



## **Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea**

**Lucrecia Méndez de Penedo**

**Universidad Landívar**

### *Las voces del ahogo y del desahogo*

El universo femenino no ha vuelto a ser el mismo a partir de la aparición de los movimientos feministas militantes de mediados de este siglo, cambiando así radicalmente la visión "acerca de" y "desde" la mujer. El cuestionamiento de la estructura vertical-patriarcal ha incluido todas las instituciones del tejido social con el consecuente cambio parcial o total. Así, la visión y la posición de la mujer ante el mundo necesariamente difieren de la que preponderaba hace pocas décadas, no sólo por la creciente conciencia de convertirse de objeto a sujeto social: esta nueva perspectiva de sí misma, ha originado nuevas actitudes suyas frente al medio. La mujer ha ido ganando espacios en el área laboral y ha conseguido -en medidas variables según el contexto- hacer oír su opinión y participar en decisiones que atañen la vida de la comunidad.

La mujer ha sido siempre una especie de "Otro" multiplicado. Su otredad, además, ha sido cubierta por máscaras que le han sido impuestas -y a veces autoimpuestas- para coexistir placenteramente o simplemente sobrevivir en sociedades que la marginan.

Aunque existen matices y no es posible de hablar de un solo discurso de liberación de la mujer, en líneas generales, esta subversión a partir del género, -que a largo plazo y auguralmente también lo sería para el masculino, finalmente emancipado del estereotipo ultraheróico- - ha sido acremente rechazado, ridiculizado, e inclusive satanizado por la autoridad central, que lo percibe como un socavamiento a sus sólidas bases de poder.

De estos cambios, específicamente en lo relativo al área cultural, no escapa la poesía escrita por mujeres. El cuestionamiento de modelos y estereotipos dependientes de la centralidad canónica tradicionalmente masculina, también se ha ampliado a las prácticas escriturales. La mujer rompe con las convenciones de la escritura patriarcal que la

reproducen literariamente como un personaje pasivo, y detenido en un "eterno femenino" supuestamente inmutable. Por el contrario, la mujer feminista considera que existe una relación conflictiva entre el sexo biológico que es el primer determinante de la colocación cultural del sujeto a partir de su nacimiento y el género, es decir, los roles que la sociedad tradicional le asigna basándose en posturas esencialistas sobre el destino "natural" de la mujer en cuanto a ser biológicamente dador de vida (y fuente inagotable de abnegación, sacrificio, anulación personal, etc.).

Los estudios feministas que a partir del género, no reniegan de la especificidad biológica, sino que por el contrario, sostienen la inexistencia de ese determinismo sobre una identidad preconstruida, cuestionan el carácter convencional de lo "natural". Las identidades y roles femeninos propuestos por la tradición son histórica y socialmente condicionados y por lo tanto responden a los intereses del grupo dominante, independientemente -sobre todo en la práctica y en medida variable- del tipo de ideología en el poder. De tal forma, que ese estadio femenino abstracto -la "feminidad"- resulta un fenómeno modificable; idealmente un acto de libre elección. Este ha sido el fruto más valioso de la toma de conciencia: la constatación una identidad en virtual estado de transformación.

De allí que estas mujeres rechacen la historia y las instituciones construidas y escritas al masculino. Ellas no se reconocen en la literatura escrita por hombres.<sup>1</sup> Sostienen que hace falta una versión que se genere desde la específica biología femenina, así como por las vivencias y experiencias propias que deberían ser expresadas por nuevas estrategias que representen y comuniquen de manera especial su particular perspectiva sobre la realidad contemporánea. El abundante *corpus* actual de la literatura latinoamericana escrita por mujeres corrobora la creación de un nuevo canon que surge de un grupo tradicionalmente subalterno y frecuentemente subalterno dentro de la subalternidad social y económica.<sup>2</sup>

Sin embargo, algunos discursos poéticos feministas ortodoxos han caído en el pedagogismo o contenidismo -que recuerdan el sociologismo de hace algunas décadas<sup>3</sup>- casi como productos hechos para la fruición de una crítica con las mismas características y tendencias. Esta rigidez termina por perjudicar el valor estético y el espacio de experimentación individual que la obra de arte necesita para conformarse, como esta extensa e inteligente cita de Nelly Richard explica:

Pero a la vez ciertas orientaciones de los Estudios de Género demasiado plegadas a las políticas de la 'representación de identidad' han simplificado la cuestión de la identidad y de la representación reduciéndolas a la formulación monocorde de una condición predeterminada (ser mujer, ser feminista) que debe expresarse en términos obligatoriamente funcionales a la conquista de legitimidad y poder de la lucha institucional. Cuando sólo hablan el lenguaje tipificador de una marginalidad clasificada (ser mujer, ser feminista), los estudios de Género tienden a obligar la directriz concientizadora del 'nosotras' a reprimir el libre y cambiante juego de los 'yo' por inventar en el interior plural de cada sujeto. Al sólo escuchar el lenguaje monovalente de las correspondencias lineales entre 'ser' y 'hablar como', terminan forzando el discurso a seguir una pedagógica consigna de identidad que reprime los zigzags de la fantasía y sus errancias de sentidos.

Si la identidad y la diferencia son categorías en proceso que se forman y se articulan en las intersecciones, móviles y provisorias, abiertas por cada sujeto entre lo dado y lo creado; si ni la identidad ni la diferencia son repertorios fijos de atributos naturales, sino juegos interpretativos que recurren a múltiples escenificaciones y teatralizaciones del yo, ninguna 'política de la representación' debería, entonces, clausurar las brechas de indefinición que mantienen las categorías felizmente en suspenso. El llamado de una cierta sociología feminista a que el sujeto 'mujer' se resuma a y coincida con su representación de género, bloquea las líneas de fuga y ruptura que el imaginario simbólico de las poéticas culturales es capaz de desatar heterodoxamente. Dejar que la relación entre política, identidad y representación se abra a experimentaciones de formas y estilos, a mutaciones de habla y búsquedas expresivas, pasa por liberar, dentro de cada unidad de sujeto, un diferir interno que mantenga en estado de incompletud tanto el 'yo' de la mujer como los saberes disciplinarios que buscan pronunciarse sobre ella. La incompletud, la no totalización, las descoincidencias entre el 'yo' y sus roles o clasificaciones son las que arman un escenario de múltiples entradas y salidas donde la diferencia 'mujer' o la diferencia 'género' puedan gozar de las paradojas y ambivalencias que impiden el cierre de las categorías de identidad y representación demasiado finitas."[4](#)

### *La guerra no declarada e intermitente*

La sociedad guatemalteca, de esclerótica rigidez patriarcal y caracterizada por su multiculturalidad y tensa convivencia étnica, fue golpeada por una guerra no declarada que duró aproximadamente 36 años -de 1962 a 1996-, y actualmente se encuentra atravesando un período difícil de aclimatación de posguerra y una peculiar posmodernidad "multitemporal".<sup>5</sup> De allí que esta múltiple subalternidad del sujeto femenino constituye una característica particular, que simplemente anoto, porque rebasa el límite del tema de este trabajo.<sup>6</sup>

Me refiero específicamente a las mujeres indígenas que escriben tanto en sus lenguas como en castellano; a las mujeres militantes que escribieron o escriben poesía de tema político y a las que escriben poesía religiosa. Carecemos de investigaciones que incursionen en este campo, ya que, insisto, son escrituras hipermarginalizadas dentro del contexto guatemalteco y que no han gozado de publicación sistemática o divulgación significativa. Esta actividad de investigación y crítica proporcionaría una visión comprensiva de la escritura feminista y permitiría trazar o no líneas de intertextualidad ideológica y literaria entre las mujeres que escriben este tipo de poesía y las que hoy nos ocupan, así como valorizar sus textos en una visión de conjunto.<sup>7</sup>

