros cuerpos.

Además de ordenar la estrofa e ir marcando los pronombres personales desde un ella y un él hasta un ellos, para luego convertirse en un nosotros, los encabalgamientos también son fiel reflejo de la especularidad del poema como un todo. La presencia de la mirada como reproductora de la imagen invertida, a manera de espejo, de la cual hablamos en la inventio, se puede comprobar en el ordenamiento de algunos versos encabalgados; observemos algunos ejemplos que nos ayuden a comprender mejor este hecho:

Versos seis y siete:

tus problemas, tus cosas
 ↓ ↘ ↓
 me intrigan, me interesan

Versos nueve y diez:

mientras discurres y discutes
 ↓ ↘
 hablando del mundo

Según lo demostrado en el análisis hecho hasta aquí, la elocutio reafirma lo dicho sobre esta estrofa en la dispositio, pues en ella lo especular a través de los encabalgamientos se da como un desdoblamiento del yo lírico en el otro: la mirada de uno en el otro como reflejo de dos seres iguales creados compañeros, pero diferentes, los cuales se pertenecen desde el momento de su creación. Esto nos regresa al título del poema “De la mujer al hombre”, ella va de sí misma a él, además confirma nuestra teoría sobre la deconstrucción de los discursos bíblicos, enumerados y explicados en la inventio; al ser espejo, refleja una imagen invertida del discurso bíblico del Génesis con respecto a la creación de la mujer a partir del hombre.

En cuanto al concepto de deconstrucción, utilizado por nosotros en el análisis del presente poema, hemos de aclarar que es conocido también como desconstruccionismo y que es un término del cual Derrida expresa: “no es ni una palabra ni un concepto” y le da el nombre de “différance”, y dice: *“es por tanto, una estructura y un movimiento que ya no se dejan pensar a partir de la oposición presencia / ausencia / . La “différance” es el juego sistemático de las diferencias, del espaciamiento por el que los elementos se relacionan unos con otros”*. (4)

Cuando Derrida se refiere a este concepto, expone la capacidad de las estructuras de poseer su propia dinámica y posibilidades de combinatoria, o sea, en elementos que viniendo de otra(s) estructura se organizan en una nueva estructura, entendiéndose ésta como el conjunto o grupo de leyes combinatorias por las que son regidos los elementos

de una totalidad, provocando transformaciones, tanto en lo interno como en lo externo.(5)

“Y”...

La inventio

Y..., es una especie de manifiesto en el cual un hablante lírico poeta, explica el nacimiento de su poesía como creación particular.

/ y va naciendo /

/ el pretexto para decir tu nombre /.

Aclara el hablante la existencia de los pretextos: otros poemas escritos en que ya se ha hablado sobre la poesía o simplemente el conjunto de textos escritos que anteceden o preceden al texto naciente. Según el hablante-poeta, su creación textual nacerá de la noche, de los sueños, de las cosas bellas y frágiles de la vida:

/ en la noche remojada /

/ tierna y húmeda /

/ como la flor de grandes ojos abiertos /

/ y pétalos palpitantes /

/ en los que me envolví /

/ en lo más profundo del sueño /

/ para dibujar tu nombre /.

La hablante-poeta relaciona su escritura con una flor abierta y viva, que la envuelve, la contiene. Del yo hablante surge y a éste regresa, imagen que describe la estrecha relación creador-creación como algo que surge de uno mismo, de su propia esencia y a la vez lo contiene. Lo que podemos verificar aún más en los siguientes versos, en los cuales el hablante lírico-poeta después de dibujar su creación, manifiesta que ésta no se quedará en un solo lugar (en sus lugares), sino que trascenderá:

/ será llevada /

/ como semilla, /

/ a dar flor a tierras desconocidas / .

El trascender implica para el hablante lírico-poeta un movimiento espacio-temporal más allá, incluso de la misma muerte, / hasta que me lleve el viento / si trasciende su poesía en ella trascenderá también el hablante-poeta y su mensaje, creación:

/ y me encarne quizás en la niña /

/ que oírás historias /

/ en las tardes iguales de Nicaragua / .

Los últimos versos citados aluden a la repetición de las cosas, al concepto cíclico femenino del tiempo (explicado en el poema anterior, desde la posición de Kristeva), a su vez asociado a las menstruaciones, la fertilidad y la maternidad, por lo tanto a la reproducción y, a su condición de productoras. El hablante lírico-poeta al trascender los límites espacio-temporales, recrea una futura lectora de su poesía (creación), por

lo tanto consigo misma y con sus raíces (niña de Nicaragua, oyente de historias).

Así mismo, relaciona la naturaleza de Nicaragua con otra naturaleza igual en otro lugar donde estará la niña. Tierra, su tierra, como tal tropical y lujuriosa. Recordemos que la lujuria es la afición a los placeres de la carne y es de allí, de esos placeres de donde se reproduce la especie. La tierra como madre prolífera y productora, se asocia al yo lírico-poeta, prolífera y productora,

/ con el olor a tierra naciendo, /

/ urdiendo en sus entrañas /

/ la vida verde del trópico lujurioso /.



El Génesis, capítulo 1, versículos 11 al 12, relacionan la tierra con su misión creadora, productora, “Produzca la tierra hortalizas, plantas que den semillas, y árboles frutales que por toda la tierra den fruto con su semilla dentro, cada uno según su especie. Y así fue.”

De acuerdo con lo señalado en el Génesis, en el poema a partir del verso 13 / como semilla /, se establece un paralelismo entre el hablante lírico-poeta y la tierra. La poesía es semilla para ser plantada en tierra, la tierra madre fértil, el sujeto del enunciado(6) es el árbol del que surge la semilla y a la vez es tierra, madre de su creación. Quizá por eso se vuelve más comprensible aún el hecho de que la semilla de la poesía al trascender se encarne en una niña, en una mujer, en una productora de vida.

Al final del poema la hablante-poeta identifica el trópico lujurioso con el Paraíso

Terrenal (el lugar ameno), de donde es expulsado junto con su creación, / como yo, como vos, / cuando nos arrojaron del paraíso (Nicaragua). De nuevo nos encontramos frente al intertexto bíblico del Génesis, capítulo 3, versículo 23, “y así fue como Dios los expulsó del jardín del Edén(...)”.

Para la mejor comprensión de la relación semiótica texto-contexto, es importante recordar que este poema fue escrito entre los años setenta y setenta y cuatro, época de la Revolución Sandinista en Nicaragua. La autora, por su filiación con el Frente Sandinista de Revolución Nacional, tuvo que salir de su patria exiliada (7); por lo tanto, tanto ella como su poesía fueron expulsadas del Paraíso Terrenal.

El título del poema, entonces, al ser tan solo la conjunción “y” seguida por tres puntos suspensivos (Y...) deja abierta una especie de incógnita, de incertidumbre. Plasma el temor a lo que siga después de la expulsión del paraíso.

Antes de finalizar la inventio, nos parece importante aclarar que al ser este poema una especie de manifiesto sobre una forma particular de escritura, nos hemos atrevido a mezclar los conceptos de hablante lírico o yo lírico con el de poeta(8), lo que no es usual. Sin embargo, al estar el poema cargado de tópicos que aluden al autoanálisis como: producción / creación, trascendencia (del poeta y la poesía), fertilidad / productividad, lugar ameno / expulsión y otros, hemos necesitado formular esta relación.

La dispositio

El poema tiene como título una conjunción, seguida por tres puntos suspensivos, “Y...”, inmediatamente después como un bloque aparte del título, aparece el poema, en una sola estrofa compuesta por 23 versos (/y va naciendo // cuando nos. /). Como ya hemos dicho, el título del poema representa una incógnita, una duda, una sensación incierta, no acabada, que se relaciona con la condición de expulsión que se plasma al final del poema. La separación existente en el espacio del texto y la estrofa que lo compone, nos sugiere una pregunta ¿y qué pasará, después?

El poema como gesto enunciativo otorga mayor sustancia significativa al acto de la creación y la expulsión del hablante-poeta y su creación, así como a la importancia del acto creador, relacionando todo con la tierra y la naturaleza. Esto lo logra ordenando los elementos de la misma forma que el acto creador descrito en el Génesis: En los primeros versos la descripción de la creación, luego la trascendencia de lo creado, después el disfrute de lo creado, la producción, y la expulsión. Todo ello, dispuesto de manera ordenada en un solo bloque dentro del poema, dándole al mismo sentido de unidad.

La elocutio

El poema “Y...”, se encuentra traspasado por el discurso bíblico del Génesis como pretexto, en íntima relación con el acto creador de la mujer-poeta, la tierra y la escritura.

El poema comienza con el acto creador, a partir de la conjunción, que le da nombre al poema, como un hecho predestinado “el nacimiento”, / y va naciendo /, inmediatamente después se enuncia la existencia del “pretexto”, que según nuestra teoría será el Génesis, en los capítulos y versículos estudiados. En éstos se hace referencia a los principios del mundo hasta la expulsión del Edén; los principios del mundo – como los principios de la creación de la poesía. El hablante lírico-poeta y creadora, crea (poesía), por ser un creador femenino; como creadora se asocia en el poema a la tierra y no a Dios.

El vocabulario utilizado en el poema nos remite a la creación como acto de la naturaleza, de la tierra, de la madre tierra, relacionados con el germinar, el nacimiento, la producción, la fertilidad: la flor, pétalos palpitantes, semilla, encarnación, niña, tierra, nacimiento, vida, trópico. Desde luego, no es solo el léxico el que construye el núcleo de sentido del poema: las figuras retóricas, aunque pocas, constituyen una parte importante del contenido semántico del texto, sobre todo el uso de los símiles, referidos también a la creación, se nace:

/ Como la flor de grandes ojos abiertos /

/ como semilla /

/ como vos /

/ como yo /

/ como las hojas./

Todos los elementos comparados también se encuentran en la creación de Dios, según la Biblia, en el Génesis.

El nacimiento como parte de la naturaleza, integrado a todo lo productivo, es asimilado en el texto como un todo con la creación textual. En el verso 13 / como semilla / la hablante-poeta, se desdobra en un yo creador y creado, es semilla que germinará en otro lugar, trascenderá los límites espacio-temporales y los de su propia esencia, como ya lo hemos explicado en la inventio. Irá / a dar flor a tierras desconocidas /. Además podemos añadir que este verso es una especie de indicio que alberga la esperanza de la continuación aún después de la expulsión del paraíso, la conclusión del poema, verso 23, / cuando nos arrojaron del paraíso /. Si ponemos especial atención a este último verso podremos establecer que el poema fue escrito en el tiempo en que la hablante lírica-poeta, había sido arrojada del “paraíso”, el verbo remite al pasado. A esa razón, se debe la fuerte nostalgia y el sentimiento de añoranza del lugar ameno perdido, la patria, Nicaragua, e incluso el porqué de la incertidumbre a que nos refiere el título del poema.

La enunciante-poeta, manifiesta una añoranza explícita al referirse a la tierra nicaragüense como tierra fértil, / Nicaragua con el olor a tierra naciendo / (creación, como la poesía).

La ausencia de figuras retóricas complicadas, el léxico sencillo, llano, el manejo de las imágenes bíblicas del Génesis y la fuerza de la creación, le imprimen al poema un

sentido total, reafirmado por el uso de anáforas y reiteraciones de ciertas palabras nexos, como la conjunción copulativa "y", y la preposición "en", grafemas vacíos de contenido semántico, pero que al, igual que el título del poema, refuerzan y marcan grupos semánticos de gran importancia para la transmisión del mensaje poético. Veamos:

Conjunción "y"

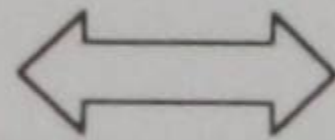
Y va naciendo

y pétalos palpitantes

y me encarne quizás en la niña

todas las imágenes

remiten a la vida



tierna y húmeda

donde he vivido y viviré

al nacimiento

a la fecundidad

preposición " en "

en la noche remojada

en la que me envolví

en lo más profundo del sueño

en todos los rincones

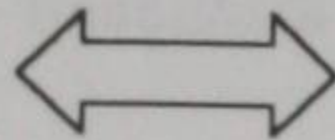
en las tardes iguales de

Nicaragua.

las imágenes establecen

los desplazamientos

espaciales



Reiteración de la
preposición “en”

... en la niña lugares internos
... en sus entrañas abrigo / nacimiento /
... en que nos envolvimos fertilidad

↔



Al analizar las anáforas y reiteraciones, podemos observar que en la elocutio se manifiestan grandes tópicos que mencionamos en la inventio, su relación con el acto creador, la trascendencia, la naturaleza y, por ende, el Génesis.

Así también podemos observar cómo se integran los tres pasos del análisis dando como resultado una relación vertical- horizontal, desde la que se logra la integración total del sentido del poema. El texto es la única realidad inmediata; sin embargo, creemos haber podido establecer cómo éste manifiesta la realidad del pensamiento y de las propias vivencias de la autora, posiblemente debido a su tono coloquial, desde el cual a manera de confesión personal, la enunciante transparenta su yo.

Para Bajtín, “...los textos son pensamiento acerca del pensamiento(..) Y el pensamiento humanístico se origina como pensamiento acerca de las ideas,

voluntades, manifestaciones, expresiones, signos ajenos, detrás de los cuales están las revelaciones divinas o humanas(..)”(9).

De ahí las afirmaciones hechas sobre la relación texto-hablante-poeta (enunciador), en el análisis del poema “Y...”.

C- “A borbotones”

C. 1. La inventio

El poema *A borbotones* es una comparación entre el acto de escribir y el parto, ambas situaciones asimiladas como creación con el discurso bíblico de Jesucristo en la última cena. / Cada poema // es mi carne // y mi sangre./

El título del poema alude a un acto comunicativo: “hablar atropelladamente” y a la vez al parto, donde el líquido amniótico y la sangre fluyen “a borbotones”. Por lo tanto, el título, al igual que el poema, implica un doble discurso. Este discurso se amplía en el poema por la introducción de un tercer elemento, el intertexto bíblico de Mateo, capítulo 26, versículos del 26 al 28, que dicen: “Mientras comían, Jesús tomó pan, pronunció la bendición, lo partió y lo dió a sus discípulos, diciendo: “Tomen y coman; Esto es mi cuerpo”. Después tomó una copa, dio gracias y se la pasó diciendo:

“Beban todos de ella: Esto es mi sangre, la sangre de la Alianza, (...)”. El poema, en los versos 6 al 8, dice: / cada poema / / es mi carne // y mi sangre. /. Tenemos entonces

que se reproduce el intertexto bíblico de la siguiente manera: el poema es el pan y el vino a la vez, y como el pan y el vino, es carne y sangre. El elemento poema también es como el hijo en el parto, uno surgido del otro, lo cual alude al doble discurso:

1-la carne y la sangre (en Jesucristo y en el poeta)

2-el cuerpo que surge (el hijo - carne y sangre)

Según el evangelio de Mateo, cuando Jesucristo da a sus discípulos su carne y su sangre, da su cuerpo. Cuando el poeta produce, en su producto, al igual que en el parto, da su carne y su sangre.

Por otra parte, el dolor del parto, del momento de la reproducción de la especie (del poema), es asimilado con la entrega de Jesucristo, quien una vez culminada la última cena, será entregado; Jesucristo siente miedo, dolor, angustia y se lo manifiesta a su padre, al pedirle tres veces que aparte de sí, la copa sin que él beba, pero aceptando al final, con resignación sacrificial, la voluntad del padre. En Mateo, capítulo 26, versículo 42, se dice: “De nuevo se apartó por segunda vez a orar: “Padre, si esta copa no puede ser apartada de mí sin que yo beba, que se haga tu voluntad.” El parto como momento doloroso y predestinado como tal, también al igual que en el discurso bíblico, debe ser aceptado, es la voluntad del Padre (Dios). La presencia del dolor en el parto como sentencia, se encuentra en El Génesis, capítulo 3, versículo 16, que dice: A la mujer le dijo:

“Multiplicaré tus sufrimientos en el embarazo y darás a luz tus hijos con dolor”.

En el dolor, tanto Jesús como la mujer, están predestinados por la voluntad y la palabra de Dios.

