

Algunas constantes de la poesía centroamericana contemporánea escrita por mujeres: de objeto a sujeto literario

Some features of the contemporary Central American poetry written by women: from object to literary subject

RAMÓN PÉREZ PAREJO

Dpto. de Didáctica de las Ciencias Sociales, de las Lenguas
y de las Literaturas
Universidad de Extremadura
Avda de la universidad, s/n. Cáceres, 10071
rpp@unex.es

RECIBIDO: 13 DE JULIO DE 2015
ACEPTADO: 24 DE SEPTIEMBRE DE 2015

DORDE CUVARDIC GARCÍA

Departamento de Filología
Universidad de Costa Rica
Escuela de Filología, Lingüística y Literatura
San José de Costa Rica. Costa Rica
dorde.cuvardic@ucr.ac.cr

Resumen: La crítica literaria viene señalando grandes novedades en la poesía centroamericana de las últimas décadas escrita por mujeres. Se trata de una poesía caracterizada por una gran presencia del erotismo y de la reivindicación sociopolítica, temas frecuentemente unidos bajo una voz confesional marcadamente femenina y comprometida. No basta con registrar estas novedades temáticas en la historia de la literatura, sino que ha de presentarse desde la conformación de una retórica, entendida

como un sistema de procedimientos formales y estilísticos propios. Señalar algunos de estos rasgos característicos es el objetivo de nuestro estudio. Como conclusión, destacamos que las novedades temáticas tienen también su expresión desde la retórica en la que se desarrolla este discurso poético de género.

Palabras clave: Poesía. Centroamérica. Mujeres. Erotismo. Compromiso.

Abstract: Literary criticism is pointing out great novelties in the Central American poetry written by women in recent decades. It is a kind of poetry characterized by the constant presence of eroticism and sociopolitical gender demands, issues frequently united under a markedly female confessional voice. It is not enough to record these thematic novelties in the History of Literature. If a new literary trend is taking place, this must be reflected on different rhe-

torical devices, understood as a series of formal and stylistic procedures. Reporting any of these characteristics is the aim of our study. In conclusion, the thematic developments must also be reflected on the rhetoric devices used by this poetic gender discourse.

Keywords: Poetry. Central America. Women. Eroticism. Engagement.

INTRODUCCIÓN

Con precursoras ilustres en toda Latinoamérica (Ibarbourou, Castellanos, Storni, Mistral, Vilariño, Varela, Pizarnik, Eunice Odio, Clementina Suárez, etc.) y una larga y difícil lucha histórica internacional detrás (Prada Ortiz 33-59; Mora/Ovares 17-22), algo nuevo se está produciendo desde los años setenta en la poesía latinoamericana escrita por mujeres. Toda la crítica que se aproxima a ella viene a corroborarlo (Fernández Olmos; Zamora 1992; Fagundo; Reisz; Coronel Urtechu). Se trata, muy sucintamente, de una poesía de género que conjuga el carácter erótico (intencionalidad transgresora) y el social (intencionalidad revolucionaria), y que tiene como objetivo romper con los estereotipos impuestos por el código patriarcal (Monge 32; Quesada Soto 142). Las obras de Ana María Rodas, Susana Thénon, Gioconda Belli, Ana Istarú, Alicia Borinsky, Gloria Young, Jeanette Clariond, Consuelo Tomás, Cristina Peri Rossi, Marjorie Agosín, Rocío Uchofen, Lola Arias, Shirley Campbell, Magda Zavala y Lety Elvir, entre otras, así lo confirman. Aunque de países diferentes, parecen existir conexiones entre todas ellas a nivel temático, formal y retórico, relaciones que van más allá del uso de una misma lengua y del acervo común de la tradición literaria hispanoamericana.

Pero si hay algo realmente nuevo, no basta con registrarlo en la historia de la literatura, ni siquiera certificarlo desde puntos de vista como el editorial o el sociológico, es decir, lo que Pierre Bourdieu denominó “campo literario” (13-15; 319-30), sino que el fenómeno ha de estudiarse bajo un discurso identificable desde la retórica, la teoría literaria y la literatura comparada, es decir, desde un conjunto de procedimientos formales, temáticos, enunciativos y estilísticos comunes. Por supuesto, ese nuevo discurso ha de distinguirse de

sus predecesores. En este sentido, “en el plano estilístico, la búsqueda de modos expresivos poco comunes constituye otra forma de ruptura” (Monge 32).

Identificar y exponer ordenadamente algunos de esos procedimientos retóricos es el objetivo del presente estudio. Para no extender demasiado la esfera de análisis, nos centraremos en la poesía centroamericana de mujeres, especialmente a la hora de ilustrar con ejemplos y textos, si bien el contexto histórico y las conclusiones son, a grandes rasgos, extensibles a toda la lírica latinoamericana escrita por mujeres.

No podemos detenernos, pues no es nuestro objetivo, en el tratamiento teórico del corpus especificado (poesía de mujeres, poesía centroamericana), en la fuerte impronta de los conflictos globales en el contexto geopolítico de América Central ni en el dibujo pormenorizado del contexto literario-generacional, pero al menos vamos a señalar las líneas maestras de este escenario para toda Latinoamérica. Esta forma de entender la poesía femenina, erótica y social cuenta con ilustres antecedentes. La crítica suele remontarse a Sor Juana Inés de la Cruz (Genovese 33), y cita, además, a Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Rosario Castellanos, entre otras escritoras. Puede considerarse a la gran poeta uruguaya Idea Vilariño como enlace con la contemporaneidad.

Basándonos fundamentalmente en Francisco Peña (2006a), se suelen establecer dos grandes oleadas de escritoras de temática erótica y social. En la primera aparecen algunas de las poetisas más reconocibles de la poesía latinoamericana del siglo XX: Blanca Varela, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Amanda Berenguer, Susana Thenon, Jeanette Clariond, Cristina Peri Rossi y Gioconda Belli, entre las más jóvenes. Habría un enlace entre esta generación y la más estrictamente actual. En este grupo de transición destacan Ana Istarú, Rosabetty Muñoz y Zoe Valdés.

Según Francisco Peña, tanto en España como en Latinoamérica se habría abierto camino un nuevo grupo en los últimos años, que él denomina *Generación del 2000*, caracterizado por contar con estudios universitarios, poseer una visión cosmopolita (gracias a su formación y sus trabajos) y proceder de ámbitos no estrictamente literarios. Son nombres agrupados en torno a cuatro nacionalidades: grupo de Perú (Roxana Crisólogo, Rocío Uchofen, Alessandra Tenorio, Andrea Cabel y Mónica Carrillo); grupo de Argentina (Marcela Collins, Karina Sacerdote, Romina E. Freschi, Lola Arias y Juana Roggero); las poetisas de Centroamérica, con un núcleo importante en Nicaragua (Gema Santamaría, Eunice Shade y Jazmina Caballero), y las voces de Chile (Paula Ilabaca y Gladys González).

Al margen de otros criterios de clasificación (Baeza Flores 20-21; Monge), creemos poco relevantes las diferencias entre unas y otras propuestas generacionales, y que el debate en este sentido es poco fructífero.