La temática propia del feminismo tiene antecedentes lejanos -Sor Juana de Maldonado<sup>8</sup> durante la época colonial, y María Josefa García Granados (Cádiz 1810? 11?-Guatemala 1848) y María Cruz (1876-París 1915) entre el siglo XIX e inicios del XX<sup>9</sup>- y otros más cercanos e inclusive simultáneos a las mujeres objeto de este estudio: Alaíde Foppa, Luz Méndez de la Vega -figura histórica del feminismo guatemalteco-<sup>10</sup> Margarita Carrera, Carmen Matute, Delia Quiñónez, Isabel de los Ángeles Ruano, Margarita Azurdia, entre las más significativas. Ciertamente temas como el erotismo, el rol maternal, la identificación con los oprimidos, la preocupación ecológica, la realización profesional, el espacio doméstico, el trabajo cotidiano, la rebeldía, o inclusive otros más escabrosos para su momento, como la masturbación, el ciclo menstrual, la opción sexual, aparecen tempranamente en algunos textos de las poetisas apenas mencionadas.

Asimismo, hay momentos en que ellas utilizan una expresión muy directa, casi coloquial, pero en general, practican un tipo de discurso lírico, elaborado, y frecuentemente elusivo,

que cabe dentro de los márgenes del discurso poético alto, inclusive si llegan a los límites, pero sin desbordar hacia el exceso. Los valores estéticos de estas poetisas están fuera de discusión, pues no es mi intención demeritar un discurso sobre otro.<sup>11</sup> La poesía femenina guatemalteca contemporánea se empobrecería si fuera monocorde, mientras que la polifonía de sus voces le otorga densidad desde una visión de conjunto. Simplemente sucede que son visiones, pero sobre todo, estrategias diferentes,<sup>12</sup> por lo que no cabe incluirlas en este estudio, dedicado a la escritura declaradamente feminista y que se vale de recursos técnico-formales que proceden de corrientes como la antipoesía y el exteriorismo, pero también de la poesía norteamericana contemporánea.<sup>13</sup> Asimismo, hay una visión de sí mismas como poetisas menos individualista y esto es evidente por ejemplo en la autoironía y en el concepto menos cerrado de autoría.<sup>14</sup>

### *Nuevos perfiles, nuevas aristas*

Así, cuando hablo del discurso feminista en la poesía femenina guatemalteca contemporánea me referiré específicamente al que inaugura Ana María Rodas (1937) con la publicación de *Poemas de la izquierda erótica*, en 1973, y que se convertirá en un paradigma inevitable para las poetisas que continuarán hasta la fecha, es decir a lo largo de más de dos décadas, cada una con su propio registro, esta línea escritural. Afirma Anabella Acevedo que con Rodas aparece:

(...) una línea determinada de pensamiento, aquella que da voz a sujetos líricos que no se contentan con lo establecido, sino que exploran formas poéticas y temas no tradicionales de forma muy personal, aunque esto signifique correr riesgos y ser víctimas de la incompreensión" .<sup>15</sup>

Otro jalón fundamental en el trayecto de la poesía feminista que nos ocupa aparece con Aída Toledo (1952). Desde su primer poemario, *Brutal batalla de silencios* (1990) revela una voz ideológica menos confrontativa que Rodas, pero igualmente incisiva y aun más irónica frente al machismo. Toledo logra un difícil equilibrio entre un sintetismo

expresivo -notables sus epigramas-, y una retórica aparentemente inexistente, pero en realidad llevada a la quintaesencia. Su poesía proviene de raíces eruditas que ella juguetonamente desmitifica porque las conoce a fondo. La refuncionalización de los mitos grecolatinos en clave feminista es asombrosamente efectiva, como puede observarse en *Realidad más extraña que el sueño* (1994). Los rigurosos juegos conceptuales de Toledo revelan una aguda lucidez intelectual sobre la estrechez de los moldes femeninos y filtran un cierto cansancio ante los paradigmas utópicos; no obstante, siempre hay un rescoldo para el amor y los goces eróticos como derechos adquiridos e irrenunciables. Y también una actitud que podría decirse de vitalismo neopagano.<sup>16</sup> Como se verá oportunamente, predomina en las poetas últimas, insertadas en plena posguerra y posmodernidad -notablemente Alejandra Flores (1965) y Regina José Galindo (1974)- la ausencia de las utopías o metanarrativas totalizadoras de cualquier tipo, una expresión cruda y rabiosa, y una imperceptible nostalgia de algo perdido y/o desconocido. Mónica Albizúrez (1969) equilibra esta balanza, con una expresión exacta y cuidada que apenas logra contener un escepticismo irónico. No obstante, todas permanecen en latente vigilia a la defensa de los derechos adquiridos para la mujer e inclusive, denunciando los daños en su contra.

Las poetas que seguirán la línea iniciada por Rodas no conforman, entonces, ni un grupo, ni una generación, y menos, una escuela. Por razones cronológicas sería difícil, pues las edades comprenden mujeres nacidas desde 1937 hasta 1980. Los contextos, tanto los de producción como los de recepción de la obra literaria, obviamente varían. En los setentas Guatemala ya era una ciudad con todos los problemas urbanos y sociales derivados, aunque también con un crecimiento de la clase media con su consecuente acceso al consumo y a la cultura; no obstante, el panorama se complica con la represión de los gobiernos militares a los movimientos insurgentes. En la década de los ochentas factores como la recesión económica, el aumento de la violencia política y el narcotráfico se colocan a la par de una incipiente tecnologización de la sociedad y el ingreso, por peculiar que fuera, a la aldea global y en otro orden de ideas, el masivo crecimiento de las iglesias evangélicas.. En los noventas la alta tecnología aumenta su cobertura, las nuevas leyes de mercado -intrínsecamente a-morales- son las que cuentan, se firman los Acuerdos de Paz, pero crece la violencia común y se entra de lleno en el debate acerca de la conformación de la sociedad intercultural. Guatemala, a estas alturas, ya aparece

insertada de lleno en una posmodernidad contradictoria y aclimatada a su tercermundismo.

El perfil general de estas poetas revela una mujer ladina, urbana, letrada, profesional, de capas medias o medias altas, casi todas con libros publicados y crítica a su obra (inclusive existen traducciones de algunos textos poéticos en revistas y antologías). Muchas de ellas cuentan con nivel universitario y estudios superiores en Letras, han ejercido o ejercen la docencia universitaria, dominan la teoría y la crítica literaria, con publicaciones en periódicos, revistas y libros también en este campo.<sup>17</sup> Son mujeres que han viajado o han estudiado fuera y dominan varios idiomas. Su participación política ha sido escasa, pero frecuentemente han participado esporádicamente en movimientos y actividades feministas y cívicos. El caso de Ana María Rodas es diferente: ha ejercido el periodismo de opinión ininterrumpidamente.

La escritura de estas mujeres, además de no ser neutral, tampoco es ingenua. Son intelectuales muy cultivadas y actualizadas. Su inserción en el discurso poético feminista es deliberado, ya que surge de un proceso extenuante pero lúcido de autoconocimiento para delinear una identidad que se expresa a través de la creación de un nuevo imaginario, construido desde su cuerpo y mente, y expresado con una voz desconcertante, vista desde los cánones tradicionales. Son iconoclastas en el verdadero sentido de la palabra.