La dispositio

El poema “A borbotones”, está compuesto por doce versos dispuestos en cinco estrofas:

/ A borbotones /

/ Me retuerzo... /

/ Cada poema /

/ No quiero... /

/ No dejaré... /

Las estrofas poseen sentido propio dentro de cada una de ellas, pues se inician con mayúscula y terminan con punto. Cada una marca momentos diferentes dentro del contenido semántico del texto: la primera estrofa describe el momento de la creación / a borbotones /; la segunda, del dolor / Me retuerzo. /; la tercera, del producto / Cada poema... /; la cuarta, la negación a la separación / No quiero /, y la quinta y última, la retención / No dejaré / (fertilidad, capacidad para seguir produciendo).

El título del poema se repite en la primera estrofa como frase inaugural que abre el proceso creativo del nacimiento, el dolor y la producción, que se desarrollarán a lo largo del texto.

La elocutio

El título describe una acción: la preposición “a” seguida del sustantivo “borbotones” transforma este sustantivo en una frase adverbial y nos sugiere una forma de hacer algo. Como complemento circunstancial de modo, no posee un tiempo, ni un lugar de la acción; sin embargo, sugiere un acto que se realiza, en un ya y un ahora, un presente, lo cual se verifica al leer el contenido del poema. El verbo que sigue al primer verso (el primero es lo mismo que el título), confirma nuestra teoría sobre el tiempo, ya que nos sitúa en el presente, / estoy.../, además, aporta desinencialmente la voz del yo lírico, (creadora y poeta) / estoy creando / yo sujeto desinencial. De inmediato en el verso 3 se identifica lo creado, / palabras /; si bien es cierto las palabras ya han sido creadas, dentro del poema adquirirán su propia semántica (un ser nunca es igual a otro, aunque la humanidad sea una y todos seamos humanos). Por lo tanto, toda palabra dentro del poema tendrá un nuevo sentido, será una nueva creación. La primera estrofa nos muestra una estrecha relación entre el poema como creación y el poeta como creador; el yo lírico es sujeto creador y voz, dentro de su propia creación. Esta relación nos sitúa ante una forma de enunciación especular. La poeta y el yo lírico como reflejo, una de la otra. La poeta se mira en el espejo y mira a la otra a la imagen reflejada, al yo lírico, ellas son una, un solo ser. Douglas. M. Morgan. se refiere al hecho de contemplarse como la búsqueda de las verdades, “*Nosotros contemplando con los ojos de nuestras*

mentes las verdades que implican el que seamos lo que somos, encontramos irresistibles esas verdades tanto más cuanto más claramente lo concebimos” (10).

Partiendo de la afirmación de Morgan, podemos aseverar que en el acto de mirarse el yo lírico y el enunciante se desdoblán en la autocontemplación. La segunda estrofa continúa la acción de la primera, ya que el sujeto es tácito (el mismo de la estrofa anterior). En ésta, el sujeto se encuentra procesando su creación con dolor, / Me retuerzo en dolores /

/ de parto /.

Las estrofas cuatro y cinco están ligadas con el proceso del parto:

/ No quiero quedarme /

/ sin nada /

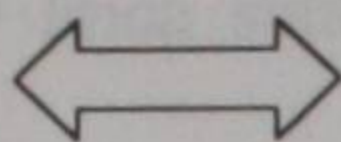
/ No dejaré que salga /

/ la placenta /.

En ellas, los verbos marcan el tiempo presente: retuerzo, quiero, dejaré, lo que nos afirma que el tiempo del parto de la creación es ya inminente. El yo lírico-poeta desdoblado, nos muestra su intimidad en el proceso creador, relacionándolo con uno de los más dolorosos actos en la vida de las mujeres: parir.

Para poder observar mejor la relación semántica de estas estrofas, las ordenaremos en forma continua, como un texto dentro del texto, un hijo dentro de su madre:

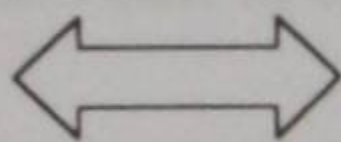
4-Me retuerzo en dolores



2

5-de parto.

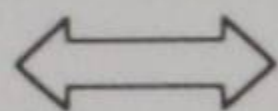
9-No quiero quedarme



4

10-sin nada.

11-No dejaré que salga

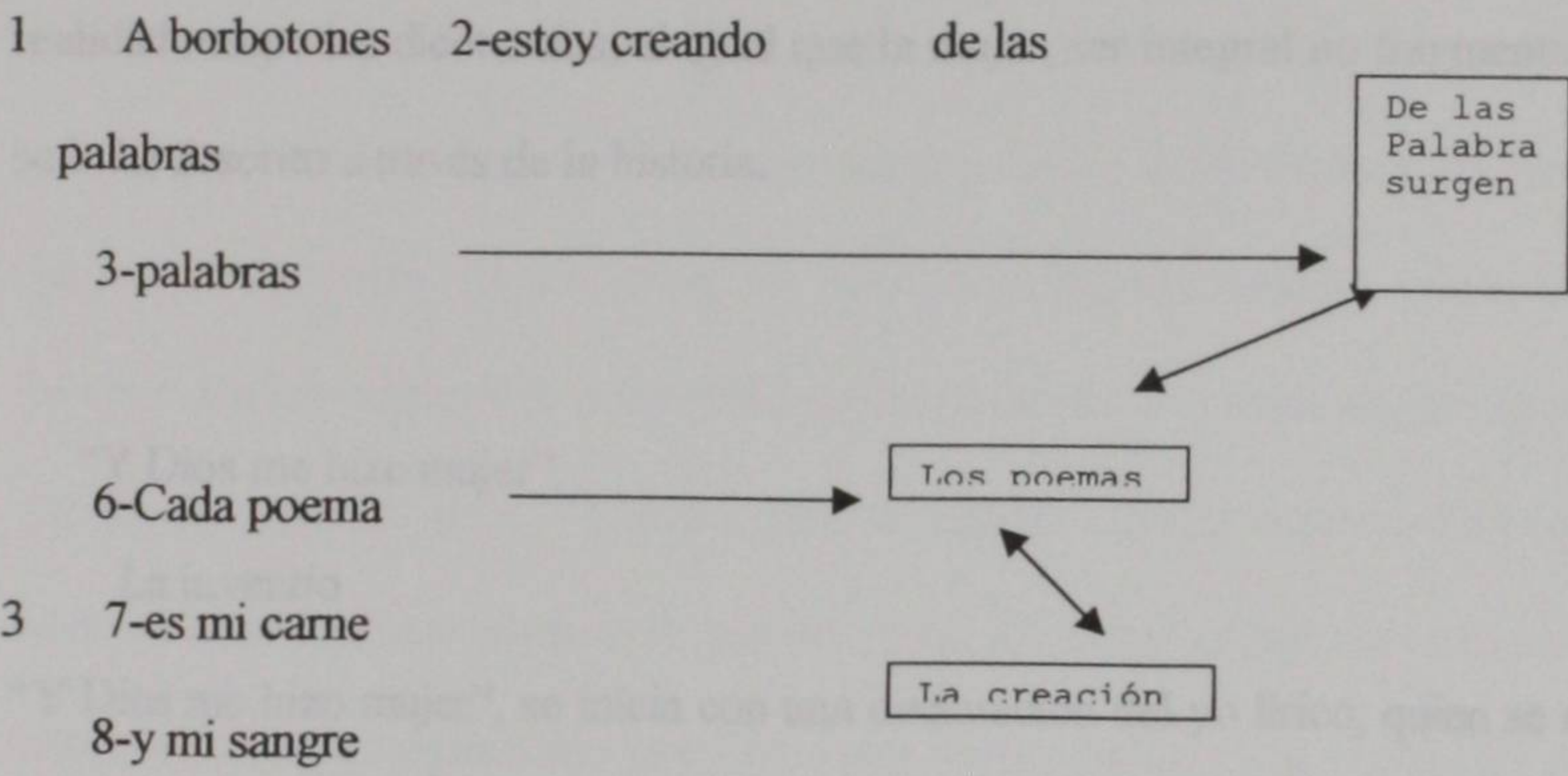


5

12-la placenta.

Las tres estrofas contienen la gradación del proceso del parto; momento en que el ser que habita el cuerpo femenino se desprende de éste, provocando un gran vacío emocional y físico. Es por ello que la hablante lírica expresa su deseo de quedarse con la placenta: ésta ha sido la encargada de nutrir al ser que creció dentro de ella; es

simbolo de la nutricidad del feto, la oxigenación, la vida misma y la unión. Para la hablante lírica simboliza la continuidad, la posibilidad de nutrir otros niños, otros poemas. No es casual que este texto sea un texto dentro de otro, igual que en el embarazo, un ser dentro de otro ser, separados luego por el proceso del parto, el momento de la expulsión, el nacimiento, la creación del poema. Las estrofas uno y tres por su parte, además de estar relacionadas por la forma (son tercetos), están también relacionadas con la creación, pero no con el parto, como el niño que nace; participa del proceso pero es el resultado de éste, no la acción en sí. La estrofa tres contiene el intertexto bíblico que ya ha sido explicado en la inventio. Estas dos estrofas (1 y 3) se encuentran relacionadas entre sí por su contenido semántico; veamos:



Podemos dividir el poema en dos grandes momentos presentes y simultáneos:

1- El momento del parto, de la creación, el hijo-poema que nace.

2- El producto, el hijo-poema nato.

Son dos los momentos del poema, dos los momentos de la creación y dos los discursos. Sin embargo, el discurso bíblico o intertexto y el poema-niño recién nacido, rompen las dicotomías. Son un tercer elemento dentro del doble juego del poema, al igual que son tres, el sujeto, el yo lírico y el poema. También la mujer que se mira al espejo y observa su imagen como dos, la poeta y la mujer, unidas en una sola, rompe de nuevo la dicotomía: ella no es un sujeto fragmentado, es una. Tenemos entonces un poema que a primera vista parece de construcción dicotómica, como la mujer-madre, pero que en realidad rompe las dicotomías, al igual que la mujer, ser integral no fragmentado, como se le ha descrito a través de la historia.

“Y Dios me hizo mujer”.

La inventio

“Y Dios me hizo mujer”, se inicia con una declaración del yo lírico, quien se reconoce, mujer, hecha por Dios, palmó a palmo.

A diferencia de los poemas hasta aquí analizados, en éste, la poeta, yo lírico a la vez,

rescata todas las cualidades inherentes a la creación de su ser, sin tomar en cuenta las demás creaciones de Dios.

En la relación paradigmática y sintagmática de los elementos que constituyen el poema, encontramos una afirmación, sin ambages ni rodeos, de la satisfacción de ser mujer. Al mismo tiempo, a través de la relación de los elementos, podemos encontrar como isotopía, la deconstrucción de la antigua frase de Arthur Schopenhauer, filósofo alemán (11), quien se refirió a las mujeres como seres: **“De cabellos largos e ideas cortas”**

Hablamos de isotopía y deconstrucción, pues la frase de Schopenhauer no se menciona, subyace deconstruida, por lo tanto se convierte en isotopía al crear todo un sistema lingüístico que la deconstruye y la ubica en la estructura profunda del poema. Todo el poema resulta traspasado por la isotopía, desde los versos 1 al 4, se manifiesta la frase por deconstruir, / Y Dios me hizo mujer / / de pelo largo /, / ojos, // nariz y boca de mujer. / El segundo verso emplea las mismas palabras del filósofo, mientras que en el verso 17 se invierte o deconstruye ese enunciado, cuando declara: / nacieron así las ideas, / además, agrega el nacimiento de otras facultades humanas, tan importantes y profundas como las ideas, / Los sueños // el instinto /. Se da entonces una equivalencia sintagmática entre los elementos; por tanto, las ideas que nacen como producto de un proceso creativo emprendido por Dios, son ideas, jamás ideas cortas. El poema nos presenta a la mujer como un todo natural, con sueños e instinto, dados por su creador, como bendiciones, no como carencias.

La poeta logra englobar el contenido físico y emocional de la mujer en un todo: por una parte, describe los elementos físicos que constituyen a cualquier mujer; por otra, las facultades reproductivas, para enlazarlas perfectamente con los componentes espirituales que la integran. Los elementos son ordenados en un movimiento descendente, de arriba hacia abajo, de afuera hacia adentro. En el verso 2, inicia la descripción que se continúa hasta el verso 23:

/ De pelo largo, // ojos, // nariz y boca de mujer. /

/ Con curvas // y pliegues // y suaves hondonadas /

En los versos anteriores se muestra el movimiento en descenso de la descripción. En los siguientes el movimiento es de afuera hacia adentro, versos del 8 al 16:

/ Y me cavó por dentro, // me hizo un taller de seres humanos. /

/ tejió delicadamente mis nervios // y balanceó con cuidado /

/ El número de mis hormonas. // Compuso mi sangre // y me inyectó con ella /

/ para que irrigara // todo mi cuerpo /

Como podemos observar, no existe en el poema una voz mediadora que describa a la mujer como ser total. El yo lírico es, individual y colectivamente, mujer. Es ella quien deconstruye, la posible mediación de la visión masculina sobre la mujer; esa mediación se la deja a Dios, al creador:

/ Todo lo que creó suavemente // a martillazos de soplidos // y taladrazos de amor, /

Se observa una especie de agradecimiento al artesano sagrado que esculpió a la mujer

como sujeto colectivo. Puede observarse que la mujer descrita en el poema es plural, las engloba a todas. No hay diferencias de ninguna clase: puede ser lo mismo una obrera, una burguesa, una intelectual, una blanca, una negra, una centroamericana, o cualquier otra. Eso le imprime al poema la condición de mujer una validez universal. Este poema no utiliza estereotipos; la mujer descrita puede ser gorda, flaca, fea o bonita, joven o vieja; es universal.

Por otra parte, hay un llamado del yo lírico, como sujeto colectivo, a que las demás mujeres se identifiquen con su condición; así se manifiesta en los versos 24, 25 y 26:

/ por las que me levanto orgullosa // todas las mañanas /

/ Y bendigo mi sexo. /

El lenguaje utilizado por el yo lírico en el poema es un lenguaje cotidiano, pero desvinculado de la carga patriarcal, lo que crea una sensación de cambio, en la visión de mundo de las mujeres, y contribuye a una modificación de la realidad interna. Aunque no se hace referencia al mito de la creación de la mujer a partir de la costilla del hombre, también de alguna manera este mito se deconstruye, pues la visión de la creación adquiere matices de creación consciente, de amor, de trabajo y, sobre todo, de creación intencional. Dios crea a la mujer con cuidado, esmero y exactitud, sin importar cuál fue el material utilizado.

En el poema se separa el campo del decir, la ley del padre, del campo creacional. El saber de la mujer sobre sí misma, su propia ley, como táctica de resistencia a ser vista y

descrita por el otro, transforma con su trabajo la visión sobre la mujer, y logra a la vez, la creación de un nuevo discurso, como modelo de la mujer que mira en el espejo a otra mujer, no lo que de ella ve el otro. Se replantean y reconceptualizan en el poema conceptos históricos, biológicos y antropológicos, primer paso para la construcción de la nueva historia de las mujeres.

El poema expresa como tópico central la creación de la mujer en su condición específica. Aunque el hablante lírico usa la forma singular y la primera persona, es un sujeto transindividual, quien por medio de una conciencia individual vierte a través de una práctica discursiva, el contenido social e ideológico del grupo representado en el poema, las mujeres. Esto contribuye a la construcción de la visión de mundo de ese grupo, que lo distinguirá de los demás. A diferencia del concepto marxista de ideología, que consiste en percibir en forma distorsionada la realidad, en función de los intereses de clase, el poema trata de presentar una ideología sin diferencias ni intereses de clase. Es por eso que la mujer del poema adquiere un matiz universal; todas las mujeres pueden tener las mismas características del hablante lírico.

La dispositio

El poema consta de veintiséis versos, en sola tirada pero intrincadamente unidos unos con otros por medio de encabalgamientos. Se puede dividir en cuatro estrofas, marcadas por punto final. La primera, compuesta por los versos, uno al nueve, se refiere a la

creación de la mujer y en ella se repite, en el primer verso, el título del poema, / Y Dios me hizo mujer/. En un movimiento descendente, se describe a la mujer como un ser biológico, con características propias de su sexo, incluida la capacidad de reproducción de la especie, / me hizo un taller de seres humanos /. En la segunda estrofa, versos del diez al diecinueve, se describe el contenido interno de las mujeres, elaboración esmerada y equilibrada, / Tejió... mis nervios/ / balanceó... el número de mis hormonas / / compuso mi sangre // nacieron así las ideas /. La estrofa final, versos del veinte al veintiséis, rompe la descripción del sujeto creado y se refiere al creador y al resultado de su trabajo. / Todo lo que creó suavemente // las mi y una cosas que me hacen mujer todos los días // y bendigo mi sexo /. Hay en esta estrofa una aceptación y agradecimiento por el resultado de lo creado, las mujeres, a la vez que un reconocimiento, legitimado por la escritura, de la intencionalidad de Dios, de hacer de las mujeres seres completos, no fragmentados, que al igual que el poema, encierran en sí mismas muchos elementos integrados en uno solo. De ahí, quizá, la estructura del poema en una sola tirada, pero a la vez, subdividido en estrofas íntimamente unidas unas con otras.