LA POESÍA DE MUJERES EN CENTROAMÉRICA: TENDENCIAS Y MATIZACIONES

En cambio, sí conviene, a fin de tener un panorama lo más completo posible, nombrar tendencias que aportan matices sustantivos, ahora referidos más concretamente a la poesía centroamericana. Algunas de estas aportaciones han sido señaladas por Sonia M. Mora y Flora Ovares, Luis A. Jiménez, Consuelo Meza y Magda Zavala (2011). Tanto Mora y Ovares (17-18) como Luis A. Jiménez (155) establecen una cronología interesante como punto de partida: la literatura centroamericana escrita por mujeres en el siglo XIX –y esto puede extenderse al resto de literaturas americanas– se erige alrededor del amor, la devoción religiosa, los poemas circunstanciales, costumbristas e inmediatos y la didáctica infantil; ya en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX (y aun antes, caso de la hondureña Clementina Suárez o la costarricense Eunice Odio en Centroamérica [Romero 18]) las voces femeninas se autodescubren como sujeto sociopolítico, coincidiendo con las revoluciones políticas.

Respaldamos la propuesta periodizadora expuesta por Magda Zavala (2011): en primer lugar, las escritoras de la ruptura (1970-1980); en segundo lugar, el desarrollo de la lucha feminista y las nuevas tendencias estéticas (1980-1990); y, por último, la estética postmoderna, la poesía del posfeminismo y el fin de las utopías (1990-2008).

El periodo de ruptura comenzaría con el hito de *Poemas de la izquierda erótica* (1973), de la guatemalteca Ana María Rodas. En este poemario se habla por primera vez de las zonas íntimas y del placer sexual y se combina la reivindicación de la desigualdad que sufre la mujer en la esfera privada con la denuncia de las injusticias políticas (Zavala 2011, 59-77). A ella siguieron, sobre todo en Nicaragua, Gioconda Belli y Daisy Zamora, que también conjugaron la reivindicación erótica y la lucha política. Estas preocupaciones temáticas irradiaron al resto de Latinoamérica.

En la etapa de desarrollo de la lucha feminista y de las nuevas tendencias estéticas (1980-1990) se da el pleno desarrollo de la poesía feminista (crítica de los estereotipos patriarcales e intentos de definición de un espacio subjetivo propio, singularizado del masculino), la visibilización de la poesía lésbica y étnica y el tema de la maternidad erotizada (Zavala 2011, 77-88). Sin dejar

de lado los objetivos deconstruccionistas, se comienza a conferir un perfil a un espacio propio, específicamente femenino.

En la poesía del posfeminismo y del fin de las utopías (1990-2008) se da la relectura de la maternidad (apreciada como una experiencia que demuestra la excepcionalidad de la mujer –deificada– como sujeto creador [*Verbo madre*, 1995, de la costarricense Ana Istarú]), el discurso místico a la inversa (conferir orientación mística a las pasiones del eros corporal, como ocurre en “Campanario pleno”, *Vigilia de la hembra* [1999, 39], de la costarricense Lil Picado [Chen 2008, 175-87]) y el renacimiento de una poesía femenina de tono religioso (Zavala 2011, 89-104). En los últimos años, desde 1999, se aprecia un reflujo de los temas anteriores y un auge de otros, como el colapso de las esperanzas, el desamor y el descreimiento (Zavala 2011, 106). Además, se va abriendo paso una poesía posmoderna donde se tematiza la tecnologización de la vida cotidiana, la desigualdad social y la impersonalización de las relaciones humanas, producto de la globalización.

Paralelamente (y en ello insisten Magda Zavala y Seidy Araya), se desarrolló a partir de los años ochenta una poesía étnica e indigenista, con las guatemaltecas Rigoberta Menchú o Calixta Gabriel, que expresaban la lucha por los derechos y dignidades de los pueblos indígenas y la diversidad étnica en Centroamérica. En Costa Rica, por ejemplo, floreció la poesía afrocaribeña de Eulalia Bernard o Delia McDonald, entre otras. Coincidimos con Zavala (2011, 9-23) en que el canon feminista no debe restringirse a la literatura mestiza o criolla, sino que debe extenderse a la literatura indígena y afrodescendiente, así como a reivindicaciones políticas más estrictamente contemporáneas, como la literatura *bad girls* (ver, por ejemplo, el poemario *Chicas malas*, 2009, de la costarricense Arabella Salaverry), el ecofeminismo, el posfeminismo, la poesía garífuna caribeña (Meza Márquez 245-78) y cierto *realismo sucio* en la lírica, representado, por ejemplo, por la poeta maya guatemalteca Rosa Chávez.

RETÓRICA

Dicho esto, nos proponemos destacar las características o constantes generales de este discurso poético. Para hacerlo de una forma didáctica, vamos a dividir nuestra exposición en varios niveles, como si se tratara de la conformación de una retórica: plano textual, plano semántico, plano formal externo (versificación), plano lingüístico, plano de la enunciación o enunciativo, plano intertextual, plano estilístico y simbólico.

Plano textual

Lo diremos brevemente: los libros de poemas de las mujeres cuentan historias, tanto íntimas y privadas como públicas. Por lo general, se desprende una historia de la secuencia de los textos poéticos. Existe, pues, una cuidada unidad temática de los libros y una continuidad en la línea argumental de los poemas. Además, esa unidad argumental viene a veces reforzada por una secuencia temático-biográfica de los libros publicados a nivel de la intratextualidad autorial, la cual se adivina contrastando la biografía personal de las escritoras con la evolución del sujeto lírico de los distintos poemarios. En otras palabras, en el marco del establecimiento del pacto de lectura con el destinatario, se procede a la identificación entre el yo autoral y el enunciador. Tal es el caso, por poner un ejemplo, de las obras de Ana Istarú, si realizamos un estudio de la secuencia de sus obras publicadas, *Palabra nueva* (1975), *Poemas abiertos y otros amaneceres* (1980), *La estación de fiebre* (1983), *La muerte y otros efímeros agravios* (1988) y *Verbo madre* (1995), donde se nos habla, a grandes rasgos y respectivamente, de la iniciación a la escritura, el descubrimiento del erotismo, la madurez erótica, el compromiso social y, por último, la maternidad.

En cuanto a la estructura general de los libros, se advierte la presencia progresiva de la yuxtaposición de poemas como fórmula de ruptura del poemario clásico (Peña Rodríguez 2006a), lo cual constituye una nueva forma de rebeldía, en este caso, en el plano de la estructura del poemario. Predomina el poema breve, donde el yo lírico expone brevemente sus emociones, sentimientos y opiniones desde su posición como sujeto femenino (su relación con la sexualidad, el hombre, el patriarcado, los conflictos públicos).

Plano semántico

Partamos, en este nivel, de la aportación de Francisca Noguero (1999, 170-74), cuyas investigaciones son decisivas para entender este periodo. Esta investigadora propone cuatro grandes temáticas en la poesía latinoamericana escrita por mujeres: el cuerpo; el espejo; el erotismo; el compromiso con la época histórica. Siguiendo a grandes rasgos esta clasificación, nos atrevemos a realizar algunos desplazamientos y matizaciones semánticas para dar cabida a otros temas menores interrelacionados.

A nuestro juicio, existen cuatro grandes ejes temáticos: 1. amor/feminismo/ erotismo; 2. el compromiso con la época histórica; 3. metapoésia, en-

tendida como un compromiso estético con la poesía como forma de expresión (Boccanera 201-18), es decir, asumir la literatura como herramienta para cambiar el mundo, y la certidumbre de que el elogio de la propia corporalidad, sexualidad y subjetividad femenina pasa por el ensalzamiento de la voz y de la escritura femenina, diferenciada de la del hombre; 4. otras temáticas secundarias: la modernidad o posmodernidad, las paradojas de la incomunicación en un mundo cada vez más hipercomunicado y las nuevas tecnologías como fórmulas de comunicación y de creación. Esta última temática está cada vez más presente en las nuevas generaciones, como aseguran Salvador (21) o Peña Rodríguez (2006a, 311).