Algunos rasgos que caracterizan -en sentido amplio- esta poesía. El modelo: la antiheroína. La voz: seca, coloquial. Estructuras: breves. Ritmo cortado, como *staccato*. Tono: agresivo. Tema: sobre todo el erótico, como sinónimo de libertad. El signo de esta poesía es la violencia y la transgresión, más efectivo generalmente cuando el discurso adopta un tono irónico o sarcástico, revelador de una inteligencia tan sagaz como la masculina, y resulta así la estrategia más efectiva para demoler las estructuras opresoras en el espacio de la representación simbólica.

Para perfilar su identidad, esta escritura poética feminista necesariamente atravesó un proceso de automitificación de la mujer que se propone a sí misma como un nuevo sujeto. Mediante la jubilosa asunción del propio cuerpo y sexualidad, el sujeto poético feminista relega al polo negativo al hombre: por primera vez éste puede convertirse -como ha sido frecuente para la mujer- en objeto de deseo carnal. La ira acumulada desde la infancia dentro de los estrechos moldes prefabricados estalla brutalmente frente al hombre

percibido como enemigo -pero anhelado como compañero. Esta escritura poética feminista inicia el proceso de liberación apoderándose de la actitud y la voz masculina [18](#)-con los riesgos y defectos inherentes- como detonador interno del lenguaje, en cuanto a institución social, y rechazando las estrategias asociadas tradicionalmente a la escritura femenina. De esta manera, la mujer podía finalmente hacer oír su voz; expresarse literalmente en los mismos términos. Esta colérica y dolorosa nivelación entre géneros y voces constituyó un indispensable rito de iniciación que corresponde indiscutiblemente a la poesía de Ana María Rodas.

### ***Contraépica feminista inaugural: Poemas de la izquierda erótica***

La poesía inaugural de Rodas presenta una actitud y tono "épico", pero invirtiendo el modelo tradicional literario. Cuando publica en 1973 *Poemas de la izquierda erótica*, el proyecto revolucionario no sólo era una realidad cotidiana [19](#) a la que no era posible sustraerse aunque no se participara directamente, sino que todavía constituía un paradigma utópico, por adherir o por cuestionar. Rodas sintetiza la épica íntima de la mujer guatemalteca y la traslada al espacio político, mediante una lectura revolucionaria del erotismo reprimido. Es decir, refuncionaliza el proceso de conflicto bélico de liberación en clave feminista. En esta contraépica poética, la mujer la protagonista - ahora el sujeto es femenino: la antiheroína- ; realizará las hazañas prodigiosas -para el medio y el momento no míticos sino reales y contemporáneos- de contraponerse a los valores establecidos para crear nuevos modelos y valores -un feminismo osado-; mediante una voz no áulica -sino totalmente contracorriente e inusitada: las estrategias de la antipoesía, del exteriorismo, prosaísmo, etc. , y se exceptúa el tono celebrativo del descubrimiento del propio cuerpo y sexualidad, predomina un tono amargo y reivindicativo

Ana María Rodas, desde una escritura poética situada más allá de la elasticidad de límites permitida por la cultura oficial de su momento, elabora textos de ruptura que la colocan fuera de los bordes, en el "exceso" destructor. Es la pionera de la desconstrucción del universo simbólico guatemalteco al masculino. Su postura inicial es tajante: el machismo/el hembrismo en simétrica oposición de contrarios -u otredades- absolutos.



Esta clara línea de demarcación resultaba indispensable para poner a los adversarios en igualdad de condiciones. Sin embargo, lectura atenta de su primer libro revela que existen matices en la posición preponderante frente al hombre: excluyente y reductivista .

Rodas elabora un nuevo imaginario femenino, a partir de esta toma de conciencia, y de una escritura marginal a los códigos y repertorios canónicos; pero sobre todo, con extraordinaria audacia realiza una hazaña literaria: la inauguración de un nuevo registro poético que marca un eje en la poesía guatemalteca femenina del siglo XX. Pero, además, Rodas, independientemente de su temática feminista, es una de las voces más valiosas de las letras guatemaltecas de este siglo. Esta es su aventura heroica y de allí que justamente su figura y su voz constituyan en la actualidad -paradójicamente- el inicio de una nueva y actual mitología y leyenda. Aunque existe la capacidad de neutralización a largo plazo operada por la sociedad sobre los objetos estéticos subversivos, en el horizonte cultural guatemalteco esta línea de poesía feminista continúa levantando polémicas.<sup>20</sup>

En el libro citado, el sujeto poético testimonia una relación amorosa con un compañero revolucionario (de la cama para afuera). Ella, en cuanto a sujeto poético, se autodenomina "guerrillera del amor"<sup>21</sup>, y se coloca en un espacio que describe de esta forma: "Estoy situada algo así/ como a la izquierda erótica."<sup>22</sup> O sea, un territorio de lucha armada de palabras y reivindicación declaradamente feminista. No hay ni justicia social ni justicia sexual.<sup>23</sup> Se reproducen en la esfera de las relaciones entre hombre y mujer, hasta en algunos niveles supuestamente de luchas emancipadoras, los esquemas de dominación que se cuestionan al sistema patriarcal. Lo que Rodas critica es la incoherencia de conducta:

Mírame

Yo soy esos torturados que describes

Esos pies

Esas manos mutiladas.

Soy el símbolo

De todo lo que habrás de aniquilar

Para dejar de ser humano  
Y adquirir el perfil de Ubico  
De Somoza  
De cualquier tirano de esos  
Con los que juegas  
Y que te sirven, como yo, para armarte  
Un escenario inmenso.[24](#)

De esta forma, la poeta guatemalteca desafía la centralidad demagógica de algunos grupos izquierdistas, como bien lo expresa Juan Carlos Galeano:

Estos son pues textos desafiantes de una época en la cual (en lo que respecta a los sectores de disidencia política en Latinoamérica) los proyectos de liberación de la mujer y las luchas por construir la sociedad socialista iban de la mano. Rodas devela la iconografía demagógica de algunos miembros de la izquierda y el que éstos no lograran desembarazarse del todo de la autocracia en su vida individual. La queja de Rodas registra en su discurso la misma autocrítica que los movimientos de liberación de la mujer le proponían a los miembros de las organizaciones políticas de izquierda en Latinoamérica durante los años setenta.[25](#)

Esta imposibilidad de diálogo entre liberación social y liberación femenina -ambos ultrautópicos en la Guatemala de los setenta- la expresa de esta forma, atreviéndose a enjuiciar a los iconos revolucionarios:

Voy a terminar como aquel otro loco  
que se quedó

tirado en la sierra.

Pero como mi lucha

no es política que sirva a los hombres

jamás publicarán mi diario

ni construirán industrias de consumo popular

de carteles

y colgajos con mis fotografías.[26](#)

Y no obstante, el discurso poético de Rodas no es totalmente excluyente del hombre, pero en un tipo de relación también nueva y paritaria:

Pero al hacerme mujer

al mostrarme que los seres

son tan libres

Comprendí

que libre-yo

y libre-tú

podemos tomarnos de la mano

y realizar la unión sin anularnos.[27](#)

### ***Discursos feministas compartidos y estrategias de una nueva poética: de Rodas a las novísimas***

La posicionalidad inicial contextual de cada una de estas poetas, es decir el punto de partida, no es idéntico para todas. Sus experiencias vivenciales y formativas tampoco. El género aparecerá en ellas como un punto de intersección biológico, social y simbólico. Desde esta ubicación, la poeta feminista guatemalteca debe escoger su perspectiva ideológica y de escritura. Así, de una línea umbilical y vertebral común se desprenden tantas ramificaciones como escrituras aparecen.