Como estructura lingüística, el poema está presentado en forma descriptiva, muy coloquial, logra la construcción del concepto mujer como ser plural, con significante y un nuevo significado, lo que resulta en un nuevo signo, y, por consiguiente, una nueva entidad síquica de la imagen y el concepto. Sabemos desde Saussure que el significado

o concepto se percibe por medio de los sentidos; por lo tanto, el concepto de mujer, como pluralidad, es reconstruido como significado en el poema, lo que implica una deconstrucción del concepto en la tradición masculina de la creación.

La elocutio

El poema se inicia con la conjunción copulativa “y” que indica unión a nivel morfológico. En el nivel semántico el uso de la conjunción puede interpretarse como la continuación de una historia que se cuenta o narra, lo que le imprime al poema un carácter coloquial, de conversación, a la vez que refuerza el proceso descriptivo, manifestado a lo largo del poema. El uso repetitivo de la conjunción, además, le imprime cierta fuerza fónica:

/ Y Dios me hizo mujer /

/ y pliegues /

/ y suaves hondonadas /

/ y me cavó por dentro /

/ y balanceó con cuidado /

/ y taladrazos de amor /

/ y bendigo mi sexo /

El uso de los adjetivos posesivos “mi” y “mis” y del pronombre clítico “me” limita e

identifica al sujeto sobre el que se ejerce la acción; por tanto, el resultado del acto creativo se revertirá sobre ese sujeto:

/... me hizo... //...me cavó...//...mis nervios...//...mis hormonas...//...mi sangre...//...me inyectó...//...mi cuerpo...//...me hacen mujer //...me levanto...//...mi sexo /.

La ausencia de figuras literarias de contenido como metáforas, símiles y otros, dan una sensación de certeza de lo enunciado, revistiéndolo de propiedades afirmativas, en las que se plasma una enunciación verdadera. La mujer, en su condición de sujeto múltiple, es el resultado de lo creado por las manos del artesano, Dios.

Las dos primeras estrofas del poema se componen, por su orden, en una de nueve versos y la segunda de diez. En ellas se describen los elementos físicos y espirituales que integran a todas las mujeres, la tercera estrofa rompe la descripción y se ocupa de la creación, la forma en que el creador esculpe su trabajo y el resultado:

Todo lo que creó suavemente
 a martillazos de soplidos
 y taladrazos de amor, /
 las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
 por las que me levanto orgullosa
 todas las mañanas
 Y bendigo mi sexo.

Esta última estrofa está compuesta por siete versos, número cabalístico, que representa

los días en que según la tradición judeo-cristiana, Dios creó “los cielos y la tierra, y todo el ornamento de ellos”. En el mismo tiempo Dios crea, en el poema, a la mujer, no es una creación casual, ni tiene como fin suplir una necesidad de compañía; es una creación consciente y detallada, elaborada por Dios, en su infinita necesidad creativa.

LA POESIA DE GIOCONDA BELLI. UNA VISIÓN COMPRENSIVA.

Los cuatro poemas de Belli analizados, son una muestra de la literatura femenina nicaragüense de la época en estudio. En su poesía pueden observarse las nuevas tendencias de la escritura femenina. Hemos logrado reconocer los nuevos paradigmas en la literatura de las mujeres, especialmente nicaragüenses, por lo tanto centroamericanas. Esto por cuanto, como hemos podido constatar, en sus poemas Belli rompe con las diferencias situacionales de la mujer como ser singular y lleva su poesía a todas las mujeres en su condición de madres, trabajadoras, amantes, esposas, jóvenes, viejas, feas, bellas y otras, en fin, la mujer como totalidad; como ejemplo de ello podemos encontrar poemas como el siguiente:

“Menstruación”.

Tengo
la “enfermedad”
de las mujeres.

Mis hormonas
están alborotadas,
me siento parte
de la naturaleza.

Todos los meses
esta comunión
del alma
y el cuerpo;



este sentirse objeto
de leyes naturales
fuera de control;
el cerebro recogido
volviéndose vientre.

En el resto de la antología de la autora, con excepción de los poemas de temas políticos, podemos encontrar deconstrucciones de los enunciados, tanto bíblicos como históricos, sobre los que se fundamenta la historia patriarcal de las naciones occidentales. De su obra poética, nos ha interesado la constante búsqueda de una nueva visión de mundo, respecto a la mujer, el erotismo y las relaciones de pareja, todos elementos constituyentes de la nueva historia de la mujer, en proceso de construcción, desde una perspectiva feminista. Ella trata de romper la oposición hombre mujer para integrarlos en una alternativa de pareja, desde la cual la mujer es consciente de lo que debe y puede dar en el intercambio amoroso. La mujer es construida como un ser que ama y disfruta plenamente de su cuerpo, del cuerpo de su compañero y de su potencial para la entrega en el juego erótico. Veamos algunos fragmentos de diferentes poemas donde se muestra claramente esta relación:

/ Ahuyentando el tiempo, amor, //...esos minutos largos que desfilan pesados // cuando no estás conmigo // y estás en todas partes // sin estar pero estando. // Me dolés en el cuerpo, // me acaricias el pelo // y no estás... // mi amor // es como un río caudaloso /
/ chorreándose en el cuerpo de mi hombre... //...un amor para llevarse en mochilas... /

/ Quiero morder tu carne, // salada y fuerte... // ...irte besando, mordiendo, // hasta llegar allí // a ese lugarcito // - apretado y secreto - // que se alarga ante mi presencia / que se adelanta a recibirme // y viene a mí // en toda su dureza de macho enardecido.../

El erotismo en los poemas de Belli es un acercamiento diferente a los viejos temas del amor, la maternidad, la relación de pareja, el sexo y otros. Son escritos en un tono coloquial o conversacional y con una casi total ausencia de metáforas, tanto descriptivas como de orden estético, con lo que según los cánones tradicionales, su creación es una antipoesía, la negación de la poesía en la poesía, en los niveles de forma y contenido. La ausencia de metáforas parece acercar más la poesía de la autora a la metonimia: quizá por que percibe a la mujer como un todo, es parte del universo, y el universo la describe, es entonces todo y parte.

Existe en ella una solemnidad hacia las formas elementales de lo coloquial. El mundo circundante tiene las dimensiones de los cuerpos que se palpan: la pareja que se ama, el niño que se amamanta, el amigo que se abraza, el compañero que muere, el indígena, la naturaleza y otros. Observemos los siguientes ejemplos:

/ Indio salvaje, // me haces señas a través de los siglos, // A través de todos los descubrimientos, // vuelves a vivir en mis ansias de monte / de desnudez... // de milpas... // Eres mi pequeño habitante // con el que vivo frente a frente // y yo soy tu saco amniótico // diminuta humanidad sin sexo, // al que a veces imagino mujer // y

otras hombre,... // Me siento en la mecedora, // la acuno, // y al primer quejido // empiezo a dar leche como vaca tranquila. // Decir sin hablar // cosas dichas desde el principio, // desde el primer apareamiento de un hombre y // una mujer // Que se descubren // descubriendo el mundo. // El amor de mi hombre // no le huirá a las cocinas, // ni a los pañales del hijo, // será como un viento fresco // llevándose entre nubes de sueño y de pasado, // las debilidades que, por siglos, nos mantuvieron // separados // como seres de distinta estatura. /

Esta última estrofa es parte del poema *Reglas del juego para los hombres que quieren amar a las mujeres*. Además de ilustrar las características coloquiales en los poemas de Belli, nos permite afirmar nuestra teoría sobre la construcción de nuevos paradigmas en la escritura de las mujeres, a partir de la poesía de esta autora: en el fragmento se evidencia la deconstrucción del sistema patriarcal, desde el cual las mujeres son las encargadas de la cocina, los hijos, y la casa, labores de madre-esposa, que según la nueva visión de mundo de las mujeres (la autora las denomina, mujeres mujeres en el poema) son labores que deben ser compartidas. El poema rompe el esquema dualista, hombre – mujer, para integrar el elemento compañeros – pareja.

Otro tópico importante en la poesía de Gioconda Belli es la deconstrucción de la fragmentación de las mujeres. Logra integrar a las mujeres como un todo; no existe, por ende, la fragmentación. En los poemas la mujer es una unidad: no son madre-esposas, o prostitutas, o locas, o trabajadoras, o guerrilleras, o burguesas, o proletarias; son

mujeres.

Los siguientes fragmentos nos muestran esa integración no fragmentada de la mujer:

/ Mi amor me hace universal y planetaria, // me une a los animales y las plantas, // me hace enorme, incontenible, inmensa, // ...mientras el brazo extendido del futuro // desde el espejo me anuncia // que estoy toda entera, // dura y frágil, // dispuesta para el nuevo, // indescifrable mañana. /

En el primer fragmento, la mujer aparece como integrada a la naturaleza, es parte de ella, es creación universal y planetaria y no solamente por sus facultades de reproductora, como se ha hecho históricamente desde el discurso masculino androcéntrico.

El segundo trozo del poema es más claro, respecto a la mujer como un ser no fragmentado, incluso plantea la metáfora del espejo, a la que ya hicimos referencia, reconstruida, pues la que se mira al espejo es ella misma, no sus fragmentos, entera, con una cualidad más de las tantas negadas a las mujeres, la dureza, seguida, paradójicamente por el sema frágil, cualidad femenina por excelencia, desde el discurso patriarcal. Al poner los dos elementos uno junto al otro, las mujeres empiezan a constituirse como seres reales, no lo que de ellas se ha dicho, sino, lo que las mujeres que se miran al espejo con ojos de mujer, pueden ver de sí mismas.

El universo poético de Gioconda Belli traspasa el terreno de la poesía para introducirla en un universo personal; de ahí, que en el presente trabajo hablemos constantemente de

yo lírico-poeta.

Sus enunciados forman parte de su propia experiencia en su condición y situación de mujer, lo que además le permite no solo transmitir la realidad que la circunda y su historia personal sino también, la historia de otras mujeres, de su tierra, su época, su vida. Su historia personal se sublima y se convierte en la historia de su pueblo y de las mujeres centroamericanas.

La antología en estudio está compuesta por textos de sus cuatro poemarios: *Sobre la grama*, 1970 – 1974, en el cual, a manera de isotopía, subyace la historia de lo cotidiano, desde una perspectiva de mujer. *Línea de fuego*, 1974 – 1978, dividido en tres apartados: **Patria o muerte**, **Acero** y **A Sergio**. En este poemario, lo cotidiano, el amor y el erotismo tienen una connotación política: es un poemario comprometido con la lucha de su pueblo; es una poesía de corte más social. *Truenos y Arcoiris*, 1979 – 1982, continúa el estilo del anterior, pero en él se describe el dolor del exilio, de la guerra, y del triunfo sandinista sobre la dictadura de los Somoza, en una especie de canto de esperanza a la solidaridad y el futuro. *De la costilla de Eva*, 1982 – 1986, se divide en dos apartados: **De la fuga** y **Del renacer**. En ellos se retoma el tema de lo cotidiano, el erotismo y el amor mezclados con los resabios de la guerra de Nicaragua, la figura de Sandino y otros. *El ojo de la mujer*, 1986 - 1991 es el poemario más pequeño, y en él encontramos una autora madura, con intereses en aspectos del yo interno y la relación con las leyes del universo. Por supuesto, también se entremezclan

poemas de la cotidianidad y de la revolución, de un tono nostálgico y de recuerdo.

Parece que este poemario es la culminación del primero, pues se encuentra a la mujer madura, madre de adolescentes y posrevolucionaria, acentada de nuevo en su patria.

Los mismos títulos de los poemas, transmiten esa sensación de madurez en la autora, ejemplo de ello son: *Enigmas de la relatividad, Notas para la madurez, Calladas reflexiones en la plaza, Tienda de antigüedad, Eros es el agua.*

Aunque los poemarios pertenecen a diferentes tiempos, épocas históricas y momentos en la vida de Belli y de su tierra, Nicaragua, en todos, el amor, lo erótico, lo cotidiano y la revolución son temas permanentes. El coloquialismo o el tono conversacional de esta obra, así como la deconstrucción de muchos de los sistemas paradigmáticos patriarcales, son los elementos de construcción de los enunciados que permiten a la poesía de esta autora, la construcción de una nueva visión de mundo sobre la mujer y la iniciación de la construcción de una nueva historia para las mujeres centroamericanas, sobre todo para las escritoras, para quienes se abre un espacio en el universo de lo masculino.

NOTAS DEL CAPITULO II.

1 - Todas las citas que hacen referencia a la Biblia fueron extraídas de *La Sagrada Biblia*. Traducción de la Vulgata latina hecha por: P. José Miguel Petisco. De La Compañía de Jesús. Dispuesta y publicada por: Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat.

España: Maucci, S.L. 1964.

2 – Kristeva, Julia. “Women's time” Sings, 1981. *Teoría de la novela*. México: Siglo XXI, 1986, p. 416.

“Con el tiempo, la subjetividad femenina parecería proveer una medida específica pero esencialmente retiene repetición y eternidad (...) Por un lado, los ciclos, gestación, la eterna recurrencia, el ritmo biológico que conforman esa naturaleza e impone una temporalidad.” (traducción de la cita)

3 - Los encabalgamientos son figuras literarias de forma, que consisten en que un verso se encabalga en el siguiente hasta completar el sentido de la idea. Para ampliar el concepto se puede consultar el texto de Rafael Lapesa. "El lenguaje figurado" en: Antología de la sección de Comunicación y Lenguaje. Escuela de Estudios Generales U.C.R. San José: Nueva Década, 1985.

4 - Derrida, Jacques. *Posiciones*. Valencia: Pre-textos, 1977, p.36

5 - Se trabaja en el texto sobre la base del concepto deconstructivismo, utilizado por Derrida, para ampliar información sobre el término ver: Derrida, Jacques. "La différence" en: Marges de la philosophie. París: Les éditions de Minuit, 1972, p. 6.

6 - Bajtín, M.M. señala que el uso del lenguaje se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos), que pertenecen a participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por el cambio de los sujetos discursivos, es decir, por la alteración de los hablantes. Basándonos en Bajtín es que nos referimos al hablante lírico como sujeto de la enunciación y al producto como enunciado.

7- Zamora Daisy. *Op. Cit.*, p.48.

8 – Calvo, Yadira en su texto *A la mujer por la palabra* se refiere al término poetisa de la siguiente manera:

“Ergo, poetisa no es el femenino de poeta, es su antónimo...” Y que “en la relación poetisa / poeta guardan entre sí, la misma relación que el profesional frente al aficionado.”

9 – Bajtín, M.M. “El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas. Ensayo del análisis filosófico. “en: Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1987, p.294.

10– Morgan .M, Douglas. *El amor, Platón, la Biblia y Freud*. 2e.d. México, 1979, p.33.

11 - La frase decostruida fue utilizada por Arthur Schopenhauer, filósofo alemán para referirse a las mujeres. Schopenhauer fue el representante del pesimismo. (1788 - 1860) Dantzig.

LA POESIA DE MARTA ROJAS

La vida en el...

La vida...



En este poema el yo lírico es una mujer sumamente dolida y lastimada que, a través de la feminidad, busca desesperadamente por sentir el dolor de su cuerpo, de su mente, de su espíritu. Un tipo cotidiano es...

Capítulo III

“No quiero decir que se me ha perseguido por saber, sino sólo porque he tenido amor a la sabiduría y a las letras.”

Sor Juana Inés de la Cruz.

Según Freud "las fuentes de la desgracia del individuo se encuentran en la conciencia y la imaginación; el mundo exterior y la naturaleza, que son de destrucción culpables, y las relaciones con otros seres humanos. El conflicto más conflictivo de todos, debido a que puede surgir de nosotros mismos y tiene su origen externo. Desde la teoría del estado de ánimo, podemos afirmar que los conflictos con otros seres humanos son difíciles, porque son parte del proceso de socialización y de estructuración del yo, a partir del lenguaje. Todo individuo necesita la acción de sí mismo y del otro desde un lenguaje cargado de posturas mutuales, de búsqueda del poder, de compatibilidad y en el caso de las mujeres, de la feminidad... Las niñas son socializadas a través del lenguaje como seres no completos, debido a la...