Sin duda, el primer y el segundo eje temático han recibido un mayor respaldo en las instituciones canonizadoras. El tercero y el cuarto, por su parte, suelen quedar integrados, como temáticas secundarias, dentro de los primeros. Quizá lo realmente interesante, más allá de los temas, sea que todos ellos pueden quedar habitados a nivel paradigmático por diversas actitudes: así, en todos se detecta una actitud de compromiso social y de reivindicación de la mujer en el espacio social que raya en actitudes políticas revolucionarias, en lo que se ha venido a llamar “escrituras de la rebelión o rebelión de las escrituras” (Barrientos Tecún 119-37); además, en todas ellas se detecta una clara actitud vitalista (García-Posada 17-21); se aspira en todas a una ruptura de lo esperable y convencional (Noguerol 1999, 162-63); se expresa un deseo de construcción o resignificación de la identidad femenina como reacción a la ideología patriarcal (Vasicek 145-49); y, por último, a nivel lingüístico, se propone un acercamiento al público lector a través de un registro llano del lenguaje y de la cotidianidad (Peña Rodríguez 2006a, 312).

Analicemos brevemente cada uno de esos ejes temáticos, empezando por el primero: amor/feminismo/erotismo. Noguerol lo afirma con rotundidad:

Si existe un tema recurrente en la última poesía latinoamericana escrita por mujeres, éste es el del erotismo. Así se puede apreciar a través de numerosas antologías que han aparecido en los últimos años realizadas bajo este criterio, en las que se manifiesta la sexualidad femenina en todas sus variantes –activa o pasiva, pudorosa o agresiva, problematizada o gozosa– pero siempre utilizada por las autoras en sus textos para subvertir el discurso patriarcal. (2001, 105)

En efecto, este plano es el que más ha sorprendido a crítica y público internacionales. Lo primero que llama la atención es su carácter explícito y la exaltación vitalista y orgullosa de la feminidad. Se reivindica lo femenino y se establecen relaciones de solidaridad con la madre, con la compañera, con la amiga. Por ejemplo, en “Cuando las veo pasar” y especialmente en “Mensaje urgente a mi madre”, de la nicaragüense Daisy Zamora (2014, 12 y 23), de claro carácter autobiográfico, la voz lírica pide perdón a la madre, como hija, por no seguir los caminos trazados por la cultura patriarcal, de la que su progenitora también fue víctima. Asimismo, surge una voz poética que expresa la solidaridad internacional con todas las mujeres del mundo (Mujeres de la Plaza de Mayo, protesta contra la mutilación de órganos genitales, reivindicación del acceso a la sanidad, etc.).

Por otro lado, se describe lo femenino como polo más conectado a la naturaleza. Esta relación tradicionalmente se modulaba, tópicamente, desde los mitos de la maternidad, la procreación, los símbolos lunares, los ciclos naturales, etc., vistos desde puntos de vista ocasionalmente sensibileros, aunque en otras ocasiones desde una gran fuerza expresiva, de signo telúrico (Gabriela Mistral). Ahora, sin embargo, presentan una vuelta de tuerca porque se asumen esos mitos, como el de la fertilidad, desde la perspectiva de una mujer liberada y comprometida consigo misma, como una mujer que presenta el don de la fertilidad autoafirmando como ser que debe proteger el milagro de la vida en un sentido instintivo-animal, a veces violento, a veces erótico, como ocurre en textos de *Verbo madre* (1995) de Ana Istarú (Chen 2006, 110-11). En toda esta revolución de la imagen poética de la mujer, la feminidad es sentida siempre como una forma de rebeldía. Se ironiza con los modelos patriarcales de belleza femenina (*Variaciones contemplantes*, 1998, de Lil Picado), reivindicando la belleza de la madurez, del embarazo, del parto o del amamantamiento, así como los diferentes modelos de relación de pareja y de placer erótico, algunos censurados y otros ocultados de un modo u otro por los modelos patriarcales.

Una de las novedades temáticas más acusadas es el tratamiento del erotismo, jamás tan profuso y explícito como ahora en la historia de la lírica en lengua castellana, ni en escritores ni en escritoras. Puede hablarse de una auténtica ruptura en el sentido de reivindicación, de subversión y de rechazo de los límites impuestos (Monge 32-33). Se trata de un proceso o evolución radical que propone el paso de la mujer de objeto a sujeto literario. En estos poemas hay una voz que clama, que se reinventa, que hace testimonio de

sí misma e imparte lecciones de erotismo. Hallamos una exploración y una exhibición vitalista (Quesada Soto 142). Se trata de un amor físico, corporal, sin complejos, donde se subraya el placer de unas relaciones sexuales donde la mujer tiene el control del acto erótico y el papel activo en la seducción (“Al caer la noche”, de *Debajo de un manzano te desnudé* [inédito] de la hondureña Lety Elvir; “IX” y “XLIII” de *Eclipse aguas*, 2000, de Diana Espinal, también de Honduras). Se glorifica el cuerpo femenino, vinculado a la tierra fértil (“Celebración del cuerpo”, *Tierra de nadie, tierra de todos*, 2007, de Daisy Zamora). Se realiza una descripción pormenorizada del cuerpo, de las zonas erógenas; se trata el amor lésbico, el respeto a la diversidad sexual (“Amada amiga” de *El zen surado*, 2013, de la chilena Cecilia Vicuña), la práctica de una sexualidad plena (“Dame tu lengua”, *Debajo de un manzano te desnudé* [inédito] de Lety Elvir), etc. Noguerol (2001, 105-22) selecciona y comenta una serie de textos, entre otras poetisas de las chilenas Soledad Fariña y Alicia Galaz, en los que se observa lo que la autora llama prácticas sexuales heterodoxas: masturbación, autoerotismo, sexo oral, expresión de la insatisfacción sexual después del acto amoroso, etc. En algunos casos, como en Belli e Istarú, puede apreciarse una interesante confabulación entre Eros y Thanatos, tal como ha señalado Selena Millares (477-88).

No se excluye, en algunos casos, la glorificación del cuerpo masculino, que ahora es visto como objeto de deseo, pues el sujeto es la voz femenina, con lo que se invierten entonces los roles tradicionales del *Carpe diem*. Además, el hombre es considerado como un compañero (“Poema primero” de *Los elementos terrestres*, 1948, de Eunice Odio; *El cuarto edén*, 1995, de la panameña Consuelo Tomás; diversos poemas de Lil Picado en *Vigilia de la hembra*, 1999). El amor en sus aspectos sentimentales sigue exaltándose, es cierto, desde la exclamación y el efecto de sinceridad, aunque se introduce la vivencia física de modo explícito y se subraya el placer de la belleza y la belleza del placer. El desamor o el desencuentro, además, no son vistos como tragedia o desamparo, sino, todo lo más, como un desengaño más o menos inevitable, como en “Estoy sola ahora”, o “Carta”, de la nicaragüense Ana Ilce Gómez (Ramírez 278); o en diversos poemas de Ana María Rodas y de la guatemalteca Aída Toledo. En suma, se utiliza la ironía, el humor o el desenfado como mecanismos para desdramatizar el amor.