Estas poetas pretenden forjar su propio discurso y no calcarlo en los del discurso patriarcal. Rechazan vigorosamente los estereotipos más deterioros de la escritura femenina tradicional y asumen una práctica "masculina", es decir, sin lo que ellas

consideran vaguedades, elipsis, ornamentos, que impiden la transmisión de una nueva visión del mundo. No podía ser de otra forma. Las cosas son reveladas y develadas con palabras necesariamente desnudas.

Esta vitalidad escritural, calificada -o inclusive descalificada- por algunos como "antipoesía", requiere en los mejores momentos una gran capacidad de síntesis y no se vale de recursos retóricos codificados. La experimentación es constante. Su tono es coloquial, conversacional, como es la atmósfera cotidiana donde desarrolla sus actividades la mujer actual. O donde es ella misma sin artificios que la enmascaran. Las estrategias intencionadamente se distancian del cánón central identificado con la escritura masculina y percibida como prolongación del patriarcado. Más bien, se apodera y resemantiza un tipo de discurso de ruptura masculino<sup>28</sup> que, en la década de los setenta, cuestiona el lenguaje y la retórica, para atacar el sistema a través de sus instituciones. Ana María Rodas lo expresaba así en unos de sus poemas de 1973:

Los poetas tienen fama  
 De utilizar palabras suaves  
 De hablar del amor, de la melancolía,  
 De los cielos azules, del horizonte vago.  
 O yo no soy poeta  
 O pongo en entredicho a mis colegas.  
 Qué vergüenza que no me dé vergüenza lo que  
 digo.<sup>29</sup>

Esto no sirve, dicen.  
 No es poesía porque hablo de máquinas.  
 De cocina  
 Cuando no hay deseos de trabajar.  
 Yo escribo simplemente lo que siento  
 Y todo es poesía porque para mí lo mismo  
 Vale una gota de lluvia

Que el humo negro.  
 Ahora sí! Me atajan.  
 La lluvia es objeto poético  
 El diesel, problema municipal.[30](#)

Su oposición a los cánones y a la centralidad de la cultura se confirmará no sólo en su escritura posterior, sino también en las palabras preliminares al poemario de 1990 de Aída Toledo, que puede leerse como una especie de manifiesto poético. Rodas percibe la práctica escritural de Toledo como un discurso poético similar al suyo: idóneo para expresar los conflictos de una mujer que cuestiona los valores jerárquicos del sistema y plenamente insertada en la realidad de su tiempo.

Las palabras son parte de la poesía, pero no son la poesía. Tomar una frase y frotarla una y otra vez hasta que brilla, buscar las metáforas más rutilantes, abrir la preceptiva literaria, el diccionario de sinónimos y aplicar sus fórmulas, puede llegar a ser un ejercicio académico precioso, pero jamás poesía. La poesía es, esencialmente, extraer de uno mismo algo que le es común a los seres humanos, y decirlo.

Decirlo con un lenguaje propio, por supuesto.

La conjunción de ese algo importante que atañe a mucha gente, y esa voz que no puede confundirse con la de nadie más, va a darnos la poesía.

Ya no hay aquí flores ni pájaros ni espinas, ni la serie de objetos de que, con excesiva facilidad, suele hacer uso la poesía amorosa para definir el dolor o la desilusión. (Aída Toledo) habla de una mujer real, no de una ninfa del siglo pasado. Se refiere a esa mujer contemporánea (...) todos sueños de las jóvenes de una clase media casi borrada hoy del mapa (...) no nos presenta a una heroína flameante ni a una tonta que llora. No cae en la fácil trampa del lenguaje ampuloso ni florido. Su personaje vive en ese limbo indescriptible en que se mueven las antiheroínas. Su lenguaje es un ejercicio de ascetismo literario. Dos buenas razones para que su creación esté inscrita dentro de la poesía contemporánea.[31](#)

Las poetas novísimas, es decir las que nacen y/o publican posteriormente a Rodas y Toledo, llevan de la periferia a los extremos las estrategias anteriores. Son mujeres marcadas por la guerra y ahora la posguerra. Son sobrevivientes conscientes o inconscientes. Forman parte de las huestes de la aldea global posmoderna: el rock pesado, la cibernética, la ciudad, el *fast-food*, los centros comerciales -nuevas catedrales del consumo- es su territorio. La imagen efímera, base de su lectura del mundo, donde ya no existe la fisura entre cultura alta y popular o de masas. (asumen tranquilamente tanto a Baudelaire como a Charly García).

No sufren el fracaso de utopías o mitos simplemente o porque no las conocieron o no les interesan, aunque tampoco es posible generalizar. Acaso la única utopía acremente cuestionada es la de una improbable familia feliz; de una imposible relación de amor hombre/mujer en términos igualitarios. Y es cuando afloran estos temas que aparece - aunque sea fugazmente- la emoción humana, o más bien la fragilidad humana: la cólera a flor de piel, el estupor de la pasión y a veces una cierto desconcierto típicamente juvenil ante la existencia. De allí que su visión del mundo sea fragmentaria, relativista, minimalista y frecuentemente escéptica. Como mujeres de su tiempo, son dueñas, o pretenden serlo, de su destino y sobre todo de su cuerpo. Los textos suben de tono y color: mucho más mordaces, procaces, crudos que los antecedentes.. Caracterizo en sentido general y con conocimiento limitado de sus textos, pues solo una de ellas, Alejandra Flores, ha publicado un libro, *Ternura derrotada* (1999).

### ***Muestrario de ilustraciones***

Las poetas que son objeto de este estudio comparten algunos rasgos que iré ilustrando a través de sus propios textos, sin pretender ser exhaustiva. Su feminismo está anclado en el aquí y ahora de su circunstancia. Esto explica que los primeros estereotipos por destruir sean los femeninos, atrapados en pequeñas cárceles dulzonas o lacrimosas. Las marcas de representación de la feminidad desde el momento mismo del nacimiento, como una especie de destino inmodificable, son cuestionadas rotundamente por Ana María Rodas:

Me clasificaron: nena? Rosadito.  
 Boté el rosa hace mucho tiempo  
 y escogí el color que más me gusta,  
 que son todos.[32](#)

Aída Toledo, en un poema cuyo título no puede ser más revelador, "*Pudiste haber sido normal*", dice:

Pero las palabras de mi abuelo

Insistían

Pudiste haber sido normal

Haciendo de la cocina

Y el tejido

un arte para

Cazar marido

Pero Ella

la amada

la bien amada

La a veces comprometida

la exilidada

La erótica y sensual

la cancerbera

No me ha dejado ser [33](#)

La sobriedad retórica de Toledo es notable -por ejemplo, al convertir los adjetivos en sustantivos-, así como la cuidadosa disposición gráfica que pone en todos sus textos. (Es

útil saber que, además de completar un doctorado en Letras, casi terminó los estudios de la carrera de arquitectura: de allí deriva probablemente el cuidado compositivo).

Los velos caen y descubren que el altar de vírgenes y mártires o de la madrecita de cabellos blancos son cómodos espejismos patriarcales. Detrás de esta supuesta adoración incondicionada existe una gran manipulación -frecuentemente mutua, para ser francos- que distorsiona y envilece las relaciones sentimentales, conyugales y familiares. No puede ser de otra forma cuando existe una disparidad y se reproduce en pequeño el esquema opresor/oprimido, como si se tratara de un fenómeno genético, evidenciado por el supuesto temperamento pasivo de la mujer, visto inclusive como virtud de abnegación ilimitada. Siempre en palabras de Toledo:

V

Hicimos del amor

Un rito de dioses aislados

El placer fue siempre tuyo

En la pira de los sacrificios

El cordero degollado

Fui siempre yo.[34](#)

Supón que yo hubiese sido la culpable

Por no lavar planchar barrer limpiar

Coser y copular

Todo a un mismo tiempo [35](#)

Nótese en este último poema el rechazo de los signos de puntuación que acentúan la acumulación de la enumeración verbal y se convierten en vehículos afortunados para expresar el agobio de los múltiples y diversos roles -y trabajos- impuestos a la mujer



Ya Ana María Rodas había confeccionado un texto hiriente dedicado a los padres en su conocida "*Carta a los padres que están muriendo*", de su libro *Cuatro esquinas del juego de la muñeca* (1975) del que cito sólo los fragmentos iniciales y finales del texto:

Papis queridos: a ustedes quiero aclararles que es todo esto.