LA POESIA DE MARTA ROJAS

“La palabra en mí”

La inventio



En este poema el yo lírico es una mujer sumamente dolida y lastimada que, a través de la enunciación, lucha desesperadamente por sacar el dolor de su cuerpo, de su mente, de su espíritu. Un tópico cotidiano en la literatura de las mujeres, pero revitalizado por la visión integral del dolor personal como una unidad contextualizada por el cumplimiento del papel de madre-esposa, un papel asignado por el discurso patriarcal occidental.

Según Freud “las fuentes de la desgracia son tres: el propio cuerpo, condenado a la decadencia y la aniquilación; el mundo exterior y la naturaleza, dotados de poderes de destrucción implacables; y las relaciones con otros seres humanos”(1); esta última es la más conflictiva de todas, debido a que parece surgir de nosotros mismos y tiene un origen externo. Desde la teoría del estadio de Lacan, podríamos afirmar más bien que las relaciones con otros seres humanos son difíciles, porque son parte del proceso de socialización y de aprehensión del yo, a partir del lenguaje. Todo individuo adquiere la noción de sí mismo y del otro desde un lenguaje cargado de paradigmas masculinos, de búsqueda del poder, de compatibilidad y en el caso de las mujeres, de la fragmentación.

Las niñas son socializadas a través del lenguaje como seres no completos, debido a la

ausencia del falo, según la teoría freudiana, cada sujeto constituye entonces, una especie de nudo abigarrado, de determinaciones sociales y culturales, y cada uno presentará distintas contradicciones, desde la perspectiva patriarcal. Sin embargo, la más importante es la genérica, pero su combinación particular dependerá de los grados de formas de poder. De esta manera, las mujeres son afectadas ideológicamente reproduciendo o rompiendo con esa forma de poder. En el poema el yo lírico mujer, alude a espacios de opresión, por ejemplo:

/ ...Estoy cansada. // La palabra hace en mí un grito. // no poder mentir la alegría, // nombrar mi dolor, // En este lúgubre cautiverio, // habitada por la necesidad de amar /.

En los versos anteriores, se muestra la necesidad del yo lírico de romper con la opresión a que se ha visto sometida, / Estoy cansada. // La palabra hace en mí un grito. / La opresión y el dolor desean salir del silencio a través de la palabra, del lenguaje; las palabras han tenido que ser reprimidas. Según parece, el yo lírico desea detener la doble opresión a que se ha visto sujeto, desde su condición genérica y sexual, / El sentimiento desnudo me silba. / El lenguaje adquiere la connotación de medio para expresar lo que ha estado en el silencio; callar equivale a aceptar. La palabra es el medio por el cual la mujer rompe el silencio, y la convierte en disidente del patriarcado; con la palabra, la mujer transgrede el orden y la orden de silencio.

Tarea difícil, tal y como lo señala Gissela Breitling:

Las mujeres están sin habla, no solo porque durante tanto tiempo estuvieron

sometidas al silencio, no solo porque aquello que sí lograron decir no era y todavía no es escuchado... El lenguaje, en cualquier momento dado, es un sistema análogo de la consciencia, a sus normas y valores, ya que es reproducido por la consciencia y constantemente redefinido por ella. (2)

/... lúgubre cautiverio, / que la larga tradición masculina ha construido para las mujeres, del cual el yo lírico desea salir.

El dolor se manifiesta en el poema como:

/ Tiempos de piedra. / en los cuales / El camino cimbra. // Me duele, / en una sombra con quejido de parto, // una jauría de soledad // me somete al abismo. // El sufrimiento perfuma mis vestidos. // Pago el precio más alto / por esa borrachera de dolor // y no salgo de la resaca. /

El dolor del yo lírico mujer, parece provenir del abandono, la soledad, la necesidad de amar, pero impedida por el cautiverio de la espera, / tu dolorida espera cual embarazo que no acaba / La espera la habita, es parte de sí; sin embargo, necesita amar, manifestar su verdad y como consecuencia de todo ello, acabar con el silencio. Romper con los esquemas de la voz oficial o ley del padre que la habitan. Tenemos entonces un yo lírico que se debate entre su deseo de hacerse oír y la programación social patriarcal.

Desea amar y que se le ame, pero espera. Un yo lírico que se encuentra entre el ya no soy la misma, pero aún no puedo ser la que deseo. Es el dolor y la espera, así como su programación de mujer subordinada; los elementos que la atan, la mantienen cautiva, y

es la palabra el paso hacia la búsqueda de sí misma, lo que se refleja en la estructura de la forma de la enunciación, que trabajaremos en la elocutio.

La dispositio

El poema está compuesto por veintiocho versos, divididos en siete estrofas. La primera estrofa está compuesta por seis versos; nos transmite el tiempo y las condiciones internas en que el yo lírico, produce el poema. La segunda estrofa, sumamente ligada a la primera, continúa la descripción del proceso de escritura; plantea la conscientización del yo lírico como poeta, enuncia la necesidad de escribir. En ella se conjugan los elementos interiores, la necesidad de escribir con los sentimientos o elementos internos referidos al sujeto de la enunciación, yo lírico y poeta, como uno solo. La tercera estrofa viene a ser una confesión de la situación que produce la escritura, la espera; además, añade a la espera del yo lírico compañía; no está sola, su dolor involucra a otras personas: / la madre... // las hijas... /. Este verso parece indicar que el dolor involucra a una familia, compuesta por la madre, en este caso posiblemente esa madre sea el yo lírico suficiente, y las hijas inmersas dentro del dolor. También en la estrofa se manifiesta la razón principal del sufrimiento: un tú lírico a quien se ha esperado, / tu dolorida espera cual embarazo que no acaba, /. Esa espera ha causado el dolor, / no poder mentir la alegría, /.

La cuarta estrofa, expresa las necesidades de la voz de la enunciación, el yo cautivo, /

En este lúgubre cautiverio, / cautiverio que podría interpretarse en dos niveles: la casa o el hogar, como lugar físico donde se mantiene cautiva, y el cautiverio en el que el yo lírico se mantiene, por razones de formación cultural patriarcal. Recordemos que las mujeres reproducen el orden social patriarcal, reforzado por la tradición judeo-cristiana, que les asigna un rol de madre-esposas, cautivas de sus papeles sociales, en su condición de género. Desde esta última posibilidad, el cautiverio lo formarían, más que las paredes de la casa, el conjunto de características que la enmarcan en su situación de subordinada, dependencia vital y discriminación en su relación con el hombre, asumido como tú lírico, en el caso de nuestro análisis, constituido en el paradigma social y cultural de la humanidad. Por las características del poema, creemos que esta última forma de cautiverio es a la que hace referencia el yo lírico poeta. La estrofa siguiente, la quinta estrofa, refuerza nuestra lectura, pues allí se enuncia la soledad, como una jauría que somete al yo lírico al abismo. La soledad es causada por todas las circunstancias señaladas, y eso la hace sentir en un abismo. Podríamos plantear aquí la posibilidad de la soledad producida por la pérdida del ser amado, y el abismo representa la inseguridad sufrida por esa sensación de pérdida; sin embargo, y como veremos luego en la elocutio, el yo lírico es consciente de que el dolor pasará, es una circunstancia; esto nos muestra que el yo lírico del poema es una mujer con características de mujer frontera, pues no asimila la pérdida como muerte, sino como borrachera de dolor.

En la estrofa seis, compuesta por solo un verso, el dolor es transmutado en sufrimiento,

un sufrimiento que a la manera de un perfume, invade sus vestidos, / El sufrimiento perfuma mis vestidos. / Retomando el punto anterior, podemos observar que aunque el yo lírico dice: / Pago el precio más alto, / usando el grado superlativo de adjetivo, a ese verso se encabalgan los dos finales: / por esta borrachera de dolor // y no salgo de la resaca /. El yo lírico no lleva la pérdida, la soledad y el dolor a grados superlativos o de muerte. De ahí que planteemos la posibilidad de un nivel subyacente de esperanza, de un mejor momento, cuando pase la resaca. Es comprobable la salida de una resaca, más tarde o más temprano; de ahí nuestra afirmación de que subyace en el poema la esperanza de salir del cautiverio, del dolor, de la soledad. El yo lírico manifiesta su dolor; la palabra será el medio para limpiar el dolor; se quiebra el silencio.

La elocutio

La voz hablante en el poema está en primera persona del singular, desde allí se enuncia en los niveles paradigmático y sintagmático. El primer verbo de la enunciación es guerreo y alude a una lucha entre el yo y el llanto, / Guerreo contra la lágrima. /. En ese primer verbo se encuentra gran parte del sentido total del poema: la lucha entre lo que se desea y lo que se debe hacer. Ella desea llorar, pero debe contener el llanto. Toma la palabra a través del verbo “escribo”, transgredo, de ahí que lo haga pero, / con golpe oscuro, // con remordimientos / con gesto hueco y sordo /. La escritura se transforma en el único medio posible para expulsar el dolor y a la vez para encontrarse a sí misma.

Desnudarse, escribir el sentimiento que le sale de dentro, que ha reprimido y ya no puede contener, / La palabra hace en mí un grito. // El sentimiento desnudo me silba. //

Me duele, /. Se puede establecer la relación de los verbos de la manera siguiente:

Guerreo = Escribo = Duele = Guerreo = Escribo

La lucha resulta en escritura; la escritura es producida por el dolor; además, es transgresión; es el medio que le permite al yo lírico-poeta expresar lo más oculto de sí misma. El hacer explícito el dolor por medio de la escritura es un acto transgresivo para las mujeres, pero es además un paso hacia su propio encuentro. El dolor es el que desencadena la búsqueda, la escritura devela la realidad. Cuando sale del interior convertido en escrito, se fija en el tiempo y el espacio, y deja de ser reprimido; desaparece la guerra y se plasma en una realidad. A partir de allí, el yo lírico se deja ver en toda su interioridad; sus miedos y deseos salen de ella; acepta su dolor y, por primera y única vez, hace referencia al tú lírico a quien espera, y a quien renuncia. Necesita amar y sabe que no es amada. Su necesidad de amar no se refiere al tú, solo es amar, / habitada por la necesidad de amar // y no por el amor, /. Se conjugan en estos sintagmas lo escrito y la vivencia propia del yo lírico, la memoria y las huellas escritas sobre su siquis y su cuerpo. La palabra "amor" implica una serie de definiciones, pero en el poema parece delimitar una historia de encuentro y desencuentro, de ilusiones y desengaños; lo necesita porque sabe que es capaz de producir mucho placer, pero a la vez mucho dolor. Amar adquiere entonces toda su magnitud polisémica. Sabemos,

desde Fromm, que el amor ocupa un lugar central en la comprensión de la sique humana. Ante tanto dolor causado por el desamor, el yo lírico expresa en los versos 19 y 20:

/ Habitada por la necesidad de amar // y no por el amor, /. La actitud del yo lírico es de necesidad de amar y no de ser amada; es una decisión consciente e implica su capacidad de amar. Fromm ha señalado respecto al amor:

"El amor es un poder activo; un poder que atraviesa las barreras que separan a los seres humanos de sus semejantes y lo une a los demás; el amor lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatidad" (3)

De ahí la actitud del yo lírico-poeta: amar para superar barreras.

El dolor causado por el desamor y la soledad es asumido como una borrachera, no como muerte. Recordemos que en la literatura, la separación o la pérdida del objeto amado ha sido planteada como una muerte entre los vivos. El poema no entra en esta categoría, pues el dolor saldrá, a diferencia de la muerte que es eterna y sin retorno; en cambio, la borrachera produce una resaca, de la que es difícil salir, pero es finita:

/ Pago el precio... // por esta

borrachera de dolor // y no salgo de su resaca. /.

El adverbio de negación "no", colocado junto al verbo en forma presente del indicativo "salgo", deja abierta, lingüísticamente, la posibilidad futura. Es una acción sin concluir, pero con posibilidades de conclusión. El primer verso del poema, formado por un grupo



nominal, muestra la estaticidad del tiempo: se escribe en un tiempo determinado del presente, / tiempos de piedra /. Le sigue un verso formado por el grupo verbal, / El camino cimbra. /. Cada verso es independiente y tiene punto y aparte; esto nos indica dos períodos: uno el tiempo y otro las condiciones de ese tiempo. Si en un movimiento circular regresamos de los dos últimos versos a los dos primeros, encontraremos la relación espacio temporal y de condición del sujeto lírico, observémoslo como una sola frase:

/ Tiempos de piedra. El camino cimbra. Pago el precio más alto por esta borrachera de dolor y no salgo de la resaca. /.

Esta circularidad en el poema es una de las características, que señala Julia Kristeva en su artículo "Womens Time" (4), como el tiempo circular de las mujeres, asociado a sus condiciones biológicas y que se expresa naturalmente en la escritura de las mujeres.

La esperanza del yo lírico de salir del dolor atraviesa el poema a manera de isotopía; por ello, la palabra es el primer paso en esa dirección.

El poema es personal en el nivel de la enunciación, pero se transforma en colectivo al describir un fenómeno que conocen muchas mujeres: el dolor que puede causar el amor.

Respecto a esto, Marta Lamas señala:

"Las personas llamamos amor a la forma en que encauzamos y domesticamos nuestras pulsiones, a la manera en que ritualizamos ciertos intercambios personales.

Nuestra educación sentimental, que se lleva a cabo principalmente de manera no consciente, nos hace introyectar esquemas de percepción y de regulación de las pasiones: normas, prohibiciones y tabúes. Por eso los sentimientos y las acciones amorosas tienen que ver en gran medida con imperativos culturales". (5)

El poema parece ser un enunciado desesperanzador, pero al analizar los diferentes niveles que lo componen, nos encontramos con dos características subyacentes que modifican el contenido de una primera lectura. Estas son: la palabra como medio de expresión, utilizado por el yo lírico-poeta para romper el silencio, con lo que se transgrede a la vez el orden social patriarcal, y la esperanza de salir del dolor. Esa segunda característica, ligada al primer verso del poema, y que fija la situación interna de esos tiempos, / Tiempos de piedra. / se excluye el tiempo futuro del verso, de ahí, que pondere la esperanza.

“Mi voz”

La inventio

A diferencia del poema anterior, este poema es más de orden colectivo, pues en él, a través de la voz del yo lírico-poeta, la voz hablante es la voz de las mujeres, en su condición de género: la mujer como pluralidad. Es una especie de manifiesto donde se reúnen todos los medios de opresión a que han sido sometidas las mujeres por parte del sistema patriarcal. Es un poema sin fronteras geográficas, un canto a la esperanza, al

deseo de cambio y un importantísimo eslabón en la construcción de la nueva historia de las mujeres. En él, la cosmovisión de la voz de la enunciativa, es una denuncia detallada de toda la problemática de la mujer:

Mi voz, murmullo de voces femeninas,

maldice

las descalificaciones arbitrarias,

el implacable ninguneo,

el acatamiento sumiso, la docilidad incuestionada.

A la vez que denuncia la opresión patriarcal, también denuncia la reproducción hecha, por parte de las mismas mujeres, de los esquemas patriarcales:

denuncia

los altares vanos de dioses masculinos

custodiados

Por idólatras mujeres.

Eso hace que la poeta detrás del poema, pertenezca, según nuestra clasificación, al grupo o categoría de “mujeres frontera”, pues aunque se encuentra inmersa en un mundo masculinizado, en él se abre un espacio, es consciente de que existe todavía, un buen sector de mujeres que reproducen y avalan el sistema. Sigrid Weigel, explica el fenómeno de la manera siguiente:

“En el orden masculino, la mujer ha aprendido a verse como inferior, inauténtica e

incompleta. Como el orden cultural está gobernado por los hombres, pero las mujeres siguen perteneciendo a él, utilizan también las normas de que ellas son objeto. Es decir, la mujer está a la vez involucrada y excluida en el orden masculino. Para la autoconciencia de la mujer, esto significa verse viendo que es vista y cómo es vista(sic). Ella ve el mundo a través de unas gafas masculinas. (La metáfora "gafas" implica la utopía de una mirada liberada y sin obstáculos.) Está fijada en una autoobservación refractada en la mirada crítica del hombre, y ha abandonado la observación del mundo exterior a la amplia mirada de él. Así, su autorretrato procede del distorsionante espejo patriarcal". (6)

La palabra, al igual que en el poema anterior, "La palabra en mí", adquiere una connotación especial, pues es el medio que le permite a la poeta denunciar las presiones que el sistema ejerce sobre la mujer. El lenguaje utilizado está cargado de características propias de la opresión de las mujeres y de la deconstrucción del lenguaje patriarcal, lo que convierte al poema en un texto transgresor del orden masculino. La voz de la mujer en el poema se afirma e identifica; no teme a la emancipación intelectual. Las verdaderas limitaciones de la vida de las mujeres se plasman en el poema, en toda su dimensión y realidad.