En cuanto al desarrollo del tema social, desde el principio la reivindicación social está unida a la reivindicación erótica (Ana María Rodas, Gioconda Belli, Ana Istarú, la guatemalteca Luz Méndez de la Vega, entre otras). En

algunos países, como Nicaragua, estas reivindicaciones sociales se relacionan con la revolución popular sandinista. La poesía de Gioconda Belli es un prototipo de este discurso lírico-revolucionario. Recuérdense, entre otros, poemas como “Uno no escoge”, “Qué sos Nicaragua”, “Con premura nicaragüense vivimos”, “Vestidos de dinamita”, “Al comandante Marcos” (Belli 84, 92-93, 99, 127, 100, 127). El cuerpo de la mujer es sentido como un asunto de reivindicación política. Existe aquí una conexión entre revolución y corporalidad. Pero hay más: las poetisas denuncian una apropiación tradicional del cuerpo femenino por parte de la ideología patriarcal –para disfrute exclusivo de los hombres–, la corporalidad oculta, el orden familiar o la maternidad discreta (Pina 297-310), etc. En este sentido, Chen afirma lo siguiente sobre la obra de Ana Istarú: “Al presentar una ruptura con el sistema de valores patriarcales, al liberar a la mujer de sus ataduras socio-históricas, Ana Istarú orienta su poesía hacia la reivindicación del cuerpo y de la sexualidad femeninas como medios de liberación” (2006, 107).

La protesta social también se expresa desde la reivindicación indígena, afrodescendiente, americanista, patriótica o revolucionaria, desde los presupuestos ideológicos y los objetivos de la izquierda. Se denuncia la subalternidad de la mujer indígena, la reivindicación del papel de la mujer en la historia, las desigualdades laborales y sociales que ha sufrido. Consideramos que también es un propósito de la poesía escrita por las mujeres centroamericanas visibilizar la arrinconada, oculta y olvidada historia privada de la mujer en la sociedad patriarcal, frente a la exhibicionista historia pública, de predominio masculino (“Linaje”, *A cada quien la vida*, de Daisy Zamora), lo que recuerda la recomendación de Virginia Woolf en *A Room of One's Own* (Moi 22-34). Según Woolf, la vida de las mujeres anónimas que han trabajado para sostener una familia nunca ha sido relatada en la historia de la literatura. Para cambiar este estado de cosas –el silenciamiento de las experiencias de las mujeres–, propone a las escritoras que pierdan la ansiedad ante la escritura, que salgan a la calle y se encarguen de expresar artísticamente la enorme diversidad de la, hasta ahora, arrinconada subjetividad femenina en el sistema literario.

Plano formal externo (versificación)

Aunque se observa gran variedad estrófica, hay algunos usos más frecuentes que otros. En general, puede afirmarse que la versificación está subordinada al ritmo y no al revés. No se emplean metros ni estrofas clásicos. Es más común

el versículo largo, que da cabida a una mayor libertad expresiva, llegando en algunos casos (Gioconda Belli, Lola Arias [Argentina], Eunice Shade [Nicaragua], Juana Roggero [Argentina]) a una prosa poética casi conversacional. Son comunes las rupturas de la versificación convencional con la introducción de espacios en blanco y de grandes encabalgamientos abruptos.

Los ritmos son muy marcados. No se basan en el uso de determinadas unidades métricas, sino en las anáforas estróficas, los paralelismos (extensos), el uso del versículo, el pareado y las rupturas del verso. Por supuesto, los ritmos vienen también señalados por el empleo de una primera persona confesional que adopta un tono reivindicativo, de protesta, de proclama e incluso de llamada a la lucha social o la insurrección. En muchos casos se produce la ausencia de la puntuación convencional como trasgresión formal (Peña Rodríguez 2006b). Por último, en otros casos, existen residuos de asonancia y rimas internas en poemas con cierta carga popular, por ejemplo en *La estación de fiebre* (1983) de Ana Istarú.

Además, se encuentran algunos casos de poesía gráfica: juegos con los grafemas (Aída Toledo) o con la espacialidad, procedente de prácticas semióticas de la cotidianeidad (Silvia Piranesi [Costa Rica]). Se realiza un escaso empleo experimental de la línea poética, con excepciones como la propia Aída Toledo o Ana María Rodas, Andira Watson (Nicaragua) y Gloria Young (Panamá).

Plano lingüístico

La poesía centroamericana escrita por mujeres emplea un registro del lenguaje estándar, esto es, tiene voluntad de comunicación y es completamente inteligible, no elitista. Pese a usar en ocasiones un lenguaje barroco cargado de recursos literarios, eso no impide la expresión llana y el tono conversacional. El lenguaje, por lo tanto, es directo y no teme ser prosaico. Presenta una gran carga de habla coloquial, de argot, de incorporaciones léxicas de la cultura popular, de la publicidad o de los *mass media*. También incorpora muy a menudo voces indígenas (Zavala 2007, 121-41), locales o dialectales. A veces pretende ser provocativo y acude tanto a rupturas léxicas como a la ruptura de frases hechas, síntoma de reivindicación y de rebeldía. Con frecuencia las poetisas usan elementos considerados propios del discurso masculino como el sarcasmo, la violencia verbal, la procacidad o el insulto (Noguerol 2001, 106) o lo que se ha venido a llamar antipoesía (Fernández 102-03; Lasarte 7-8).

Con la misma finalidad, legitimar –mediante la exhibición del lenguaje corporal– una realidad ocultada por el patriarcado, se utilizan con profusión términos anatómicos femeninos no muy habituales en la poesía femenina previa a los años setenta como *hormonas, útero, óvulos, menstruación, orgasmo*, etc. El ansia de sexualidad o amor como sed y el yo lírico como ser sediento también se utiliza regularmente (“El amor viene conmigo” de la nicaragüense Ana Ilce Gómez [Ramírez 275]; “Amanecida de tantas lunas nuevas”, de *Arborescencias*, 1999, de Salaverry; “Corro entre los espejos”, de *Variaciones contemplantes*, 1998, de Lil Picado).

Plano de la enunciación

¿Quién habla en el poema? ¿Cuál es su identidad? ¿Qué rol psicológico adopta? Se sabe que la lírica se caracteriza por la presencia de una voz particular, la del sujeto lírico, que asume un papel, como convención discursiva, que no tiene por qué coincidir con el del autor (Pozuelo 1988, 220-25). En la poesía que investigamos en el presente artículo, sin embargo, como en el Romanticismo, existe una franca identificación –propuesta por las autoras y aceptada por la instancia lectora– entre el sujeto lírico y la persona real a la que supuestamente remite. Es una voz que establece una conexión plena con la autora, abiertamente confesional (Monge 31). Ana Istarú, por ejemplo, afirma que su poesía es “escandalosamente subjetiva” (Solano Benavides). Coronel Urtechu, refiriéndose a la poesía de Gioconda Belli, señala que los poemas parecen más bien “vivemas” (27).

Algunos poemas expresan el reconocimiento, por parte de la voz lírica, de contar con una voz femenina propia y de la posibilidad de difundirla sin restricciones impuestas por la cultura patriarcal (“Aria”, de la nicaragüense Ana Ilce Gómez [Ramírez 276]). Consideramos que cuando un grupo social ha asumido recientemente una voz propia persigue intenciones testimoniales y reivindicativas y, por lo tanto, tenderá a adoptar una voz confesional. Solo en momentos posteriores se procederá a la ficcionalización, con tácticas como la del monólogo dramático, una fase que todavía no se ha producido en la poesía escrita por mujeres. Se dan casos de máscaras enunciativas, pero no son numerosos.