Las mujeres me entienden. Lo que yo hago no es bueno ni es malo. Es mío.

Los veo revolverse, incómodos, en sus poltronas. presiento que buscan las palabras para invocar los cánones antiguos y tratar de meterme a su yugo nuevamente. Ya no es posible. No me interesa entrar en la historia ni tener éxito; no quiero sus medallitas ni sus palabras de aprobación porque no las necesito.

(...)

Los admiré e hice mías sus ideas por un tiempo y no sabía por qué se me llagaba al cuerpo y el cerebro. Ahora entiendo lo infantil de esos propósitos y al ver sus rostros con esta vista nueva que me he dado, comprendo que no pertenezco a este cementerio.

Y me largo [36](#)

Como señala Teresa San Pedro, la intensidad expresiva de Rodas se basa no sólo en un lenguaje descarnado, sino en el uso paradójico del diminutivo, que de término afectivo, se torna aniquilador:

Este recurso aligera la obra, restándole gravedad y pomposidad a lo dicho. Trivializa a un nivel superficial, la seriedad del tema y añade el elemento de la ironía. (...) Estos términos

de cariño, debido al tono y al contexto en que son usados, adquieren un significado totalmente opuesto al literal. Esta hija no se siente unida a sus padres; éstos son para ella seres lejanos, distanciados, ausentes. Los mundos en los que habitan ambas generaciones son totalmente opuestos [37](#)

Entre algunas de las jóvenes poetas encontramos el mismo tema, con mayor sintetismo, pero con el mismo enjuiciamiento implacable hacia la institución familiar, escenario de tragedias íntimas, como revelan estos dos poemas de Galindo:

Hace treintaiséis años  
mi padre  
asesinó a golpes  
los sueños de mi madre.  
Desde entonces  
está preso  
cumpliendo cadena perpetua  
incomutable. [38](#)

Mi abuela no me dejó  
una muñeca  
una joya  
un te quiero  
me dejó  
-en cambio-  
muchos rencores  
envueltos en un pañuelo rojo  
que decía:  
personal e intransmisible. [39](#)

La condena al padre -y que puede extenderse a todo hombre que mata los sueños de una mujer- es tajante: "inmutable". Los dos sujetos femeninos de ambos poemas: la madre y la abuela prolongan una posición de derrota en la primera y agresividad gratuita de parte de la segunda hacia la nieta. En el segundo texto, el sujeto poético coloca en el mismo orden de importancia los objetos: juguetes (muñeca), valor (joya) con los sentimientos afectivos ("un te quiero"). Como una cosificación de la persona. Podemos inferir que con una abuela terrible que sólo le hereda en línea directa sentimientos negativos ("muchos rencores": afortunado el uso de un adverbio de cantidad en función adjetival en lugar propiamente de un adjetivo calificativo que denote afectividad o rechazo inmediatamente: "negros", "dolorosos", "ausentes", etc.), el juguete no debe formar parte de una memoria infantil feliz. La mancha de color (el adjetivo "rojo") logra con una sola palabra dar la atmósfera del poema.

Es comprensible entonces que estas mujeres tiendan a identificarse con las minorías marginadas -por clase, por raza o por ambas- como los desaparecidos de este poema de Rodas, donde nuevamente utiliza el esquema de simetría binaria de oposición, en este caso muertos (en paz)/muertos (desaparecidos violentamente):.

Qué extraño ser es ese  
que no entiende  
Que me enseñe la lista de sus muertos.  
Todos en la cama, por supuesto  
y a respetable edad.  
Mire esta mía: cortados prematuros  
pisoteados, maltrechos.  
A mí no me tocó la suerte  
de cerrarles los ojos ni rezar nueve días.  
Fueron uno tras otro. Y por el miedo  
y el dolor

y la angustia

no tuve tiempo de investigar

cómo

quién

ni por qué.

Pero me consta que desaparecieron.[40](#)

En el caso de un país como Guatemala, estos sujetos marginados encuentran una figuración inmediata en los indios y los pobres, aunque se trate de poesía no explícitamente comprometida o revolucionaria, y es un filón que más que todas las poetas que nos ocupan, ha trabajado Rodas. Lo mismo vale para un tema candente en el panorama guatemalteco: el fenómeno étnico. Siempre Rodas alude al mestizaje propio de nuestra población, cuando se describe a sí misma como: "mezcla perfecta de indio y europeo/olorosa a pan moreno" [41](#) Por su parte, la carencia de memoria histórica entre las más jóvenes -o la supuesta carencia- [42](#) cobra un singular rasgo en Flores, quien se apropia de las siglas del documento *REMHI* (*Recuperación de la Memoria Histórica*, elaborado por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado, referido a las violaciones a los mismos ocurridas durante la guerra), y en un poema homónimo lo convierte en la protesta por sus derechos amorosos:

Como

la memoria

amorosa

es ahistórica,

te volví

a asumir.

Me volví a equivocar.[43](#)

El tono de esta poesía es confesional y directo. El testimonio propio resulta emblemático de la mujer en general, sobre todo por las que no pueden alzar la voz, o porque no pueden o porque no saben o porque no quieren abandonar una posición cómoda o una tarea inmediata de sobrevivencia. Pero es siempre, a pesar de la expresión gruesa, el discurso de la ladina letrada, que practica el "oficio de poeta":

Oficio de poeta.

Menos mal.

Así en vez de castigarme a ciegas

con el pasado

y de llorar a solas

puedo sentarme frente a una máquina tan gris

como el ambiente

mover los dedos rápido

y decir que todo es una mierda.[44](#)

Sin embargo, a veces el discurso es más elaborado y utiliza estrategias mediadas por representaciones simbólicas, o bien a través de una reapropiación y refuncionalización irónica de los mitos clásicos, mediante la inversión de roles. Aída Toledo ha logrado textos corrosivos en este filón:

## ALGO MÁS QUE DOS DEDOS DE FRENTE

Penélope más lista

Aprovechó el normal

Curso de la historia.

La guerra alejó

A Ulises [43](#)

3

En los sueños de Teseo

Aparezco yo

En los míos

El Minotauro

(Con el rostro de Teseo) [46](#)

Dentro de la revalorización del cotidiano femenino como espacio privilegiado -ya no es necesario ser una frágil heroína a la luz de la luna o una odalisca d'annunziana tirada sobre una piel de tigre-, aparecen en los poemas algunos lugares marginados como los domésticos o los laborales. Y en ellos, esta nueva mujer, desmitificación total del estereotipo de la belleza femenina triunfante. La mirada escrutadora adquiere un tono cáustico e inmisericorde:

Soy un lugar común  
como el eco de las voces  
el rostro de la luna

Tengo dos tetas  
-diminutas-  
la nariz oblonga  
la estatura del pueblo.  
Miope  
de lengua vulgar,  
nalgas caídas  
piel de naranja.  
Me sitúo frente al espejo  
y me masturbo.  
Soy mujer  
la más común  
entre las comunes.[47](#)

La ostentada "vulgaridad" del sujeto poético utiliza expresiones hiperbólicas ("la más común/ entre las comunes."/), pero en clave inversa a lo usual: ni para convertir la voz en melodrama, ni para exagerar atributos convencionales de belleza o delicadeza asociados a la mujer. De hecho, no se habla de "senos" sino de "tetas", no de "piel de durazno" o de "alabastro" sino la celulítica "piel de naranja", verdadero azote estético. Las "nalgas caídas" constituyen la negación de la apariencia física deseable en la actualidad, así como la baja estatura "del pueblo" o la "nariz caída" , que otras remediarían con la cirugía plástica. Pero esta mujer se acepta naturalmente, así como existen fenómenos inmediatos y cotidianos "el eco de las voces " o "el rostro de la luna". Ella es un ser inmediato y cotidiano, también, merecedora, en primera instancia de los cuidados y satisfacciones eróticas, que ella misma se sumistra, como rasgo de independencia física y por asociación, emocional.