El poema toca aspectos como la histórica invisibilización de la mujer, / implacable ninguno /. La historiografía académica tradicional se ha dedicado a estudiar la historia de la humanidad, a partir de la historia de los hombres; cuando hace alusión a la mujer,

se limita a incluir un estudio de alguna mujer destacada. En cuanto a la historiografía marxista, a pesar de plantear un enfoque metodológico de “historia total” desde la perspectiva de las clases oprimidas, no se ocupa de la historia de las mujeres, puesto que considera que las clases sociales son la fuerza motriz de la Historia, y que las mujeres forman parte de las diferentes clases sociales; no toma en cuenta a las mujeres como grupo social diferente al de los hombres. (7) Esa invisibilización se resume en el poema como “ninguneo”.

Son los cambios en los paradigmas, a partir de elaboraciones críticas sobre la opresión de la mujer, los que logran reivindicar su presencia en la historia, y permiten los espacios para reflexionar sobre la condición de las mujeres. Solo así se puede ir haciendo consciencia de que la mujer como género-sexo diferente al hombre, no obedece solo a factores biológicos, sino también a factores sociales, heredados y reproducidos por el sistema patriarcal.

En el poema se establece la necesidad de una nueva visión de la relación de pareja, no de dominación y subordinación, antes bien, una relación de compañeros, / aclama // el afán de tempestades // dominadas entre pares /. No se excluye ni critica lo masculino; se busca la reivindicación de la paridad, con lo que no se cuestionan las diferencias entre los sexos, en el marco de pareja, sino, que se plantea la posibilidad de una relación entre iguales, en la solución de conflictos.

De igual manera, se trata en el poema, el espacio de la intimidad en pareja:

Mi voz, apasionada voz,

invita

a hacer el amor

desnudos de cuerpo y alma.

Hacer el amor como experiencia compartida, donde la vulnerabilidad sea sentida como algo precioso y las necesidades del otro sean las propias. Un acto de comunicación real, hacer el amor para fundirse en cuerpo y alma por unos breves instantes, eternos en la relación de dos, opuestos, sí, pero no entre sí, sino al mundo exterior. Se abren así, nuevas vías de acceso para encarar los viejos paradigmas; los principios masculino y femenino se reconocen como iguales, / desnudos de cuerpo y alma /. La entrega se conscientizará como un acto que involucra la totalidad de los seres y trascenderá al hombre y la mujer como diferentes:

Mi voz, anhelante voz,

declara

su amor al otro

en su dimensión igualitaria.

La nueva visión sobre la mujer y el hombre como compañeros, se manifiesta en el poema como esperanza, en la construcción de la nueva historia de las mujeres. Al ser esperanza y no realidad, se puede deducir que el tipo de relación por la que se clama, se encuentra en proceso de construcción.

La dispositio

El poema tiene treinta y un versos, y siete estrofas. Cada estrofa se inicia con las palabras “Mi voz”, que también titulan el poema. Detrás de esa voz, voz del hablante y de la poeta, se encuentran otras voces de mujer, / Mi voz, murmullo de voces femeninas, /. Por lo tanto, la voz que clama lo hace en nombre de una multitud que maldice, denuncia, grita, aclama, invita, declara y añora: verbos todos relacionados con necesidades de las mujeres, representadas en el poema. Ocupan cada uno el segundo verso de la estrofa y son precedidos por denuncias de conductas, a las que han sido y siguen siendo sometidas las mujeres, así como la añoranza de cambio y de esperanza.

maldice

las descalificaciones arbitrarias,

el implacable ninguno,

La docilidad incuestionada.

denuncia

los altares vanos de dioses masculinos

custodiados

por idólatras mujeres.

Los versos transcritos son una muestra de la forma en que están dispuestos los enunciados en el poema y permiten observar la características de manifiesto. Si se parte

de la afirmación de que contenido y forma son inseparables, y cada uno produce y reproduce al otro, podemos relacionar la estructura formal del poema con su estructura semántica. La voz del yo lírico explica las conductas presentes y define los objetivos que perseguirá en el futuro:

grita

que la infidelidad es mentira

Sin género.

declara

su amor al otro

En su dimensión igualitaria.

añora

encontrar el eco

que prolongue su esperanza

La elocutio

La voz hablante en el poema está marcada por el adjetivo posesivo, / mi /. Sin embargo, ese posesivo, como ya hemos dicho, no solo se refiere al sujeto de la enunciación como singular, sino a un sujeto colectivo, las mujeres. La mujer, como sujeto colectivo, es una y todas las mujeres en su condición de género-sexo. Lo que el hablante aclara en el

primer verso, / Mi voz, murmullo de voces femeninas, /. El sujeto de la enunciación es entonces diferente al sujeto del enunciado: el sujeto del enunciado es singular, el de la enunciación es plural.

Por el uso de diferentes verbos como: maldice, denuncia, grita, aclama, invita, declara y añora, se van enunciando, a manera de manifiesto, los diferentes tópicos referidos a la condición de la mujer dentro del sistema patriarcal imperante.

La enunciación incluye fuertes críticas, así como soluciones a manera de esperanza, a la posición que ocupan las mujeres como sujetos subordinados dentro de un sistema opresivo que se manifiesta en lo cultural y lo social. La perspectiva femenina en el poema deja ver una posición comprometida por parte de la voz hablante, quien plantea otras posibilidades para las relaciones humanas entre hombres y mujeres. La perspectiva propone una visión basada en la experiencia de la mujer, que es diferente, y por tanto, complementaria de la que poseen los hombres en el patriarcado. Explica el mundo de las mujeres, usando conceptos de la vida de las mismas mujeres, para luego también explicar lo que se espera de los hombres como compañeros de ellas. La intención del poema entonces, no es la de sustituir un género por otro, ni la confrontación entre géneros, sino, lograr una perspectiva libre de generalización. De ahí que empiece por desarrollar una visión sobre la mujer, para luego avanzar hacia unas relaciones de pareja sin géneros opresivos y opresores, únicamente de compañeros; de “conciliadora voz”

Mi voz, murmullo de voces femeninas.

maldice

las descalificaciones arbitrarias,

el implacable ninguno,

el acatamiento sumiso,

La docilidad incuestionada.

Mi voz, conciliadora voz,

aclama

el afán de tempestades

dominadas entre pares.

La posición del yo lírico legitima y valora el conocimiento subyugado de las mujeres y lo ofrece como base de una nueva epistemología. Las experiencias de las mujeres, desde una perspectiva de mujer, que permitan romper los esquemas conceptuales, alienados hasta hoy de sus propias experiencias, ya que casi siempre han sido las abstracciones masculinas las que han definido y caracterizado todas las experiencias humanas. El poema no solo describe los efectos del patriarcado sobre las mujeres, sino que traza además un puente desde la posición de la perspectiva de mujer, como sujeto colectivo. Ese puente les permitirá a otras mujeres pasar de una visión masculinizada sobre sí mismas a una visión feminizada, la mujer que se mira desde otra mujer. A la

vez le permitirá plantearse la posibilidad de una nueva visión de las relaciones de pareja.

Mi voz, apasionada voz,

invita

a hacer el amor

desnudos de cuerpo y alma.

Las constantes repeticiones dentro del poema, de la construcción / Mi voz,... / al inicio de cada verso, afirman que es la voz de mujer la que habla en el texto, ninguna otra; visión de mujer sobre el patriarcado, las mujeres y el futuro. Se rompe el silencio; las mujeres toman la palabra y a través de ella se desnudan, se construyen, se manifiestan. Ellas construyen su propia historia, esa nueva historia, que las incluye como un ser integrado social, física y políticamente, sin importar el contexto social o su situación. Lo único importante y válido es su condición, la opresión de que han sido objeto, y la posibilidad de construir su propia historia.

“Penélope”

La inventio

Penélope, el poema, es una deconstrucción del mito de Penélope, la mujer virtuosa de la eterna espera, la que teje de día y desteje de noche, un sudario para su suegro, durante veinte años para prolongar el tiempo en que regrese su amado. Penélope representa muchos de los valores del discurso patriarcal, reproduce en sí misma conceptos como fidelidad, amor eterno, cautiverio en el hogar, y sobre todo la espera del amado. Su relación con el tiempo está delimitada por la espera; en ella el tiempo cíclico de las mujeres se comprueba en su tarea de tejer y destejer. Cuando el ciclo de la espera debe finalizar, el tejido se acaba, el esposo regresa a casa. La Penélope del poema no está dispuesta a esperar por siempre.

Si hay que decir adiós, se dice.

si hay que llorar, se llora.

¡ Todo tiene su tiempo !

Desde estos primeros versos queda establecido en el nivel sintagmático del poema, el tiempo como finito, / ¡ Todo tiene su tiempo! /. Es posible que esa limitación temporal, sea dolorosa, pero definitiva; la palabra adiós, puntualiza una despedida, adiós, es fin. Penélope en el poema también teje, y lo hace en un tiempo presente, / Hoy /, a diferencia de la Penélope mítica, el tejido se realiza con las agujas del reloj, lo que



marca también un tiempo limitado en el sintagma.

con la aguja de mi reloj

con las puntadas del esfuerzo,

el amor

los besos

Con el hilo vivido,

tejo.

¡ Este es mi tiempo !

Hay una conciencia del yo lírico sobre los materiales que usa para tejer: son todos parte de la vida en pareja. La relación entre el sujeto y el tú permite la creación de la obra, el tejido. El tiempo será determinado por el compartir de dos, mientras el otro sea compañero, ame, bese y viva en el yo lírico, se puede tejer; es el tiempo del yo; un tiempo que pertenece al presente. El adverbio / Hoy /, delimita ese presente. El tejido es vida, vida en pareja; se construye al amar y compartir. La motivación del yo lírico es entonces el amor y la compañía, no la espera. El tejido en el hoy es producto del tiempo del yo en el otro. Ejerce el yo un afecto activo, el amor; mientras que lo pueda dar, será su tiempo; puede expresar su vitalidad, / con el hilo vivido, /. El poema expresa un amor consciente de la actividad de amar en el aquí y el ahora. Todo tiene su momento. El yo lírico estructura el amor como un acto voluntario y comprometido: ama, teje, hoy, cuando le es posible. Ve el mundo exterior como símbolos de su mundo interior; el

reloj, las puntadas, el hilo, como su creación. Esos elementos externos también servirán para desandar lo andado; destejer, si fuera necesario. Lo que hemos llamado amor consciente del yo lírico es nos servirá para comprender que el amor implica también la renuncia al objeto amado. Cuando hoy pueda convertirse en mañana, y cambie el tiempo, con voluntad, pericia y cuidado, se desteje.

El hablante lírico plantea la posibilidad de destejer, pero no para prolongar la espera, como en el mito, sino para iniciar un proceso en reversa. Si tejió con las agujas del tiempo, con esas mismas agujas destejerá; si las puntadas fueron producto del esfuerzo, con ese mismo esfuerzo las deshará; si el hilo utilizado fueron las experiencias vividas, esas mismas experiencias, le ayudarán; si el proceso del tejido fue preciso y cuidadoso, igual de preciso y cuidadoso será destejer; pero todo ello enmarcado por la propia voluntad del yo:

Mañana,

con las mismas agujas,

con las mismas puntadas,

con el mismo hilo,

con toda mi voluntad,

mi pericia y mi cuidado,

Tal vez, como Penélope, desteja.

Julia Kristeva asemeja el amor a una quemadura; no es posible hablar del dolor

producido por la quemadura, sino después de sufrida. No es posible hablar del amor sino a partir de su conocimiento. El yo lírico deconstruye la forma de amar de la Penélope mítica, a partir de la experiencia del amor en las sociedades actuales, de las experiencias de los seres humanos que se encuentran inmersas en esas sociedades. La espera nos hace dolorosamente sensibles al estado que antes ignorábamos. Mientras no se conozca el amor-pareja, no existe el temor por la espera. Cuando se conocen los propios límites, la disponibilidad para la espera varía de unos a otros; no obstante, cada vez es menos extensa en tiempo. Fromm plantea sobre el amor en los tiempos modernos:

"El ser humano moderno, está actualmente muy cerca de la imagen que Huxley describe de "un mundo feliz": Bien alimentado, bien vestido, sexualmente satisfecho, y no obstante sin yo, sin contacto alguno, salvo el más superficial, con sus semejantes... La situación en lo que atañe al amor corresponde inevitablemente, al carácter social del hombre moderno". (8)

La mujer amante en el poema, ama en su tiempo; el mañana no está asegurado. El tú a quien se ama, podría estar como no estar; pero su asimilación de ello, implica una preparación, y una visión global del tiempo como finito e infinito. Su hoy puede ser un por siempre, como puede ser un mañana. La posibilidad de ese mañana invade al yo lírico; de ahí que lo manifieste al final del poema,

/ Tal vez, como Penélope, desteja. /

Lacan afirma que el sujeto es ante todo una construcción social: él no habla sino es hablado, por el lugar de sujeto ideológico que ha venido a ocupar, aunque fisiológicamente hable. Habla considerándose autor de su discurso, desde una posición imaginaria; habla desde la imagen especular donde se reconoce a sí mismo. Se asume como una imagen integrada. Al deconstruir el mito sobre Penélope, el sujeto hablante deconstruye la imagen social del sujeto colectivo mujer. A partir de la deconstrucción del sistema lingüístico que atraviesa a ese sujeto, construye un nuevo sistema, el sistema deconstruido. La mujer se mira al espejo a través del discurso de la mujer, no de la metáfora del espejo, a través de lentes de hombre. Al ser Derrida poslacaniano, la deconstrucción abre la posibilidad de la elaboración del sujeto más allá de un solo lenguaje, y eso se logra deconstruyendo el propio lenguaje, descrito por Lacan como Ley del padre.

C. 2. La dispositio

El título, "Penélope", lleva el nombre del personaje mítico que se deconstruirá en la relación paradigmática y sintagmática, de sentido del poema.

Está compuesto por cuatro estrofas y dieciocho versos. La primera estrofa es la más pequeña, tiene tres versos. La segunda tiene ocho versos y la tercera siete. En la primera se establece una condición, un estado de posibilidad, y se marca un tiempo finito. La segunda también implica al tiempo finito, y la elaboración de un tejido, la misma vida. El tiempo se relaciona con el tiempo del yo lírico como elaboradora del tejido. En la

tercera estrofa, la incertidumbre del mañana marca la estrofa. El tejido que se empieza en la segunda estrofa, hoy, podría ser destejido mañana; en esa misma estrofa se reproduce el estado de incertidumbre con que se inicia el poema. Se da entre las estrofas un movimiento entre la certeza y la incertidumbre en el nivel de la enunciación, lo que trabajaremos en la *elocutio*.

La primera estrofa se compone de tres versos independientes entre sí, cada uno con su propio enunciado, mientras que en las siguientes, los elementos que las componen, como un tejido, se integran unos en los otros. De nuevo se establece en la estructura material del poema, la relación con la estructura del contenido. Forma y contenido como productores inseparables de sentido; tejer y destejer como procesos de construcción y deconstrucción. El tiempo es un elemento muy importante en las tres estrofas: cierra la uno y la dos, y abre la dos y la tres; sin embargo, caracteriza todo el poema, por eso lo encontramos en las tres estrofas, ocupando espacios de apertura y de cierre. En el nivel sintagmático, los tiempos enunciados son lineales; en el nivel paradigmático pierden la linealidad: son tiempos sin límites. Hoy es una delimitación temporo-espacial, pero a nivel paradigmático, hoy no tiene límite; hoy llegará hasta que sea mañana; mañana es futuro a nivel paradigmático. No es mañana como el adverbio limitado en el nivel sintagmático; es el mañana del hoy, como tiempo posible. El tiempo dispone el poema en tres estrofas y las caracteriza; sin embargo, a nivel global, la disposición se convierte en una sola temporalidad, limitada y eterna. Existe el hoy, y la posibilidad del mañana,

el mañana aún no existe, pero podría existir, si se parte de la afirmación, / ¡ Todo tiene su tiempo! /.