Son poetas que ocasionalmente ofrecen poemas programáticos de su escritura o que reflexionan sobre el proceso creativo, desde la especificidad femenina (“Ars poética” [Ramírez 97-98], de Claribel Alegría; “Este don de la

palabra” [Ramírez 276], de Michèle Najlis, las dos de Nicaragua). Los textos metapoéticos trabajan con la dicotomía entre el silenciamiento de la voz de la mujer (pasado) frente a la adquisición y el empleo de una voz propia (presente y futuro). La voz lírica de “Palabras y sueños” (*Arborescencias*), de Arabella Salaverry, declara: “Y desde aquí, / desde este manojo de palabras dormidas, / desde la red de las palabras secas, / agradezco la voz que me reinventa / y me llena los sueños de palabras” (1999, 22).

A nivel de la recepción, este fenómeno presenta un relieve singular, pues preconditiona al lector a asumir el discurso desde las coordenadas confesionales del género femenino, mucho más si este último se centra en cuestiones eróticas y políticas. Basándose en las teorías sobre la enunciación de Bajtin, Jakobson y Kristeva, Alicia Genovese afirma que, desde la misma Sor Juana Inés de la Cruz, “el lugar desde donde se enuncia, la mirada que elige su campo de referencias y los enunciados resultantes suelen ser significativamente diferentes según se ubique en ese lugar un hombre o una mujer” (33). Según esta investigadora, “las mujeres, antes de escribir, deben enfrentarse a su situación, en tanto mujeres, como una «precondición»; por el contrario, los hombres pueden suponer que poseen una capacidad «natural» para la creación que se traduciría en un tomar la palabra allí donde otro hombre ha dejado de hablar” (33). Algunas investigadoras (Gilbert/Gubar) plantean esta problemática desde la teoría de la ansiedad de la autoría, formulada en respuesta a la propuesta de la ansiedad de la influencia de Harold Bloom: para escribir y poder elaborar imágenes propias, las mujeres deben conocer las imágenes que los hombres elaboran de ellas; asimismo, su mayor reto no es superar al maestro, como ocurre con los escritores, sino encontrar modelos de escritura formulados por mujeres, modelos que brillan por su ausencia en el canon tradicional.

Ahora bien, como lectores, debemos plantearnos qué papel concreto adopta el sujeto lírico, es decir, cuál es su identidad psicológica, pues son muchas las personas que pueden habitar en un individuo, como bien saben los lectores de Fernando Pessoa. Lo primero que llama la atención es que esta voz manifiesta unas clarísimas marcas de género; quien está hablando es una mujer, lo hace en primera persona y no escamotea en ningún momento su feminidad, autónoma y afirmativa. Esta voz es la de una mujer de su tiempo, activa en la intimidad y en la sociedad, preparada académicamente, resuelta, reivindicativa, que está al tanto de los problemas que afectan a su país y a su género/ sexo en todo el mundo, de modo que “los lectores reciben con

sorprende el tratamiento de temas eternos desde una perspectiva femenina que resulta novedosa, basada en el orgullo de sentirse mujer, el vitalismo y el erotismo” (Pérez Parejo 27). Este es, sin duda, el carácter predominante de la enunciación en la poesía centroamericana (y latinoamericana) contemporánea escrita por mujeres. Esa voz lírica, centrada en el sujeto femenino, se detecta incluso en los propios títulos de los poemarios, y condiciona también a las escritoras y, por qué no decirlo, a quienes se aproximan a las librerías para comprar un libro de poesía. Léase, para comprobarlo, el siguiente listado proporcionado por Nogueroles (1999, 168): *Sabor a mí* (1973) de Cecilia Vicuña, *Palabra de mujer* de Marjorie Agosín (1984), *De la costilla de Eva* (1986) y *El ojo de la mujer* (1991) de Gioconda Belli, *Pubisterio* (1986) de Isabel Gómez, *Género femenino* (1989) de Teresa Calderón, *Baile de señoritas* (1994) de Rosabetty Muñoz; *Óvulos* (1986), *Monólogo de la hembra tardía* (1987) y *Oda al macho* (1987) de Hedy Navarro; *Mujeres tímidas y la Venus de China* (1987) de Alicia Borinsky, *Entre mujeres solas* (1991) de Giovanna Pollarolo.

Al margen del uso mayoritario de ese yo confesional, hallamos el uso de otros sujetos líricos, desde luego minoritarios. Nos referimos, por ejemplo, a una voz lírica que se identifica con un nosotros grupal en poemas sociales, nacionalistas, patrióticos, revolucionarios, algunos de los cuales acuden incluso a voces impersonales que involucran una voz que quiere referirse a la inmensa mayoría. El nosotros grupal se utiliza, por ejemplo, en poemas donde se denuncia la imposición de la cultura patriarcal (“Oficios de mujer”, de Michèle Najlis [Ramírez 279-80]). El interlocutor también reviste un perfil específico en la poesía centroamericana de mujeres. Se interpela al arquetipo masculino genérico (a Ulises, en “El eterno canto de las sirenas” [Ramírez 281] de Michèle Najlis; o en “Carta a un desterrado” [Ramírez 101-03] de Claribel Alegría, desde la máscara enunciativa de Penélope: la carta que le dirige a Odiseo para que no regrese a Ítaca, ya que le ha olvidado y se ha conseguido un mancebo, supone, desde la alusión alegórica, una declaración de la independencia y de la capacidad de elección de la mujer contemporánea). En ocasiones se utiliza la práctica de la diatriba, desde la que se propone al hombre interpelado el ejercicio de unas relaciones equitativas con la mujer (“Revira para remediar a un bígamo” y “Conjuro para mujeriegos”, de *Jugando con Asturias*, 1996, de la salvadoreña Claudia Hérodier; “Despecho”, de *Resabios*, 2007, de la costarricense Luisiana Naranjo).

Plano intertextual

En el ámbito de las posibles relaciones intertextuales, debemos enmarcar este discurso poético femenino, reivindicativo y erótico, en primer lugar, en la breve pero brillante tradición de la poesía latinoamericana escrita por mujeres, con nombres como los señalados al comienzo de este artículo. Pese a la injustificable preeminencia canónica de la literatura masculina, la lectura de la producción poética de Sor Juana Inés, de Juana de Ibarbourou, de Alfonsina Storni, de Gabriela Mistral e incluso de poetisas de la segunda mitad del siglo XX como Blanca Varela, Alejandra Pizarnik, etc. es frecuente en contextos escolares y universitarios de toda Latinoamérica.

En cuanto a los intertextos canónicos masculinos, parece existir un inclinación mucho más acusada por el tándem Neruda-Vallejo, más emotivos y sanguíneos, que por el de Borges-Paz, probablemente sentidos por las poetisas como más culturalistas, academicistas y menos comprometidos socialmente. Hemos encontrado, de hecho, un homenaje explícito al poeta peruano (“Oración a Vallejo” [Ramírez 50-52] de Isabel de los Ángeles Ruano, de Guatemala), aunque también hemos identificado un distanciamiento hacia los tópicos del amor pasional desgarrado de Neruda (“Nerudiana otoñal” de *Tierra de nadie, tierra de todos* [2007, 39], de Daisy Zamora). No está de más advertir que, en el imaginario ideológico de buena parte de las poetisas, la escritura de Borges-Paz queda perfilada como conservadora, carente de la reivindicación política y social como principal fin pragmático, como sí lo hacen Neruda o Vallejo; no escriben para la masa ni sobre problemas sociales, y su lenguaje no es tan coloquial. Por otro lado, se observa en el uso de un lenguaje directo, confesional y a veces deliberadamente prosaico de las nuevas generaciones, la influencia de la poesía estadounidense o anglosajona, especialmente del llamado confesionalismo de los años cincuenta y sesenta (Silvia Plath, Anne Sexton).