Una de las estrategias más eficaces de esta poesía reside en el uso del humor, la parodia, la ironía e inclusive el sarcasmo. Estas actitudes, consideradas más propias de la inteligencia -masculina, claro-, demuestran que la lucidez y el juego intelectual no es

patrimonio exclusivo del hombre. La crítica elaborada a través de este tipo de discurso es devastadora, ya que con pocos versos algunas de estas poetas logran pulverizar modelos seculares de sumisión femenina: Puede ser con textos epigramáticos:

### Epigrama 11 ASÍ PLANTEABAS TUS BATALLAS

No

No querías mis ideas

Querías penetrar mi cuerpo  
con las tuyas [48](#)

O retratos cáusticos:

I

El ojo

De mi Polifemo

Miró siempre

En una sola dirección:

la de su ego.[49](#)

La maternidad ya no es vista como única meta para estas mujeres, sino como una decisión privada que conlleva responsabilidades también sociales. Para algunas, como Toledo, es plenitud: los ojos de la la hija son como estrellas: "Es pequeña y brillante/ Como las pupilas de mi niña" [50](#); a su niña hereda no sólo sus pequeñas grandes posesiones materiales sino sobre todo: "Mi persistente capacidad de amar"[51](#) Para otras, como Galindo, un proyecto fisiológico, "Gotas de sangre/ espesas/ malolientes/ salen a chorros/ por mi alcantarilla destamponada" inconcluso e intrigante: "y me despido de ellas/ con una lágrima./ Sus ojos, su boca, sus manos. / Rumbo a una cloaca/ van sus latidos."[52](#) Flores lleva a niveles tremendistas una concepción de tipo



necrófilo en "El gusanito del amor", del cual cito la estrofa inicial y las finales: "Mis gusanitos nacerán/ a tres metros bajo tierra/ cuando mi cuerpo/empiece a descomponerse./ Los tuyos/ a diez excavaciones de distancia/ harán lo mismo." (...) Se encontrarán a mitad del camino./ Y se aparearán ansiosos/ frente a los restos de un niño/ para fecundar una larva/ la que en otra vida/ será el gusanito del amor."[53](#)

Insistente la textualización del cuerpo femenino. A partir de Ana María Rodas, se escribe abiertamente "desde el cuerpo", asumiéndolo gozosamente, como parte escindida de la identidad femenina . Dice Rodas en el poema numerado "9" : "Tengo hígado, estómago, dos ovarios,/ una matriz, corazón y cerebro, más accesorios./ Todo funciona en orden, por lo tanto,/ río, insulto, lloro y hago el amor./ y después lo cuento/"[54](#) Los sustantivos (los órganos) son vehículo para los verbos (en infinitivo, es decir, la acción virtual, pero sobre todo dependiente de la voluntad del sujeto). poético. Gabriela Gómez reduce el acto amoroso a una enumeración de puros sustantivos y preposiciones de espacio y lugar y artículos posesivos, con total ausencia de verbos y adjetivos, es decir, de acción y valoración afectiva, y se vale también de la disposición gráfica para darle fuerza a su texto, como puede observarse en los versos finales de "prePOSICIONES comprometedoras":

Tu boca  
 Tu lengua  
 Tu ombligo      frente a mi ombligo  
 Tu cuerpo      bajo mi cuerpo [55](#)

El discurso poético aparece frecuentemente impregnado de intertextualidades a veces cultas -dirigidas a un lector conocedor- , que denotan a la mujer letrada. Mónica Albizúrez inserta algunos versos del famoso "*Yo pienso en ti*", del poeta romántico

guatemalteco José Batres Montúfar, y parodia irónicamente la voz masculina que expresa el amor idealizado y esperanzador en su "*Montufariana*". La voz poética femenina, por el contrario, asume un tono neurótico y desesperanzado, como puede apreciarse en este fragmento final:

(...)

Y sin embargo

    aquí me tienes

        medio enajenada

esperando ansiosa

    el próximo encuentro

repitiendo

    el

        eterno

*yo pienso en ti*

*tu vives*

*en mi mente*

en mi cuerpo

    y

en mi angustia

*a toda hora*

(por supuesto)[56](#)

No podía faltar una alusión a Sor Juana: un fragmento de "*Pudiste haber sido normal*" de Aída Toledo, evidencia su sustrato académico también por el uso de términos como "ahíta":

Ninguno de esos mundos  
                   me fue ajeno  
 Ni Sor Juana y los miles de  
 hombres necios que repetí  
 Ahíta de resentimiento.[57](#)

Otro fenómeno de intertextualidad es la utilización de términos tomados de otro idioma, específicamente el inglés, globalmente familiar en la actualidad, ejemplo de ruptura de fronteras que ceden ante el modelo transnacional. Un fragmento último del poema "Recibe de mí" de Gómez:

Para que no puedas decir     *nobody*  
*Nobody here*  
*There's nobody here*         *for me*  
 Y te sientas  
 Por mi culpa  
 De tu verdadero tamaño [58](#)

La cultura del bombardeo de la imagen forma parte del cotidiano paisaje urbano -el paisaje geográfico es inexistente- de las más jóvenes por lo que es comprensible el cuidado que destinan a la diagramación espacial de los textos, imprimiéndoles así no sólo un ritmo lingüístico, sino también visual. Algunas críticas encuentran en esta esta: "estética del gusto y el regusto por la imagen plástica -la herencia vanguardista- (...)"[59](#)

En este poema de Regina José Galindo, la ingeniosa composición gráfica del texto - espacios cada vez más cerrados entre palabras obsesivamente repetidas y el uso de diferentes puntos de impresión- transmiten el ritmo de la masturbación por medio de recursos como la exclusión de las comas que conducen a un *crescendo* que finaliza con unos postorgásmicos puntos suspensivos.

Con mi mano me basta

ella no me somete

ni me pone a prueba

conoce mi punto

la fuerza justa

el ritmo

uno dos tres cuatro uno dos tres

cuatro uno dos tres cuatro uno dos

tres cuatro uno dos tres cuatro uno

uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tr

es cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cua

tro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres

cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos

trescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescu

atrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrou

atrounodostrescuatrounodostrescuatrou

uno dos tres· [60](#)

Otro aspecto muy singular de las poetas jóvenes -y que responde al anticanon del canon posmoderno- es la abolición de las divisiones entre las diferentes prácticas artísticas. Es el caso, sobre todo, de las *performances* poéticas donde el texto se apoya en estrategias visuales: composición con objetos, participación por medio del propio cuerpo para enfatizar su discurso, entre otras. Es el caso de Regina José Galindo con sus polémicas *performances* poéticas recientes. En una de ellas *Lo voy a gritar al viento* (Edificio de Correos, 1999), se colgó del arco del edificio de Correos, en el centro de la ciudad, como "un ángel posmoderno", según acertadas palabras de Anabella Acevedo [61](#), a horas de tráfico, y desde allí leía sus poemas y luego tiraba las páginas al público que pasaba. En la más reciente instalación-*performance*, *Sobremesa* (Vestíbulo Banco del Café, 1999), [62](#) con la cual ganó el premio del Proyecto Jóvenes creadores Bancafé, desmitificó la mesa familiar como espacio ritual de condición de alimentos y afectos, tirándose cual feto debajo de una de las tantas mesas -desde las más cotidianas hasta las más elegantes que pueden existir en un hogar- en donde pegó sus textos escritos a mano -poemas y fragmentos de diarios. Esta vez, Galindo optó por el silencio.