La elocutio

En la primera estrofa no se manifiesta el yo lírico; es una especie de reflexión sobre lo que puede hacerse ante una situación, es una toma de posición, en un tiempo determinado e indeterminado a la vez. El yo lírico expresa, / ¡Todo tiene su tiempo! /.

Parece haber un vencimiento temporal en el devenir de la vida, ese vencimiento no es preciso, por eso hablamos de un tiempo determinado e indeterminado para / Todo /. La forma del enunciado como posibilidad está determinado por la repetición del / Si / condicional que se expresa como posibilidad, en los dos primeros versos:

Si hay que decir adiós, se dice.

Si hay que llorar, se llora.

Hay en el poema una pérdida de la credibilidad en lo permanente; por tanto, el nombre de Penélope adquiere todo su significado dentro del poema, pues ella representa lo inmutable a pesar del paso del tiempo.

En el poema el hablante plantea la vida como incertidumbre, el presente como verdad y el futuro como expectativa, lo que deconstruye el mensaje mítico de la certeza del regreso del amado y el amor de pareja como inmutable, pues el tiempo que se espere en el mito no importa. Diferente es el tiempo en el poema: el hoy, el tiempo del amor, de amar y ser amada, es el único del que se tiene certeza.

A partir del adverbio, / Hoy /, se manifiesta el yo lírico por primera vez en el enunciado, / con la aguja de mi reloj, // con las puntadas de mi esfuerzo, /. Describe los materiales externos con los que hará su trabajo de tejido; ese tejido es lo vivido. / con el hilo vivido, /.

Los elementos externos e internos al yo se reúnen en el tejido como uno solo. No usará esta Penélope el tejido para postergar el tiempo; tejerá, con el tiempo, el tiempo como reflejo de su situación amorosa. En caso de haber un cambio en el hoy, existe un mañana futuro; uno que proseguirá al hoy, determinado por la posibilidad del cambio; un mañana sin limitación espacio-temporal, ni siquiera con certeza de que llegue a existir. Un mañana con connotaciones de quizás, como los mañanas de todo lo finito.

El discurso sobre la mujer ha generado los mitos; pero esos mitos han ido cambiando a lo largo de la historia. Los mitos, por lo tanto, no han carecido de consecuencias; han tenido un papel fundacional en las sociedades. Los discursos sobre las mujeres, producto de diferentes tiempos y autores, han sido conformados, generalmente, desde concepciones masculinas sobre las mujeres. El poema, al retomar uno de esos mitos y deconstruirlo, transforma el sistema del discurso patriarcal, y construye un nuevo sistema, en el cual del mito solo quedan dos elementos: el nombre de la mujer sobre la que se funda el mito y la actividad del tejido. Sin embargo, al deconstruirse el sistema, el nombre Penélope y el tejido se resemantizan, pues ambos no son, en su estructura de sentido, lo mismo en el poema que en el mito.

La deconstrucción de un mito tan antiguo implica una transgresión a la tradición cultural reproducida por el sistema patriarcal imperante, a la vez que una rebelión contra el discurso masculino. Para lograr transgredir y rebelarse, se debe utilizar el discurso, aparentemente irrefutable, de pautas milenarias y articularlo desde la experiencia de mujer, desde un habla autónoma que desmitifique las pautas prestadas por el discurso del varón. El nuevo discurso, el de las mujeres, construirá una nueva visión de mundo; al mismo tiempo, el discurso de la mujer sobre sí ascenderá al discurso general de la cultura.

El esfuerzo de mirar con muchos ojos una misma cosa, como pedía Nietzsche, es lo más cercano al espíritu de justicia teórica, que en otros contextos se conoce como objetividad. Ese esfuerzo incluye la mirada de las mujeres, sobre las cosas, los mitos y especialmente sobre sí mismas.

La Penélope mítica es condenada a tejer y callar; prolonga el plazo del enfrentamiento con la realidad; pacta con las costumbres que la oprimen; debe ocuparse del telar y la rueca, vegetar eternamente; de su vida se ocupan los varones, su esposo, los ciento ochocientos pretendientes y su hijo, jamás ella. Esos son los requisitos que debe cumplir para que no se pierda la gloriosa fama de su virtud. La Penélope del poema, mujer del hoy, tiene todavía un hilado por hacer, pero está dispuesta a destejer mañana, cuando su tiempo pase. Ella no esperará eternamente; amará y tejerá en el tiempo propicio, mientras sea su tiempo.

“Y empezar a morir”

La inventio

El poema es un canto a la esperanza, a la fe y a la vida. Nos presenta una serie de acontecimientos históricos trascendentales para la historia de la humanidad y de Centroamérica, como hechos de amor y esperanza, que lejos de acabar con los sueños de lucha y libertad de los pueblos, los fortalecen.

Es un poema para aquello que es visto como sueño imposible, y que han sido precisamente los propulsores del triunfo de la justicia. De esos sueños imposibles se alimenta el texto, dando un giro en retrospectiva al calendario, para comprobar que sin ellos no seríamos lo que somos, tanto la humanidad judeocristiana como los centroamericanos. Es un llamado a la esperanza y la solidaridad, la amistad y el amor entre los pueblos. Una visión de la vida desde la perspectiva de mujer, impregnada de gran sensibilidad, espiritualidad y compromiso.

Se inicia con la enunciación de un yo lírico colectivo que condiciona lo que tendríamos que hacer si aceptáramos descartar los “sueños imposibles”.

Si aceptáramos

descartar sueños que auguran imposibles,

tendríamos que darle la vuelta al calendario hasta

muy atrás

y borrar muchas memorias.

Tendríamos que empezar por olvidar la antigua historia, sobre la que se construyó la base de la sociedad latina, así como el mayor acontecimiento para la historia de los pueblos judeocristianos fue el nacimiento de Jesús, el dios-hombre, destinado a morir en nombre del amor, hombre seguido por una plebe de andrajosos y desesperados, que ha logrado ser el símbolo del amor de la cristiandad, de la misma manera se enuncian en el poema acontecimientos de gran importancia y trascendencia para la historia de los pueblos centroamericanos.

¿Cómo negar que, ante el cadáver ensangrentado de su pueblo,
la voz de Monseñor Romero, el salvadoreño que no nació en pesebre
pero que fue testigo del oprobio de muchos

[pesebres.

redefine el compromiso de su iglesia,

denuncia la injusticia,

se cubre de heroísmo,

y es también

inmolado?

El poema logra hacer un rápido pero efectivo recorrido por varios de los países de Centroamérica y su problemática socio-política en las últimas décadas. En el fragmento transcrito se hace referencia al caso de El Salvador, específicamente en la muerte de

monseñor Romero, quien predicó y luchó por su pueblo, por los pobres y desposeídos; hasta morir asesinado dando misa en 1980. Se menciona de inmediato a Nicaragua, con la situación de posguerra y los intereses que se mueven detrás de ella.

Si aceptamos la patraña
de muchas voces interesadas
y unas cuantas confundidas
que nos quieren convencer
de que en los muros semi derruidos de Nicaragua
será imposible redescubrir la libertad,

El futuro de Nicaragua no será tan sombrío si se sigue creyendo en la libertad, si se deja lugar a la esperanza y se reconocen los intereses de grandes países imperialistas detrás de su historia. El último país del área que se menciona es Costa Rica. De este país lo que se cita es la pobreza que afecta hasta los niños y la educación gratuita y obligatoria, como augurio de fe y esperanza.

si negáramos
que la carita sonriente
de la niña mal vestida
que quizá sin desayunar
aprende a escribir
en una escuelita pobre de Costa Rica

es un augurio de fe,...

Al final resume la actitud de los que no luchan ni se interesan por la vida como seres que no deben más que sentarse a contemplar el mundo y esperar la muerte, pues están silenciados y sin esperanza.

Si no hay sueños, si no hay esperanza, si no se cree en un mañana mejor, entonces:

Tendríamos que sentarnos

a contemplar el mundo

Y empezar a morir.



El texto conserva el tono de meditación sobre los acontecimientos mencionados, en busca de una toma de consciencia ante las situaciones expuestas. El título, a manera de sentencia para los que no asuman una actitud ante la vida, se repite al final del poema, en un movimiento circular; característico de la literatura de las mujeres, para quienes, como ya hemos explicado, el tiempo es circular. Esa circularidad, además, implica la esperanza, pues una vez expuestos los tópicos sobre los que se construye el poema, es difícil que nos sentemos a contemplar el mundo para / empezar a morir /.

La dispositio

El poema consta de sesenta y dos versos, dispuestos en diez estrofas. La primera estrofa se compone de cinco versos. En ella, la voz de la enunciación habla desde un nosotros, y hace referencia a lo que sucedería si aceptamos / descartar sueños que auguran

imposibles, /. Es una especie de momento de reflexión respecto de nuestra posición en la vida, lo que debemos hacer para no descartar esos sueños. La segunda estrofa se inicia con los acontecimientos que alguna vez formaron parte de ese tipo de sueños: la agonía de un dios antiguo y el nacimiento de Jesucristo.

En la tercera estrofa se narra la muerte de Jesús como un acto de amor y esperanza para la humanidad. La cuarta estrofa, hace referencia a nuestros tiempos, los tiempos cercanos, contemporáneos, los de los centroamericanos y se refiere a acontecimientos de amor y esperanza, sobresalientes en la historia del área. La quinta estrofa, se refiere al silencio como bien codiciado y condicional para los países del istmo. Recordemos que hemos trabajado el silencio a lo largo de nuestro análisis, como una condición del oprimido: lo conoce y lo siente, más allá de lo que podría conocerlo y sentirlo quien no haya tenido que ejercerlo; la mujer conoce la imposición del silencio, porque ha sido formada en él. De ahí que el yo-lírico-poeta, conozca de cerca la sentencia del silencio.

El silencio

ha sido un bien muy codiciado

y la historia centroamericana

da fe de ello.

En la sexta y séptima estrofas se hace referencia a la historia de dolor que ha vivido el pueblo salvadoreño, cuyo recuerdo se centra en la figura de monseñor Arnulfo Romero.

La estrofa octava describe la situación de Nicaragua, y los intereses que se han movido a lo largo de su historia, también de dolor. La novena estrofa se refiere a Costa Rica y rescata la educación como augurio de fe; si lo negáramos, entonces:

Tendríamos que sentarnos
a contemplar el mundo
Y empezar a morir.

En la última estrofa se resume el resultado de todo el mensaje dado a lo largo del texto. El final se inicia en la estrofa nueve, que dice que si no creemos en los augurios de fe, que se nos han planteado, entonces amordazaríamos nuestros sueños y desaparecería la esperanza.

Las diez estrofas conforman un solo nivel de sentido; utilizando diferentes tópicos, logra englobar la problemática de la humanidad desde una perspectiva cristiana, basada en el amor y la esperanza, como tópicos centrales.

La elocutio

El yo lírico en el poema se enuncia a través de un nosotros, lo que implica que su posición nos incluye a todos, como humanos, centroamericanos y cristianos. La imagen de Jesús en la enunciación es la de un dios-hombre, que muere por amor, por esperanza, por fe en la humanidad. No es la del Dios de ninguna iglesia, ni de ningún grupo religioso, sino la del ejemplo de amor. La pobreza es el punto que le permite asimilarse

a los centroamericanos; Jesús fue pobre y amó a los seres humanos, por ellos murió. La otra imagen utilizada por la enunciación como ejemplo de amor y entrega es la de monseñor Romero.

Quien / redefine el compromiso de su iglesia / y / denuncia la injusticia /. En estos dos versos puede notarse el conocimiento histórico que posee la voz hablante, sobre la historia de la Iglesia Católica en El Salvador, iglesia que muchas veces se vio involucrada con los intereses de los gobernantes y se mantuvo al margen de los acontecimientos del pueblo. Seidy Araya, en un ensayo sobre la obra de Claribel Alegria y Darwin J. Flakoll, *Cenizas de Izalco* señala sobre la Iglesia Católica en El Salvador:

“La presencia de un pastor protestante en la novela, en su condición de misionero, es muy significativa. Sin violentar la historia, hubiera resultado impracticable diseñar, como personaje, a un sacerdote católico solidario con los pobres...” (9)

Araya hace referencia a una época específica, 1932; sin embargo, la cita nos ilustra la relación que se ha dado en ese país con respecto a la iglesia, y nos permite comprender por qué el yo lírico nos dice que Romero redefine el compromiso de su iglesia, los pobres, lo que le costó la muerte.

El uso de la conjunción copulativa “y”, en el título y a lo largo del poema, provoca una sensación de continuidad, de recuento. La repetición de la conjunción es un elemento más que permite establecer la relación de la forma con el contenido:

/ Y empezar a morir /
/ Y borrar muchas memorias. /
/ y olvidar /
/ y que este hombre /
/ denunció /
/ y enseñó sobre el amor /
/ y compartió los peces después de multiplicarlos /
/ y se enfureció contra los mercaderes /
/ y en un acto de amor, /
/ Y aceptó morir como dios. /
/ Y de nuestros tiempos /
/ y la historia centroamericana /
/ y es también /
/ Inmolado ? /
/ y unas cuantas confundidas /
/ Y borrar la esperanza. /
/ Y empezar a morir. /

El uso de las interjecciones delimita los momentos dentro del poema como acciones ejercidas por los tú, involucrados en el enunciado: nosotros, Jesucristo, nuestros tiempos, la muerte de monseñor Romero (El Salvador), Nicaragua, Costa Rica y

nosotros de nuevo. La repetición, además, establece la circularidad del poema, a través de los tópicos: parte de nosotros y regresa a nosotros. La circularidad entonces, no solo se da a nivel de la voz de la enunciación, sino también en la forma del enunciado.

El uso de signos de admiración y pregunta, le brindan al texto un tono coloquial; su uso implica la reflexión o la increpación al nosotros del enunciado.

A través de la enunciación se perciben los movimientos del poema; no es un poema estático, sino más bien de mucho movimiento. Las imágenes logradas por uso de palabras como: darle vuelta, borrar, empezar, arrancar, cuentan, agonizaba, olvidar, irguió, denunció, enseñó, compartió, desgarrándose, y morir, causan en el lector diferentes sinestesias. La forma estructural del texto permite movimientos rápidos por muchos acontecimientos históricos, todos determinados por el amor, la fe y la esperanza.

El amor, como tópico central y como isotopía, contiene en sí la fe y la esperanza; no se trata aquí del amor de pareja, sino del amor por la humanidad. Según Fromm:

“La naturaleza del amor del ser humano por Dios corresponde a la naturaleza de su amor por el mismo ser humano”. (10)

Ese amor por Dios, en el poema se manifiesta en la figura de Jesús como el dios- hombre, lo que permite luego establecer la relación de amor de la humanidad por la humanidad, especialmente al enunciar la problemática centroamericana. Jesucristo, como hombre y como Dios, es la imagen perfecta del amor por la humanidad; su muerte

y resurrección son la esperanza. Creer en él es un dogma de fe; en él se resume el contenido semántico del poema. Creer en que Centroamérica podrá salir de su angustiante situación de guerras y pobreza, es un acto de amor y fe. Mientras existan personas que posean esas cualidades, existirá la esperanza, según Marta Rojas.

LA POESÍA DE MARTA ROJAS. UNA VISIÓN COMPRENSIVA

La poesía de Marta Rojas está cargada de múltiples tópicos referidos a la condición de la mujer, a la opresión sufrida por años como consecuencia del sistema patriarcal, a la problemática social de Costa Rica y Centroamérica, a la pobreza, al amor de pareja, a la soledad, a la dependencia emocional y otros tantos.

Sonia Marta Mora, en la presentación del poemario *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*, hace mención del tono coloquial de los poemas de Rojas, al calificarlos como de “un diálogo íntimo”. La misma calificación de Mora nos permite constatar la presencia de la autora detrás del yo lírico; presencia que en nuestro trabajo hemos calificado como, yo-lírico poeta, esto por cuanto en los poemas, la mujer y su experiencia de vida se manifiestan en cada uno de ellos.