El peso de la tradición de la literatura española está presente, entre otras razones porque aún sigue siendo estudiada como modelo de lengua clásica. Hay que colocar en un lugar destacado la lírica primitiva popular, una de las pocas tradiciones literarias que está expresada desde una voz lírica femenina; asimismo, es importante la pervivencia de la literatura mística española en la poesía latinoamericana (y centroamericana) de mujeres del siglo XX, poesía que combina el plano lírico de la enunciación con la expresión a veces erótica de un amor entregado, ciego y absoluto, en la que ambos participantes actúan en pie de igualdad. Diremos más: la tradición de la literatura mística espa-

ñaola es un referente idóneo porque el discurso religioso constituye uno de los grandes organizadores ideológicos de la poesía centroamericana contemporánea escrita por mujeres, ya sea como rechazo (el discurso de la institucionalidad católica) o como base o imaginario intertextual del que partir (el discurso místico ya mencionado, que permite describir metafóricamente la experiencia erótica femenina). Esto ha sido destacado, entre otros, por Jorge Chen (2000, 52; 2006), Ana María Fagundo (216), Quesada Soto (143) y Danila Flores (10-11) en relación con poetas como Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Helena Ospina, Lil Picado, Margarita Villarreal.

Una modalidad de distanciamiento o de rechazo, a nivel intertextual, es la parodia del discurso religioso. En este sentido, es revelador el artículo de Ana María García “La Biblia no ama a las mujeres” (143-72) o la selección de poemas de Gioconda Belli, Gloria Dulcey, Heddy Navarro, etc. que realiza Francisca Nogueroles (1999, 169; 2001, 110-14), en la que las autoras parodian el discurso religioso desde el erotismo. Sirva como muestra, el poema “Pene de pana” (poema XXVIII) de *La estación de fiebre* (1983) de Ana Istarú en el que, para sacralizar el texto y el cuerpo, presenta la forma sintáctica de la yuxtaposición metafórica (concatenación, enumeración) de cualidades que se hace de la Virgen en los rosarios: “pene de pana / pene flor del destinado mío / empuñadura del sol / envidia del anturio / aguda palabra / mástil de las estrellas / garza despierta / garza dormida / cigüeña / farol de la promesa fecunda sobre el humus / anguila escarcha / brazo del guerrillero... (1991, 88-89). Esta misma estructura sintáctico-metafórica la hallamos en “Vos, el amado” de Lety Elvir (en Trejo). En particular, la irreverencia intertextual religiosa es producto de la asociación en el imaginario de las poetas entre el patriarcalismo y la religión cristiana.

Además de la mística, las otras grandes tradiciones de literatura amorosa que laten aquí son, sin duda, las que proceden del tópico del *carpe diem* y del amor cortés, además de otras intertextualidades puntuales que se usan para denunciar o subvertir el papel tradicionalmente invisibilizado de la mujer latinoamericana. Ocurre en “Ars poética”, ya mencionado, de Claribel Alegría. También es el caso del poema “Cariátides” de la guatemalteca Luz Méndez de la Vega (274), que visibiliza las condiciones de pobreza extrema de la mujer indígena, que debe trasladar agua a su hogar, desde kilómetros de distancia, en un contexto geográfico de devastación ecológica (Cuwardic García 53-68).

En el contexto de intertextualidad y desmitificación de los códigos patriarcales, Francisca Nogueroles (2001, 116-20) destaca las huellas de algunos

temas y procedimientos sobre los cuales se opera un proceso subversivo, una relectura o resignificación de mitos femeninos impregnados de lecturas patriarcales como los de Ariadna, Penélope o de Caperucita Roja, como puede verse en Lety Elvir, por ejemplo (Barella/Bados 14). Se emprende, en particular, un nuevo tratamiento de los tópicos amorios desde una perspectiva femenina. El *carpe diem*, la albada, la cárcel de amor, el *furor amoris*, el *ars amandi*, el *locus amoenus*, la descripción de los cuerpos femeninos, los males de amor, etc., sufren una transformación basada en la desautomatización del tópico (Pozuelo 1978-1979, 104). Según Carlos Francisco Monge, “el hecho de asumir una óptica de denuncia o de romper estereotipos son ya formas de transgresión a nivel temático” (32).

También, por otro lado, los poemas relativos a la maternidad tienen como referente directo la poesía de Gabriela Mistral (en menor medida, Miguel Hernández, como puede verse en *Verbo madre* de Ana Istarú), tanto en su intensidad como en su delicadeza, en confluencia, ocasionalmente, con la semántica telúrica (“Preñez” [Ramírez 295] de Daisy Zamora; “Si pudieras nacer de mis dos senos” de *Antro Fuego*, 1990, de Ana Antillón (Costa Rica); “Mi corazón quería / hilarle un hijo al sol / desde su tibia gruta... ¡hilarte un hijo!” de *Vigilia de la hembra*, 1999, de Lil Picado). Debe advertirse que en la tradición literaria hispánica no hay referentes clásicos de este tipo de poemas, y ninguno quizá de la calidad y profundidad de los dos escritores mencionados.

Plano estilístico y simbólico

Sin ánimo de ser exhaustivos, pueden nombrarse una serie de recursos simbólicos que aparecen reiteradamente. Algunos de ellos están directamente vinculados con las tradiciones previamente señaladas. Así, por ejemplo, se recoge y reelabora la utilería simbólica de la poesía mística (las invocaciones, las escalas, las sinestesias, las enumeraciones –a veces caóticas– de carácter natural en el éxtasis amoroso, etc.). De la tradición del *carpe diem* se toma el uso de los imperativos, la presencia de un interlocutor (en este caso masculino), las descripciones del cuerpo humano con analogías metafóricas de la naturaleza, el cromatismo (el blanco, el rosado, los espectros del rojo), las fórmulas exclamativas, las diseminaciones recogidas, etc. De la tradición del código del amor cortés se recurre al léxico metafórico de la conquista amorosa –desde la resignificación o resemantización femenina o feminista–, basado en el empleo

de términos bélicos (cárcel, conquista, caza, vasallaje) así como a dicotomías léxicas cargadas de hipérbolos. Todos estos campos metafóricos sitúan este tipo de poesía, insistimos, en una tradición de la que se quiere partir como imaginario cultural, pero que inmediatamente se busca superar mediante la desautomatización de estereotipos.