### ***De cara al siglo XXI: final abierto***

Al adueñarse de su propio destino, cuestionando los roles impuestos históricamente por la sociedad patriarcal y la jerarquización desventajosa de su posición, estas poetas feministas han elaborado un discurso poético que, aunque haya atenuado la cólera inicial, continua en estado de alerta. Estas escritoras guatemaltecas demuestran que ellas son capaces de dar su exacta autorepresentación, con una visión producto de su ser biológico, su identidad, su condición, su presente, pero sobre todo su futuro. Su escritura, además de oficio estético, es compromiso político y social en sentido amplio, que trasciende un enfoque clasista o economicista, y toma muy en cuenta aspectos culturales para reconocerse como grupo marginal.

Hay que recordar ininterrumpidamente que la poesía feminista de las autoras seleccionadas procede de una cultura de la violencia y de un contexto marcado por una

larga guerra civil sangrienta y no declarada. Así, la voz inaugural de Ana María Rodas por una parte agrede al sistema desde dentro y con sus propias armas, cuanto por el desengaño frente a la utopía familiar y política. Su escritura presenta una visión totalizadora y un tono amargo y colérico. Con Rodas inicia la estación de la transgresión poética feminista que se inscribe en una lucha de liberación, a través de la construcción simbólica de un nuevo erotismo, en principio autocelebrativo, luego manipulador frente al hombre y finalmente anhelante de una relación compartida equitativamente.

La poesía de mujeres no vuelve a ser la misma después de Ana María Rodas, como bien lo testimonian mordacidad epigramática y culta de Aída Toledo. El mundo externo va perdiendo brillo y el reclamo de las novísimas recae ahora casi exclusivamente sobre el fracaso del mito familiar, perdido irremediabilmente en los vericuetos de la posmodernidad guatemalteca, signada por la disolución de la memoria histórica, la tecnología y el mercado, como por una posguerra hasta ahora poco prometedora. Estas jóvenes cosmopolitas de la aldea global no cuestionan sino que exigen sus propios derechos y definitivamente optan por un mundo donde las jerarquías de todo tipo han desaparecido, así como las centralidades culturales.

La expresión poética última alcanza límites radicales en la desnudez y casi grosería del prosaísmo: el ataque al lector es tan frontal o más que el de Rodas. Estas jóvenes poetas que ya no se asombran ante nada, logran en cambio sorprender al lector por su escritura excesiva, llevada a límites experimentales que desbordan cualquier atisbo de retórica tradicional. A veces, sin embargo, se filtra en sus textos una especie de nostalgia intuitiva no por paraísos perdidos, sino desconocidos. Y son instantes en que sus voces develan la vulnerabilidad juvenil que tenazmente se empeñan en esconder. La constatación de que los padres son terribles, pero que la relación entre hombre y mujer a pesar de todo el camino recorrido sigue siendo conflictiva constituyen índices que una lectura atenta capta entre líneas de un discurso de vulnerable incertidumbre paralelo al autosuficiente y egocentrista. Así, a veces ese agobio de vivir emocionalmente tan de prisa y sin mayores puntos de referencia se filtra no sólo en las estructuras y estrategias discursivas, sino en el tono desolado y desencantado de muchos textos.

El recorrido de la poesía feminista guatemalteca ha sido tortuoso. No ha habido utopías o sistemas sociales que la respalden -como pudo ser el caso de las poetas nicaragüenses durante el período sandinista-, sino que ha implicado una fatiga intermitente contra todo,

desde la publicación de los textos, hasta el espacio para ser escuchadas. Como si fuera poco, además de soportar una guerra, han debido sufrir la incompreensión y hasta la denigración, no sólo como escritoras. El precio ha sido muy alto, tanto en el ámbito personal como profesional..

Su práctica textual ha sido y es un proceso consciente de autoafirmación a través de la creación de estrategias subversivas. La desconstrucción de las poéticas convencionales no es gratuita, ni un fin en sí mismo. Es más que eso. Es una metáfora viva de protesta, liberación y construcción de algo nuevo. No sólo en la literatura. De allí que a esta escritura tan cuestionadora e innovadora difícilmente se le pueda aplicar una lectura neutral: sus textos imponen una definición.

Estas escritoras guatemaltecas se han tenido que inventar como mujeres y como poetas; han descubierto zonas de divergencia y de convergencia con el hombre. Su discurso de alguna manera tiende puentes para la construcción de espacios de libertad democráticamente -y conflictivamente- compartidos paritariamente con los otros, sean hombres o mujeres. También aquí podría ser posible utilizar el esquema de "la articulación de las diferencias" étnica propuesto por Mario Roberto Morales [63](#) en clave metafórica.

La poesía feminista guatemalteca se singulariza por su honda tensión interior y la expresión desnuda y frontal, así como por la intermitente experimentación de sus propias estrategias discursivas. Una mirada hacia el futuro puede imaginar algunos posibles caminos, que van desde la inserción en la literatura de textos "líquidos", es decir, los hipertextos cibernéticos de estructuras abiertas al infinito y susceptibles de mutaciones interactivas, con la utilización de técnicas gráficas, y donde el concepto tradicional de autoría desaparece. O quizás un retorno a discursos menos confrontativos tanto por el tono como por las estrategias utilizadas. En todo caso, es seguro que la tecnología no acabará con estas tenaces voces guatemaltecas, sino que probablemente convivirá con los textos escritos. Acaso de la ira y el cansancio se pase a la tolerancia, pero eso depende de los cambios y oportunidades reales que la sociedad ofrezca a las mujeres y que ellas sepan demandar..

Sin adoptar las ingenuas actitudes de la *correctness* política, estas poetas guatemaltecas se encaminan con determinación irrenunciable a la realización de su potencial creativo y

humano en su inmediata circunstancia histórica. Como pioneras y de alguna manera - aunque el término lo considerarían seguramente muy retórico- profetas en su tierra. Han construido un universo simbólico reivindicativo -sin ser totalmente excluyente- valiéndose de estrategias experimentales y jugando con las indispensables "*líneas de fuga y de ruptura*" que señalaba Nelly Richard, donde polifónicamente coexisten los registros ásperos con otros -los menos por ahora- jubilosos y celebrativos. Como cualquier identidad, la femenina también es cambiante, provisoria, se cristaliza fugazmente en intersecciones entre lo existente y lo imaginado. Seguramente la escritura feminista proseguirá recorriendo un camino paralelo al identitario, expresándose con registros variados, sin límites a la fantasía y a las estrategias escriturales.

1 Según Hélene Cixous, la mujer está condenada a la mudez, es decir, a la imposibilidad de escribir, mientras permanezca encerrada dentro de un sistema construido alrededor de su figura como sujeto pasivo e incomprensible. Podrá expresarse cuando hable libremente desde su propia especificidad -fundamentalmente cuando elabore su escritura "desde el cuerpo", o sea, asumiendo su propio erotismo- y no desde la mirada idealizada y/o denigradora del hombre. (Cfr. Helene Cixous. "*The laugh of the Medusa*". *French Feminisms: An Anthology*. Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Brighton, Sussex: Harvester; New York: Schocken, 1981).