Según Mora, son dos los trayectos semánticos que recorren el texto como un todo:

“...la voluntad ineludible de búsqueda y, en íntima relación con ella, la visión esperanzada del futuro. La temática amorosa ofrece el espacio en que estas dos líneas de sentido se articulan, terreno dentro del cual la cuestión femenina adquiere una dimensión no solo inédita sino francamente protagónica.” (11)

Al referirse Mora a las dos trayectorias de los temas de Rojas, la cuestión femenina y lo protagónico, engloba características muy importantes de la poesía de la autora, que hemos podido desarrollar con bastante profundidad en nuestro análisis: la condición de

mujer, la escritura como transgresión, el amor de pareja, la deconstrucción de mitos y otros sistemas de reproducción patriarcal.

El amor erótico se plantea en los poemas, como una relación de disfrute y goce, en el que deben desaparecer las diferencias para que se manifieste en todo su esplendor. Los poemas en los cuales se desarrolla esta temática están traspasados por el conocimiento de la mujer sobre su cuerpo y las circunstancias en que se desarrolla el amor en la contemporaneidad. Es un amor maduro, consciente; va más allá de amar a cambio de ser amada. El amor pierde la nota trágica de muerte que lo ha caracterizado en la literatura, y se transforma en una realidad tangible, con posibilidades finitas e infinitas. Tanto el amor feliz como el infeliz adquieren iguales posibilidades literarias, sin dar el paso del amor al odio, por ejemplo:

También quiero decirte

que te despreocupes del cálculo de lo eterno

y del cálculo del minuto,

que el amor es riesgo

y arriesgarse es de valientes.

Te poseo cuando eres enigma,

cuando eres fuga de la rutina, la presencia

[y el olvido;

navego en el mar de tu cuerpo,

remo y remo por tu espalda,

te despierto en mi deseo,

y...juntos navegamos.

Y es que en cada ahora

el amor redefine su identidad,

se determina a la entrega,

se reinventa en la petición,

y, en delirio de fiebre,

exorciza lo imposible

y se redescubre.

El erotismo, como resultado de la fusión de los cuerpos que se encuentran en la intimidad, impregna los poemas de Rojas de una visión diferente de la relación de pareja. El amor, como el placer personal de la experiencia amorosa, concierne al encuentro, al tiempo de su realización, pero no descarta la renuncia o el rompimiento. La entrega permite la autorrealización, la búsqueda de la propia eroticidad. El cuerpo de la mujer es experimentado desde la propia mujer, no desde lo que el discurso patriarcal

ha construido sobre ella. Sus zonas erógenas y los estímulos provienen del propio deseo, no del deseo del otro. El disfrute de la sexualidad transforma el placer genital, para convertirlo en una entrega de dos, iguales.

La mujer, como constructora de su propia historia, es uno de los tópicos sobresalientes en estos poemas; la palabra es el medio que permite la deconstrucción del sistema y la construcción de uno nuevo, desde la perspectiva de mujer; es la fórmula de la esperanza, para que otras mujeres logren mirarse a sí mismas; fragmentos como los siguientes son muestra de ello:

/ Trataron de convencerme

de mi vocación para el sacrificio,

de mi invulnerabilidad ante el deseo,

de cargar un fardo de culpas. /

/ Tributé codicia por mi terrosidad

y rescaté la esperanza. /

/ Tu esperanza es un camino poblado de risas,

un terreno por conquistar, firme y desenmarañado, /

/ Me resisto:

Para no claudicar

de mi afán por la pareja en libertad,

respetada, amada, cuidada, /

/ Quiero desprenderme

del miedo opresor del aposento cerrado,

librarme de esa sensación de tardanza y prisa, /

La poeta desviste y devela el mundo de las mujeres, sus necesidades, sueños y deseos; cada poema independientemente de los tópicos contiene y desarrolla la visión de mundo de la mujer.

En *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*, se hace la referencia sobre los problemas sociales de Centroamérica: la pobreza, la guerra, la educación, el temor, la incertidumbre y la esperanza. Los problemas socio-políticos de área conciernen a las mujeres, pues es el contexto en que se desenvuelve su vida y la de los hombres en sus diferentes situaciones y condiciones. La historia de las mujeres, en cada situación es diferente; de eso es consciente la autora.

Las características de la escritura de las mujeres están presentes en estos poemas:

la visión esperanzadora, la circularidad, su propio modo de ver las cosas, el privilegio de la mirada, la proximidad con las sensaciones:

/ Y este pueblo que busca alivio

en este edificio lindo y caliente,

arrullado por el mar,

pero de corazón frío y tieso. /

/ Y en la calle un niño deambula
 con sus pies descalzos, con sus vestidos rotos.

Cargado de esperanza /

/ En este tiempo
 en el que no entendemos nuestros propios idiomas,
 en el que falsas fronteras nos separan,
 canto.

Preguntando el sentido de tantas muertes,
 de guerras que no se hacen para terminar las

[guerras.

de luchas y sacrificios sin frutos recogidos. /



La mirada de la mujer es el medio que engloba la temática de los poemas; los fragmentos transcritos dan fe de ello. Las sensaciones visuales, son múltiples y diferentes; el movimiento es rápido y constante.

El poemario *Aposentos del deseo* tiene un tono más personal e íntimo. En él la mujer es total; se reencuentra, se deconstruye y se construye; se mira en un espejo que le devuelve una imagen de mujer. El amor, el deseo, el erotismo, el autoconocimiento y la búsqueda de la reflexión de la mujer sobre sí, ocupan la totalidad del poemario; los

subtítulos justifican esta afirmación y nos permiten descubrir el tono intimista y de autoencuentro que se plasma en los poemas:

- I - Mi desapego a su deseo.
- II - El vocerío que llevo dentro.
- III - Una ausencia.
- IV - La lluvia del alba.
- V - Amanece.

Jorge Chen, en el prólogo del poemario, señala: *“Aposentos del deseo, en cuanto indagación y reconstrucción del sujeto femenino, intenta conducirnos por esa problemática que embarga a la conciencia femenina de la escritura poética hoy en día, la de construir una identidad que, aunque se nutre de su interioridad y en ella encuentra la fuerza y el poder de su palabra, sabe que debe explanarse en la relación esperanzadora con el mundo y con los otros... El yo lírico de Aposentos del deseo apenas ensaya y empieza ese camino de reencuentro hacia su plenitud de mujer”*. (12)

A partir de lo que señala Chen, podemos comprender que al hacer referencia al tono íntimo del poemario, no partimos de la relación poeta- yo lírico, a nivel personal y privado de la vida de la autora, sino de la experiencia de la autora en su condición de género-sexo. Cuando nos referimos a la poeta, vemos tras ella a todas las mujeres dibujadas en sus poemas, y la relación con su contexto. Comprendemos la importancia de la experiencia personal; con ella se enriquece el contenido de los poemas. Marta

Rojas existe en sus poemas; su pensamiento, ideología, situación y experiencias la trascienden en su poesía. La toma de posición en poemas como: La palabra en mí, Mi voz, Soy mujer, nos permite acercarnos a la mujer frontera que habita en ella. El conocimiento de la mujer con una nueva visión de mundo, le permite a esta autora mirar el mundo con ojos de mujer, desde una perspectiva diferente. El poema de la página siguiente ilustra el inicio del cambio, la introducción en el “ya no y todavía no”:

“Soy mujer”.

Trataron de convencerme
de mi vocación para el sacrificio,
de mi invulnerabilidad ante el deseo,
de cargar un fardo de culpas.

Muchos me soñaron
como una sombra callada.

He recibido embustes.
He aceptado aplausos.
Me he equivocado.

Hice antesala
esperando turno para una dádiva.

Transé.

Insospechada,
espesa,
la vigilia habitaba la bodega de mi casa.
Cual bombillo desnudo
mientras yo sufría una pesadilla,
alumbró mi cara.

El poema resume el momento de la toma de consciencia, el rompimiento con los

preceptos del discurso patriarcal, la transgresión del silencio, el encuentro de la mujer consigo misma y la reconstrucción de la propia imagen, ya sea expresados directamente o como isotopías (13). Todos estos elementos imprimen en su poesía la esperanza de la construcción de una nueva historia para la mujer.

1 - Landa, María. "Lenguaje, tiempo y espacio del Arte sobre las concepciones del tiempo y la autoconciencia femenina." en: *Historia femenina*. Gisela Ecker, ed. Haceres Interni, 1986, p.18.

2 - Ferrer, Enck. *El arte de amar* 16 ed. Barcelona: Paidós, 1996, p.30.

3 - Espinoza, Julia. "Womans & time". *Somos*, 1987. *La poesía de la novela*. México: Siglo XXI, 1986, p. 98.

4 - Landa, María. "Lo que no se tiene" en: *Debate Feminista Amor y Compromiso* V.B. Magalón Espinoza, 1990, p.230.

5 - Wergel, Sigrid. "La ciudad hizo a través la historia de la captura de las mujeres" en: *Historia femenina* Gisela Ecker, ed. Haceres Interni, 1986, p.96.

6 - Landa, María. Quezada, Lili y otros. *Contramemorias las mujeres en el espacio local en el contexto provincial*. Programa Regional la creatividad. C.E.M., 1991.

NOTAS DEL CAPITULO III.

- 1 - Freud, Sigmund. *Introducción al Psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1993. p.223.
- 2 - Breiling, Gisela. "Lenguaje, silencio y discurso del Arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina." en: *Estética feminista*. Gisela Ecker, ed. Barcelona: Icaria, 1986. p.18.
- 3 - Fromm, Erich. *El arte de amar*. 16 e.d. Barcelona: Paidós, 1996. p.30.
- 4- Kristeva, Julia. "Women's time". Sings, 1981. Teoría de la novela. México: Siglo XXI, 1986. p. 98.
- 5- Lamas, Marta. "Lo que no se tiene." en: *Debate Feminista. Amor y Democracia*. V.8. Mazatlán: Epiqueya, 1990. p.230.
- 6 - Weigel, Sigrid. "La mirada bizca sobre la historia de la escritura de las mujeres." en: *Estética feminista*. Gisela Ecker, ed. Barcelona: Icaria, 1986. p.96.
- 7 - Montero, Carolina, Quesada, Lili y otros. *Centroamérica las mujeres en el espacio local un diagnóstico preliminar*. Programa Regional la corriente: C.E.M., 1997.

8- Fromm, Erich. *Op. Cit.*, p.87.

9- Araya, Seidy. "El examen ético de la historia en Cenizas de Izalco, de Caribel alegría y Darwin J. Flakoll" en: *Letras*. Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Universidad Nacional. -N. 1. Heredia, Costa Rica, 1990 – 1991. p. 68.

10- Fromm, Erich. *Op. Cit.*, p.70.

11- Véase: la presentación de Sonia Marta Mora al poemario de Marta Rojas, *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*.

12- Véase: el prólogo de Jorge Chen en el poemario de Marta Rojas, *Aposentos del deseo*.

13- El concepto de isotopía que hemos empleado en el análisis se basa en la relación de las imágenes esenciales o profundas de los poemas, así como la construcción del texto basado en los ejes paradigmático y sintagmático como elementos estructurales, teniendo en cuenta el concepto a partir de Greimas.

CONCLUSIONES GENERALES

Conclusiones generales

*“Soy la mujer que piensa.
Algún día
mis ojos
encenderán luciérnagas.”*

Gioconda Belli.

CONCLUSIONES GENERALES.

La obra general de Gioconda Belli y Marta Rojas es una muestra del cambio que han sufrido las escritoras centroamericanas en su forma de ser y de concebir el mundo y la escritura; especialmente en los poemas, *De la mujer al hombre, Y..., A borbotones, Y Dios me hizo mujer; La palabra en mí, Mi voz, Penélope y Empezar a morir*. A través del análisis de su producción poética hemos podido constatar que los cambios en los paradigmas de las escritoras contemporáneas existen como realidad. No es el sueño de unas cuantas feministas o del propio feminismo como una moda, sino el inicio de una lucha ineludible y cociente, de dar a la mujer el lugar que le corresponde en la historia de la humanidad, construcción de la nueva historia, con nuevos discursos, se ha hecho necesario deconstruir los viejos paradigmas discursos del sistema patriarcal dominante. Al deconstruirlos, la mujer, por primera vez, puede mirarse a sí misma desde su propio discurso, un discurso de mujer.

La experiencia vivida por las autoras como mujeres del ya no son lo que eran, pero aún no son lo que desean ser; como mujeres frontera, realizan la búsqueda de sí mismas a través de la poesía. Escribir es transgredir el silencio; escribir como lo hacen ellas, es además forjar historia. Las isotopías y tópicos resultantes de la deconstrucción del discurso patriarcal, como amor en pareja, la creación de la

mujer como acto consciente de Dios, el rompimiento de la orden de silencio, la opresión patriarcal, la finitud e infinitud en las relaciones amorosas, son reflejo de la búsqueda que han iniciado las mujeres de su propio discurso.

En los niveles del enunciado y la enunciación también se manifiesta el cambio, pues existe una relación de autoconocimiento en la voz de la enunciación, por tanto, en los enunciados. El coloquialismo, por tratarse de un tono conversacional en el cual a manera de diálogo o monólogo se describen y cuentan cuestiones ligadas a lo inmediato, es idóneo para la expresión de las poetas. En sus poemas se plasman muchas de las situaciones de la cotidianidad de la mujer, a saber: el compartir en pareja, la maternidad, los hijos, el abandono, el dolor, la alegría, el contexto socio-político, el erotismo; cada una de ellas produce un poema.

Desde Lacan se ha ligado lo femenino con lo simbólico, y la palabra o la ley del padre a lo masculino; esta poesía, al utilizar el tono coloquial, deconstruye ese precepto y la palabra adquiere para la mujer el matiz de la autoconstrucción. La palabra, al igual que el amor y el erotismo, no le pertenecen solamente al hombre. El tono coloquial le da a la poesía de las autoras la posesión de la palabra, del diálogo. Lo coloquial acerca los poemas a la oralidad.

La noción de la literatura oral es compleja y ambigua, pues lo que encierra es muy heterogéneo, lo que le permite señalar precisamente características estructurales,

poéticas, retóricas y funciones socioculturales que las prácticas discursivas orales han compartido por siempre, con las prácticas discursivas escritas.

El rasgo de oralidad imprime en los poemas un tono conversacional que facilita la comunicación, entre quien habla y quien lee; lo que a su vez permite el establecimiento del diálogo interior y la reflexión. El pensamiento, las pasiones y las acciones, descritas en los poemas, se nutren de la experiencia, las privaciones, las necesidades y los deseos de las mujeres por recuperar su memoria, sus historias propias, tantas veces distorsionadas, silenciadas, negadas.

Las autoras, junto con todas aquellas mujeres que han iniciado la construcción del nuevo discurso, se han ido configurando desde la invisibilidad y la negación, a través de incontables vicisitudes, plasmadas en sus poemas. Han llegado al autorreconocimiento y la exigencia de un lugar propio en el mundo para cada cual.

Las mujeres centroamericanas, a través de la escritura, ejercen la búsqueda de un sitio, referencia, arraigo y reconocimiento; requisitos mínimos de identidad para ensanchar su historia, su espacio y su tiempo, hacerlos propios y comprometerse en el proyecto, constituyéndose como sujetos históricos.

En sus poemas las autoras han deconstruido y transformado campos, mitos y teorías sobre la sexualidad, la corporalidad, el erotismo, las capacidades sexuales amorosas y la reproducción, la religiosidad y la historia centroamericana entre otras. Ante la emergencia práctica y simbólica, discursiva, existencial y política de

múltiples sujetos, el ser, el sujeto y el hombre, son decostruidos en esa poesía. La alternativa paradigmática que se nos ofrece es la eliminación de la exclusión, la diversidad de sujetos históricos que reclama la inclusión globalizante de todos los sujetos imbricándolos en un nosotros, que se miran como iguales.

El feminismo, los análisis de género y toda reivindicación referente a las mujeres, han sido muy combatidos en el campo de las ideas, muchas veces por ignorancia y prejuicio. En la academia se le ha ignorado en mucho, quizá más de lo que se ha estudiado. Sin embargo, y a sabiendas de que en los espacios en que la influencia de la cultura feminista ha sido más profunda, ha habido un interés creciente en la mujer, y ha aumentado la investigación sobre su situación y condición. Es por ello que nosotras hemos realizado nuestro trabajo. Como en los poemas estudiados, nuestro discurso es una búsqueda de una nueva forma de análisis de la producción discursiva de las mujeres centroamericanas en la lucha por la construcción de su nueva historia. Como centroamericanas y como mujeres, nos unimos a las voces de las mujeres frontera; con ellas construimos la esperanza en un mejor mañana, una nueva visión de mundo y una nueva historia.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Alvarado, Carmen. "Arquitectura, arte y paisaje, en la creación de 'Ciudad Belli' en Santa María, Maricao, Mueña, en la zona, Parícuta y Reguajito, Veracruz, Universidad de Veracruz, Agua Dulce, 1975.