Los términos imaginarios usados en las metáforas, puras e impuras, suelen referirse a una naturaleza vegetal fértil y animal voluptuosa y de fuerza irrefrenable. En muchas ocasiones, el sujeto lírico se identifica y se funde con este imaginario. Se llega a la identificación absoluta entre la mujer y la naturaleza en diversos poemas de *Vigilia de la hembra*, 1999, de Lil Picado. La sexualidad de la voz femenina se metaforiza a través del campo semántico animal, precisamente para destacar que el deseo es más imperioso que la razón. Lety Elvir lo afirma desde el mismo título de su *Mujer entre perro y lobo* (2001) (en Barella/Bados 14). La nicaragüense Gema Santamaría, en *Piel de poesía* (2002), afirma: “Yo soy el trueno / su brillo terrible / desgarrando los muslos de la noche”. Ana Istarú, en “Yo, la hembra fiera” de *Verbo madre* (1995), comienza un poema diciendo: “Yo, la marsupial / la roedora” (119). Belli afirma que es “Una gata boca arriba” (137); en “Manuscrito” dice que el amor “me fue naciendo como una nueva muda de culebra” (135); en “Yo, la que te quiere” declara: “Yo soy tu indómita gacela” (114); y en “Soy llena de gozo” aparece “cargada de energías / como un animal joven y contento...” (38). Puede latir en todos estos textos la tradición nerudiana amorosa, llena de analogías animales y de la identificación entre la pasión y el alimento, explícita por ejemplo en el soneto XI de *Cien sonetos de amor*: “Tengo hambre de tu boca, de tu voz, de tu pelo / y por las calles voy sin nutrirme, callado, / no me sostiene el pan / el alba me desquicia [...] como un puma en la soledad de Quitratúe” (21). Desde la resignificación de estos precursores intertextuales, en el caso de Gioconda Belli, por ejemplo, es ahora el cuerpo masculino la fruta que se desea devorar, como podemos apreciar en “Amor de frutas”:

Déjame que esparza
manzanas en tu sexo
néctares de mango
carne de fresas;
Tu cuerpo son todas las frutas.
Te abrazo y corren las mandarinas;
te beso y todas las uvas sueltan

el vino oculto de su corazón
sobre mi boca.
Mi lengua siente en tus brazos
el zumo dulce de las naranjas
y en tus piernas el promegranate
esconde sus semillas incitantes.
Déjame que coseche los frutos de agua
que sudan en tus poros:
Mi hombre de limones y duraznos,
dame a beber fuentes de melocotones y bananos
racimos de cerezas.
Tu cuerpo es el paraíso perdido
Del que nunca jamás ningún Dios
Podrá expulsarme. (240)

CONCLUSIONES

En 1968, Derrida hablaba de algunos males endémicos de la cultura occidental enraizados en la “cultura blanca”, los cuales contenían gran carga de violencia bajo una apariencia pretendidamente inocente; entre ellos citaba el logocentrismo, el falocentrismo y el falogocentrismo como ideologías profundamente patriarcales y jerárquicas que privilegian lo masculino en la construcción del significado (Peretti 31-39). Las poetas centroamericanas, tomando el testigo de otras mujeres luchadoras, intentan derribar los ladrillos de este muro ideológico, sobre todo a partir de los años setenta.

Existen conexiones y cadenas de influencias recíprocas entre las poetas latinoamericanas. Se trata de una poesía de género que reacciona ante un atávico machismo hispánico y una rancia ideología patriarcal todavía presentes en la sociedad. Con diversas tendencias dentro del feminismo, esta poesía se escribe desde una explícita y confesional voz lírica, identificable –por convención discursiva– con la autora real, que tiene como voluntad expresar la feminidad, el goce, el orgullo y la reivindicación social de sentirse mujer. Esto lo hace sin filtros, pantallas o máscaras enunciativas. El amor, el erotismo y la reivindicación social o revolucionaria se sitúan en el mismo plano y son, para estas mujeres, aspectos indistinguibles en su lucha, tanto en el espacio privado de la pareja como en el público, ambos de carácter patriarcal, ideología a la que se enfrentan. La exploración de la feminidad y de sus reivindicaciones

se hace también de forma explícita, en voz alta, como si se tratara de una proclama de libertad, desde la interpelación al interlocutor masculino (con el propósito de criticarle o de establecer con él una relación más equitativa) o al femenino, al grupo de pertenencia (con el propósito de emprender un proyecto liberador, frente a las limitaciones de las relaciones interindividuales y sociales). Expresar tal contenido, tanto el pasional como el reivindicativo, afecta a la forma mediante continuas rupturas lingüísticas y reformulaciones de clichés y tópicos de los modelos de mundo patriarcales, el empleo de ritmos anafóricos muy marcados, de versos libres o versículos y de estrofas no académicas. También se expresa en el uso de un lenguaje cotidiano que –con la ocasional incorporación de voces indígenas y localismos– quiere hacerse entender por lectores de todas latitudes. Es decir, se consigue un equilibrio entre la ruptura (de la rebeldía) y el deseo de comunicar (acercamiento al público lector a través de un lenguaje llano).

En cuanto a su vigencia, teniendo en cuenta lo que se está escribiendo en los últimos años, el tema erótico-social no está ni mucho menos agotado, probablemente porque se percibe aún como necesario. Por otra parte, no debemos descuidar la importancia de la poesía escrita por mujeres afrodescendientes o indígenas, que tematizan sus vivencias como sujetos culturales desde estas últimas pertenencias grupales. Se publican ediciones bilingües indígena/español, así como poemas de reivindicación, de reafirmación, de la identidad afrodescendiente, como el excelente “Rotundamente negra” de la afrocostarricense Shirley Campbell Barr (2013). Parece existir también en los últimos años una mayor tendencia al lenguaje antipoético, desde posiciones ideológicas posfeministas que, en su conquista de los espacios tradicionalmente masculinos, tienen la intención de no mostrar demasiadas marcas textuales de género.

La poesía femenina constituye, en términos bajtinianos, una respuesta al discurso ajeno previo (religioso, patriarcal, etc.). No solo es intertextual, en el sentido de recuperar, para resignificarlos, los tópicos de la tradición literaria. También es una poesía dialógica. La ideología feminista dialoga, para refutarlo, con el discurso ajeno, al que se refuta, que en el presente caso es el discurso moral religioso, el patriarcal, etc. De la misma manera que términos como *queer* o *nigger* han sido resignificados semánticamente en términos positivos por los movimientos gay, lésbicos y afrodescendientes, las poetisas centroamericanas resignifican, desde el feminismo, términos que el patriarcado repudia.

En el primer capítulo de su clásico estudio, Gilbert y Gubar plantean que, antes de emprender el conocimiento de su propia subjetividad y de expresar una escritura propia, la mujer debe identificar y, posteriormente, deconstruir las imágenes o estereotipos patriarcales en las que ha sido definida en Occidente. Desde la práctica literaria, las escritoras centroamericanas han tomado ese mismo camino. Las escritoras han deconstruido, atacado, repudiado, las relaciones humanas impuestas por el patriarcado, y simultánea o seguidamente han propuesto alternativas de pensamiento y acción: nuevos modos de relacionarse con el hombre, nuevas modalidades de disfrute del cuerpo y de la sexualidad, reconsideración de la maternidad desde el placer y la libertad, compromiso con la sociedad de su tiempo y con todas las mujeres del mundo...