Alfonso, Isabel. "¿Dónde vive la literatura?" en: *Caja Interdisciplinaria*, N° 215 La Habana, Nueva Vista, 1987.

Araya, Soledad. "Los cambios de servicio telefónico en Costa Rica (1961-1979)" en: *Revista Casa de la Mujer*, Vol. 1, No. 1, Centro Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Universidad Nacional de Filosofía y Letras, Año 1, 1980.

Bibliografía

_____. "El proceso ético de la historia en Camisas de hombre de Gabriel Araya y Darwin J. Flórez en: *Letras*, Revista de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional, N. 7 Heredia, Costa Rica, 1990-1991.

Aschmann, Oswald. *The Psychology of space*, Boston, Massachusetts, Beacon Press Books, 1984.

Bajón, M. M. *Historia de la oración verbal*, México, Siglo XXI editores S.A., 1987.

_____. *Lenguajes y teoría literaria*, México, Siglo XXI editores S.A., 1987.

Bakhtin, Mikhail. *El lenguaje del lenguaje*, Barcelona, Editorial Paidós, 1987.

Baudrillard, Jean. *La desmitología*, París, Seuil, 1989.

Baudrillard, Jean. *El código de la moda (antología)*, Barcelona, Montaner, Arca, 1987.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Alemaný, Carmen. "Realidad, amor e historia, en la creaci3n de Gioconda Belli" en: Sonia Matllía, Milagros. Mujeres en la cultura: Escritura y lenguajes. Valencia, Universidad de Valencia: Aleja Editores, 1995.
- Allende, Isabel. "¿Tiene sexo la literatura?" en: Cuba Internacional. N°215 La Habana: Nueva Visi3n, 1987.
- Araya, Seidy. "Un decenio de novela femenina en Costa Rica (1961-1970)" en: Revista Casa de la Mujer. Heredia, Costa Rica: Centro Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Universidad Nacional. Facultad de Filosofía y Letras. Añ0 1, 1990.
- _____ "El examen ético de la historia en Cenizas de Izalco de Claribel Alegría y Darwin J. Flakol en: Letras. Escuela de Literatura y Ciencias del Leguaje, Universidad Nacional. N. 7. Heredia, Costa Rica, 1990-1991.
- Bachelard, Gast3n. The Poetics of space. Boston, Massachusetts: Beacon Press books, 1994.
- Bajtín, M. M. Estética de la creaci3n verbal. México: Siglo XXI editores S.A., 1982.
- _____. Lingüística y teoría literaria. México: Siglo XXI editores S.A., 1985.
- Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Barcelona: Editorial Paid3s, 1987.
- Beauvoir, Simone de. Le deuxième sexe. París: Seuil, 1949.
- Belli, Gioconda. El ojo de la mujer.(antología) Managua, Nicaragua: Ananá, 1997.

Bordo, Susan R. "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault" en: Gender/Body/Knowledge. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1986.

Braunstein, Nestor. Teoría del sujeto, psicoanálisis. (Hacia Lacan). 5.e.d. México: Siglo XXI, 1986.

Breiling, Gisela. "Lenguaje, silencio y discurso del Arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconsciencia femenina." en: Estética feminista. Gisela Ecker(editora). Barcelona: Icaria, 1986.

Calvo, Yadira. A la mujer por la palabra. Heredia: EUNA, 1990.

_____. Literatura, mujer y sexismo. San José: Editorial Costa Rica, 1991.

Carrera, Mario Alberto. Panorama de la poesía femenina Guatemalteca del siglo XX. Guatemala. Universidad de San Carlos, 1993.

Cixous, Hélène. "¿Castration or Decapitations ?" en: Signs: Journal in Culture and Society. ot.7 N.1., 1981.

Chacón, Albino. "Oralidad, cultura y tradición literaria." Ponencia presentada en el Seminario de Historia Oral en Costa Rica: balance y perspectivas. Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica, 1995.

Chodorow, Nancy J. Feminism and Psychoanalytic Theory. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Conboy, Katie, Medina, Nadia and Stanbury Sarah. Writing in the body. New York: Columbia University Press, 1997.

Colomina, Beatriz. editor. Sexuality & Space. Princeton University: Princeton Architectural Press, 1992.

Derridá, Jaques. Posiciones. Valencia: Pre-textos, 1997.

_____. El concepto de verdad en Lacan. Buenos Aires: Ediciones Homo Sapiens, 1977.

Esquivel, Zulema y Sánchez, Betsey. Estereotipos femeninos en cuatro novelas costarricenses. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española. Universidad de Costa Rica, 1995.

Fernández Lobo, Mario. Textos de Lectura y comentarios para 10mo año, textos y ejercicios. 12va e.d. San José: Editorial Fernández Arce, 1996.

Fernández Retamar, Roberto. Para el perfil definitivo del hombre. La Habana: Lecturas Cubanas, 1981.

Foucault, Michel. El orden del discurso. (Traducción de Alberto González T.) Barcelona: Tusquets Editores S.A., 1987.

_____. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Tercera reimpresión. Madrid: Alianza Editores S.A., 1988.

_____. La arqueología del saber. México: Siglo XXI, 1988.

Freud, Sigmund. Introducción al Psicoanálisis. 10.e.d. Madrid: Alianza Editores S.A., 1993.

_____. Psicopatología de la vida cotidiana. Madrid: Alianza Editores S.A., 1990.

Fromm, Erich. Ética y Psicoanálisis. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

_____. El miedo a la libertad. Barcelona: Paidós, 1958.

_____. El arte de amar. 16 e.d. Barcelona: Paidós, 1996.

Lagarde, Marcela. Cautiverios de las mujeres: Madres esposas, Monjas, Putas, Presas y Locas. (Tesis) Coordinación General de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios sobre la Universidad. Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Posgrado, 1990.

Lamas, Marta. (Directora) Debate feminista amor y democracia. Mazatlán: Epiqueya año I. vol. I, 1990.

Lamas, Marta y Saal, Frida. La bella (in) diferencia. México: siglo XXI, 1998.

Lausberg, H. *Manual de retórica literaria.* Madrid: Gredos, 1966-1969. Tres tomos.

_____. *Elementos de retórica literaria.* Madrid: Gredos, 1983.

Lentricchia, Frank and McLaughlin, Thomas. (Editors) Critical terms for Literary Study. 2. e.d. Chicago: the University Press, 1995.

León, Magdalena. (editora). Sociedad, Subordinación y Feminismo. Debate sobre la mujer en América Latina y el Caribe: Discusión acerca de la Unidad, Producción y Reproducción. Bogotá: ACEP, 1982.

Lerner, Gerda. La creación del patriarcado. (traducción de Mónica Tusell). Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

Lienhard, Martin. La voz y su huella. Escritura y conflicto social en América Latina (1492-1988). La Habana: Casa de las Américas, 1990.

Lotman, Jurij. M. Semiótica de la cultura. Barcelona: Cátedra, 1977.

_____. Estructuras del texto artístico. Madrid: Istmo, 1978.

_____. La semiosfera Madrid: Cátedra, 1996.

Macaya, Emilia. Cuando estalla el silencio. Para una lectura de los textos hispánicos. 1.e.d. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.

_____. "En torno a la literatura femenina costarricense del siglo XX" en: Revista Nacional de Cultura. San José: EUNED, N.16, 1992.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1986

Molina, Nory. Mujeres en la revolución: Exégesis de 7 Relatos sobre el amor y la guerra de Rosario Aguilar. (tesis). Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de Posgrado, 1987.

Molina, Nory. "El mundo femenino en: Como agua para chocolate de Laura Esquivel" en: Tópicos del Humanismo. Heredia: Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional. N.8, 1994.

Monge, Carlos Francisco. "El comentario de textos literarios: El poema" (documento inédito). Universidad Nacional, 1998.

Montero, Carolina, Quesada, Lili y otros. Centroamérica las mujeres en el espacio local un diagnóstico preliminar. Programa Regional la corriente: C.E.M., 1997.

N. Morgan, Douglas. El amor: Platón, la Biblia y Freud. 2.e.d. México, D.F.: Diana S.A., 1979.

Peña Gutiérrez, Isaías. Manual de la literatura latinoamericana. 3.e.d. Colombia: EDUCAR editores, 1992.

Rovira Mas, Jorge. Costa Rica en los años ochenta. 2 e.d. San José: Editorial Porvenir, 1988.

Rodríguez, Eugenia. (Editora). Entre silencios y voces: género e historia en América Central, 1750-1990 1.e.d. San José: Centro Nacional para el desarrollo de la mujer y la familia, 1997.

Rojas, Marta. Aposentos del deseo. 1.º ed. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996.

_____. La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós 1.º ed. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.

Varela Barboza, Marubeni Y Sandino Angulo, Walter. Español 10mo año. Heredia: Editorial Marwal, 1996.

Weigel, Sigrid. "La mirada bizca sobre la historia de la escritura de las mujeres". Traducido del inglés y del alemán por Paloma Villegas. en : Estética feminista. Gisela Ecker (editora). Barcelona: Icaria, 1986.

Zamora, Daisy. La mujer nicaragüense en la poesía. (antología). Managua: Nueva Nicaragua, 1992.

Zavala, Magda. "Poetas centroamericanas de la rebelión erótica" en: Kañina. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, Vol.1, 1977.

De la mujer al hombre

Dios te hizo hombre para mí

Te miro desde lo más profundo
de mi ser, con
con una admiración extraña y desconocida
que nace en el dobladillo de tu ropa.

Anexos

Veis problemas, un mundo
que me mira, que me observa
y lo observa
con sus diálogos y discursos
hablando del mundo
y de vivir una larga sucesión de palabras
No me importa decirlo para recibirlo,
para decirlo, para decirlo
y decirlo pensar los días
te miro, mi compañero, hermano
para estar completos
y así seguir con dignidad
dentro de nuestras diferencias
entendiendo el hombre
y aprendiendo la distancia
de nuestros cuerpos

De la mujer al hombre

Dios te hizo hombre para mí.

Te admiro desde lo más profundo
de mi subconsciente,
con una admiración extraña y desbordada
que tiene un dobladillo de ternura.

Tus problemas, tus cosas
me intrigan, me interesan
y te observo
mientras discurre y discutes
hablando del mundo
y dándole una nueva geografía de palabras
Mi mente está covada para recibirte,
para pensar tus ideas
y darte a pensar las mías;
te siento, mi compañero, hermoso
juntos somos completos
y nos miramos con orgullo
conociendo nuestras diferencias
sabiéndonos mujer y hombre
y apreciando la disimilitud
de nuestros cuerpos.

Y...

Y va naciendo
el pretexto para decir tu nombre
en la noche remojada,
tierna y húmeda
como la flor de grandes ojos abiertos
y pétalos palpitantes
en la que me envolví
en lo más profundo del sueño,
para dibujar tu nombre
en todos los rincones
donde he vivido y viviré
hasta que me lleve el viento,
como semilla,
a dar flor a tierras desconocidas
y me encarne quizás en la niña
que oírás historias
en las tardes iguales de Nicaragua
con el olor a tierra naciendo,
urdiendo en sus entrañas
la vida verde del trópico lujurioso
como yo, como vos,
como las hojas en las que nos envolvimos
cuando nos arrojaron del paraíso.

A borbotones

A borbotones
estoy creando
palabras.

Me retuerzo en dolores
de parto.

Cada poema
es mi carne
y mi sangre.

No quiero quedarme
sin nada.

No dejaré que salga
la placenta.

Y Dios me hizo mujer

Y Dios me hizo mujer
de pelo largo,
ojos,
nariz y boca de mujer,
Con curvas
y pliegues
y suaves hondonadas
y me cavó por dentro,
me hizo un taller de seres humanos.
Tejió delicadamente mis nervios
y balanceó con cuidado
el número de mis hormonas.
Compuso mi sangre
y me inyectó con ella
para que irrigara
todo mi cuerpo;
nacieron así las ideas,
los sueños
el instinto.
Todo lo que creó suavemente
a martillazos de soplidos
y taladrazos de amor,
las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo.

La palabra en mí

Tiempos de piedra.
El camino cimbra.
Guerreo contra la lágrima.
Escribo con golpe oscuro,
con remordimientos,
con gesto hueco y sordo.

Estoy cansada.
La palabra hace en mí un grito.
El sentimiento desnudo me silba.

Me duele,
en una sombra con quejido de parto,
la madre... las hijas...
tu dolorida espera cual embarazo que no acaba,
no poder mentir la alegría,
nombrar mi dolor,
apenarme por lo dicho.

En este lúgubre cautiverio,
huérfana de rumores,
habitada por la necesidad de amar
y no por amor,
inventio
esperanzas que ya se acaban.

Una jauría de soledad
me somete al abismo.

Mi voz

Si hay que decir
Si hay que hacer, se llama
Toda vez se llama
Mi voz, murmullo de voces femeninas,
Maldice
las descalificaciones arbitrarias,
el implacable ninguneo,
el acatamiento sumiso,
la docilidad incuestionada.

Si hay que decir
Si hay que hacer, se llama
Toda vez se llama
Mi voz, galope de voces,
denuncia
los altares vanos de Dioses masculinos
custodiados
por idólatras mujeres.

Maldice
con las mentes negras
con las mentes negras
con el mismo fin
con todo el volumen
Mi voz, desafiante voz,
grita
que la infidelidad es mentira
sin género.

Si hay que decir
Si hay que hacer, se llama
Toda vez se llama
Mi voz, conciliadora voz,
aclama
el afán de tempestades
dominadas entre pares.

Si hay que decir
Si hay que hacer, se llama
Toda vez se llama
Mi voz, apasionada voz,
invita
a hacer el amor
desnudos de cuerpo y alma.

Pénélope

Si hay que decir adiós, se dice.
Si hay que llorar, se llora.
¡Todo tiene su tiempo!

Hoy,
con las agujas del reloj,
con las puntadas del esfuerzo,
el amor,
los besos,
con el hilo vivido,
tejo.
¡Este es mi tiempo!

Mañana,
con las mismas agujas,
con las mismas puntadas,
con el mismo hilo,
con toda mi voluntad,
mi pericia y cuidado,
tal vez, como Penélope, desteja.

Y empezar a morir

Si aceptáramos
descartar sueños que auguran imposibles,
tendríamos que darle la vuelta al calendario hasta
muy atrás
y borrar muchas memorias.

Tendríamos que empezar
por arrancar algunas páginas
que nos cuentan de unos tiempos
en los que un dios antiguo agonizaba,
y olvidar
que en un humilde pesebre
se irguió un hombre
que fue seguido
por una plebe andrajosa y desesperada,
y que este hombre
denunció
y enseñó sobre el amor
y compartió los peces después de multiplicarlos
y se enfureció contra los mercaderes
que corrompían el templo de sus mayores.

Y en un acto de amor,
para devolverle la esperanza al hombre,
desgarrándose,
renunció a sí mismo
y aceptó morir como dios.

¡Y de nuestros tiempos
hay también tantas memorias
de dolor y esperanza
que tendríamos que borrar!

El silencio
ha sido un bien muy codiciado
y la historia centroamericana
da fe de ello.

¿Cómo negar que,
ante el cadáver ensangrentado de su pueblo,
la voz de monseñor Romero,
el salvadoreño que no nació en pesebre
pero que fue testigo del oprobio de muchos

[pesebres,

redefine el compromiso de su iglesia,
denuncia la injusticia,
se cubre de heroísmo,
es también
inmolado?

Si aceptáramos la patraña
de muchas voces interesadas
y unas cuantas confundidas
que nos quieren convencer
de que en los muros semiderruidos de Nicaragua
será imposible redescubrir la libertad,
si negáramos
que la carita sonriente
de la niña sonriente
de la niña mal vestida
que quizá sin desayunar
aprende a escribir
en una escuelita pobre de Costa Rica
es un augurio de fe,
tendríamos que
amordazar nuestros sueños
y borrar la esperanza.

Tendríamos que sentarnos
a contemplar el mundo
y empezar a morir.



SIDUNA



FI10166