OBRAS CITADAS

- Baeza Flores, Alberto. *Evolución de la poesía costarricense*. San José: Ed. Costa Rica, 1978.
- Barella, Julia, y Concepción Bados, eds. *Voces de mujeres en la literatura centroamericana*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2012.
- Belli, Gioconda. *El ojo de la mujer*. Madrid: Visor, 2000.
- Barrientos Tecún, Dante. "Escrituras de la rebelión y rebeliones de las escrituras en las literaturas centroamericanas". *Centroamericana* 22 (2012): 119-37.
- Boccanera, Jorge. *Voces tatuadas: crónica de la poesía costarricense 1970-2004*. San José: Perro azul, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Chen, Jorge. "Las dos columnas del templo de Salomón: de la poesía pura a la poesía mística en Helena Ospina". *Filología y Lingüística* 26.2 (2000): 47-54.
- Chen, Jorge. "Texto cultural y poesía costarricense: Jorge Debravo y Ana Istarú". *Káñina: revista de Artes y Letras* 30.2 (2006): 103-12.
- Chen, Jorge. "La celebración del cuerpo místico en la poesía de Lil Picado". *Alma América: in honorem Victorino Polo*. Coords. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Arsuar Fernández. Vol. 1. Murcia: Universidad de Murcia, 2008. 175-87.
- Coronel Urtechu, José. "Entrada a la poesía de Gioconda Belli". Gioconda

- Belli. *El ojo de la mujer*. Ed. José Coronel Urtechu. Madrid: Visor, 2000. 9-30.
- Cuvardic García, Dorde. “Subalternidad, feminismo y ecocrítica: la reivindicación laboral de la mujer indígena centroamericana en «Cariátides», de Luz Méndez de la Vega”. *Alba de América* 34 (2014): 53-68.
- Fagundo, Ana María. *Literatura femenina de España y las Américas*. Caracas: Fundamentos, 1995.
- Fernández, Teodosio. *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Taurus, 1997.
- Fernández Olmos, Margarita. *El placer de la palabra: literatura erótica femenina de América Latina*. México: Planeta, 1991.
- Flores Hilerio, Danila. “La palabra y la voz: mística de Minerva Margarita Villarreal”. *La quincena* 120 (2013): 10-12.
- García, Ana María. “La Biblia no ama a las mujeres”. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Ed. Cristina Piña. Vol. 3. Buenos Aires: Biblos, 2003. 143-72.
- García-Posada, Miguel. “Del culturalismo a la vida”. *El lugar de la poesía*. Ed. Luis Muñoz. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994. 17-21.
- Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Istarú, Ana. *La estación de fiebre y otros amaneceres*. Madrid: Visor, 1991.
- Istarú, Ana. *Verbo madre*. San José: Mujeres, 1995.
- Jiménez, Luis A. “El desconcierto de la palabra en la poesía de Blanca Castellón”. *Un trozo de azul tiene mayor intensidad: actas del III Simposio Internacional de Poesía nicaragüense del siglo XX (Homenaje a Alfonso Cortés)*. Ed. Jorge Chen Sham. Nicaragua: Editorial Universitaria Unan-León, 2013. 153-70.
- Lasarte, Javier, ed. *40 poetas se balancean: poesía venezolana (1967-1990)*. Caracas: Fundarte, 1994.
- Méndez de la Vega, Luz. *Ligera y diáfana: poesía completa*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes/Editorial Cultura, 2011.
- Meza Márquez, Consuelo. “Discurso literario de las poetas garífunas del Caribe Centroamericano: Honduras, Nicaragua y Guatemala”. *Latinoamérica: Revista de estudios Latinoamericanos* 55 (2012): 245-78.
- Millares, Selena. “La confabulación de Eros y Thanatos en la poesía de Ana

- Istarú y Gioconda Belli”. *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Ed. Paco Tovar. Lleida: Universitat de Lleida, 1996. 477-88.
- Monge, Carlos Francisco. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial de la UCR, 1992.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Mora, Sonia Marta, y Flora Ovares, eds. *Indómitas voces: las poetas de Costa Rica. Antología*. San José de Costa Rica: Editorial Mujeres, 1994.
- Neruda, Pablo. *Cien sonetos de amor*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Noguerol, Francisca. “La voz de Marcela: mujer y poesía en la literatura hispánica del Siglo XX”. *Mujeres, amor y poder*. Ed. Ana Belén R. de la Robla. Santander: Jóvenes historiadores de Cantabria, 1999. 162-85.
- Noguerol, Francisca. “La expresión del deseo femenino en la última poesía latinoamericana”. *La poesía hispánica de los Estados Unidos*. Eds. Lilianet Brintrup, Juan A. Epple y Carmen de Mora. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001. 105-22.
- Peña Rodríguez, Francisco José. “Amor, erotismo y sexo en la poesía de mujeres de la Generación de 2000”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 63-64 (2006a): 311-21.
- Peña Rodríguez, Francisco José. “Poesía actual de mujeres en Hispanoamérica: el siglo XXI”. *Página chilena al servicio de la cultura* (2006b). 13 de septiembre de 2014. <www.letras.s5.com>.
- Peretti, Cristina. *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Pérez Parejo, Ramón. “Algunas voces femeninas en la poesía hispanoamericana actual: guía didáctica”. *Campo abierto* 29.2 (2010): 27-61.
- Picado, Lil. *Variaciones contemplantes*. San José: Universidad de Costa Rica, 1998.
- Picado, Lil. *Vigilia de la hembra*. San José: Costa Rica, 1999.
- Pina, G. Raquel. “La literatura como espacio de resistencia: mujer y maternidad, la falacia del espacio privado”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 62 (2005): 297-310.
- Pozuelo Yvancos, José María. “Lingüística y poética: desautomatización y literariedad”. *Anales de la Universidad de Murcia* 37 (1978-1979): 91-141.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Prada Ortiz, Grace. “El pensamiento de las mujeres en perspectiva histórica”.

- La feminización de la palabra*. Ed. Grace Prada Ortiz. Heredia: Universidad Nacional, 2013. 33-60.
- Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Costa Rica, 2008.
- Ramírez, Sergio, ed. *Puertas abiertas: antología de poesía centroamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996.
- Romero, Amelia, ed. *Poesía contemporánea de Centro América*. Barcelona: El Bardo, 1983.
- Salaverry, Arabella. *Arborescencias*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1999.
- Salaverry, Arabella. *Chicas malas*. San José: Uruk, 2009.
- Salvador, Álvaro, ed. *Muestra de poesía hispanoamericana actual (34 nombres en 34 años, 1963-1997)*. Granada: Diputación de Granada, 1998.
- Solano Benavides, Andrea. “Actriz Ana Istarú deja oír su voz irreverente en nuevo libro”. *La Nación* [San José de Costa Rica] 2 noviembre 2010. 9 de septiembre de 2015. <http://www.nacion.com/ocio/artes/Actriz-Ana-Istaru-irreverente-libro_0_1156684469.html>.
- Trejo, Marisa. “Lety Elvir: poeta, ensayista, narradora”. *El Heraldillo de Chiapas*, [Chiapas] 4 julio 2009. 29 de noviembre de 2015. <<http://marisatrejosirvent.blogspot.com.es/2011/07/lety-elvir.html>>.
- Vasicek, Karin. “Palabra de mujer: la construcción de la identidad femenina a través del discurso erótico en la narrativa de Mildred Hernández”. *Centroamericana* 20 (2011): 145-59.
- Zamora, Daisy, ed. *La mujer nicaragüense en la poesía*. Managua: Nueva Nicaragua, 1992.
- Zamora, Daisy. *Tierra de nadie, tierra de todos*. San José: Casa de la Poesía, 2007.
- Zamora, Daisy. *Entre los poetas míos... Daisy Zamora*. Cuaderno de poesía crítica 90 (2014): 1-45. 12 de junio de 2015. <<http://omegalfa.es/bienvenida.php>>.
- Zavala, Magda. “Poesía, género y etnia en Centroamérica”. *Centroamericana* 12 (2007): 121-41.
- Zavala, Magda, ed. *Con mano de mujer: antología de poetas centroamericanas contemporáneas (1970-2008)*. San José de Costa Rica: Interartes, 2011.
- Zavala, Magda, y Seidy Araya, eds. *Literaturas indígenas centroamericanas*. San José: Universidad Nacional, 2002.