2 La escritora latinoamericana emancipada "(...) subvierte las convenciones lingüísticas, sintácticas y metafísicas de la escritura patriarcal registrando la totalidad de la experiencia femenina (social, espiritual, psicológica y estética) en textos que van desde la denuncia airada hasta lo lírico-intimista. La escritora contemporánea rompe con el status quo y crea universos que corresponden a sus propios valores, sin negar su biología y desde su perspectiva de mujer. El resultado es un nuevo canon en la literatura: una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y plasmada con discurso hémblico.



Imagen que no había estado totalmente ausente de la literatura anterior pero que ahora se configura en una abundantísima publicación de textos, los que han llegado a constituir un corpus con su propio contexto, su propia voz y su propia visión, la cual debe ser juzgada por sus propios méritos." Adelaida Martínez. *"Feminismo y literatura en Latinoamérica"*. Estados Unidos, Universidad de Nebraska: 8. (Edición electrónica).

3 "Es preciso advertir que tales movimientos (se trate del marxismo o del feminismo, por no tomar que estos ejemplos) raramente dan lugar a formas artísticas nuevas y tienden a reducir por medio de la interpretación las que en ellos se producen a expresiones, ilustraciones o confirmaciones de una verdad ya formalmente adquirida." Françoise Collin, *"Praxis de la diferencia"*, *Mora*, No. 1, agosto de 1995, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, p.12 (Citada por Nelly Richard. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998: 216).

4 Richard, 1998: 215-16.

5 Vid. Mario Roberto Morales. *El síndrome de Maximón. La articulación de las diferencias.* Guatemala: Flacso, 1999.

6 Las agrupaciones de las poetisas que he realizado tienen una finalidad analítica, lo que no necesariamente implica la imposibilidad de traslapes o la práctica, a lo largo de una trayectoria poética, de varios registros o la adopción de mutantes posiciones ideológicas.

7 En mi caso, permanezco en un campo hipotético, con una base escasa de conocimiento efectivo de este material poético. Podría pensarse que en un contexto bélico violento y paranoico, las tareas inmediatas de las combatientes poetisas les dejaban poco tiempo para el ejercicio de la escritura, menos aun para la publicación debido a la clandestinidad. (Como testimonio de mujer guerrillera es útil consultar a este propósito: Yolanda Colom. *Mujeres en la alborada.* Guatemala, Artemis Edinter: 1999) Sin embargo, hay algo de esta poesía publicada en revistas o libros tanto de las poetisas de registro más tradicional, como de algunas que efectivamente tuvieron un involucramiento más cercano a la acción política: Tania Palencia, Ruth Piedrasanta, Beatriz Castillo, Norma García Mainieri (Isabel Garma), (1940-1998). García Mainieri dejó publicados dos libros de poesía: *Poesía del niño caminante* (Guatemala: Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala: 1992), que toca el tema de la infancia abandonada, explotada o que toma las armas, y *Marginalia* (Guatemala: Magna Terra Editores, 1995), centrada en la

problemática femenina. Referente a las indígenas, podría especularse que algunas de ellas podrían haber sufrido muy de cerca la experiencia de la guerra librada en el altiplano, lo que daría un tono testimonial a sus poemas. O bien podría ser que éstos trataran de la vida rural, o del candente tema de la identidad étnica. De todas ellas sólo pude localizar unos textos de Maya Cú, donde toca el tema de la guerra pues sufrió sus consecuencias, y que aparecen incluidos en un libro de poesía junto con otros jóvenes. (AA.VV. *Novísimos*. Guatemala: Editorial Cultura. Ministerio de Cultura y Deportes: 1996). Otros nombres son: Calixta Gabriel, María Pérez Tzu, Domitila Cane'k, Anaima Café. En cuanto a la poesía de tema religioso, existe un libro, que no me fue posible localizar, de Julia Esquivel, cristiana comprometida con la Teología de la Liberación. Hay que recordar que la opción por los pobres de la iglesia posconciliar convergió en la práctica con algunas ideas de la doctrina socialista que sustentaban algunos movimientos insurreccionales guatemaltecos.

8 Muchas de las poetas con estudios en Letras que conforman parte del grupo que estudiamos, conocen y han estudiado la obra de estas poetas lejanas en el tiempo, pero que de algún modo preludian posiciones y escrituras feministas. En el caso de Sor Juana de Maldonado es mérito, en cambio, de la académica y poeta Luz Méndez de la Vega haber rescatado su figura y textos del olvido.

9 Estas dos importantes poetas guatemaltecas -María Josefa García Granados se radicó desde temprana edad en el país-, constituyen antedecentes directas de las poetas feministas. Ambas tuvieron la fortuna de crecer refinados y estimulantes ambientes familiares, muy cercanos a la cultura y las letras. García Granados fue un personaje excéntrico para su época y autora de ingeniosos textos eróticos gruesos y satíricos en verso. María Cruz fue una mujer cosmopolita que vivió al lado de su padre, el poeta y diplomático Fernando Cruz, en París. Su poesía, ya casi modernista, presenta algunos textos insólitos, como "*Crucifixión*", que constituye un excelente ejemplo de reapropiación en clave sensual del austero tópico cristiano.

10 Luz Méndez de la Vega es un personaje de la vida académica, literaria y periodística guatemalteca. De brillante inteligencia y adelantada a su tiempo, Méndez de la Vega constituye la voz más cercana a las poetas objeto de este estudio. Aunque su primer poemario publicado, *Eva sin Dios*, data de 1979, seis años después que el primero de Ana María Rodas, la temática feminista ha sido trabajada eficazmente por Méndez de la Vega.

La crisis de identidad de la mujer en un medio machista aparece expresado con incisividad y limpieza en el poema "*Ser o tener*", del que cito algunos fragmentos: "Pienso/Respiro./Me muevo./Defeco./ Y duermo./ Hago el amor/ (léase fornicó). Insulto./ Sonríe./ A veces lloro/ o doy un suspiro./ (...) Pero-yo/ ¿Soy yo?/ o tengo simplemente cosas/ como este nombre y apellidos/ y este cuerpo/ que día a día/ hago saltar de la cama/ -a las ocho en punto-/ lavo,/ perfume,/ visto/ y/ le doy cuerda." Luz Méndez de la Vega. *Eva sin Dios*. Guatemala: Ed. Marroquín Hermanas, 1979:48-49. Obsérvese la economía de expresión y la escueta disposición gráfica de las palabras, como rasgo de estilo compartido con las otras poetisas feministas. También Méndez de la Vega agradece y se rebela ante la situación inferior y cosificada, al punto que el sujeto poético describe situaciones autolesionistas: "Me eché a tus pies/ como una perra buena/ o una alfombra servil," "*II, Díptico frente al espejo*", *Ibid.*:33. A pesar de la rabia, el sujeto poético se declara libre y ateo. Desvincularse de la figura padre-dios, sin embargo, le resulta conflictivo: "Me haces tanta falta,/ dios,/ que voy a inventarte/ como otra gran mentira.", "*Infantil*", *Cit.*:50. En poemas como "*Autorretrato*" describe a todas las mujeres en la voz e imagen propia: "Metida a la fuerza/ en molde inferiorizante, / con los pies doblados/ para evitar la fuga/ y las manos atadas/ frente a la justicia,/" Toledo y Acevedo: 1998:25. Su famoso "*Cabellos largos. Carta a Schopenhauer*" constituye un poema -manifiesto del feminismo, del cual cito apenas la estrofa final: "Porque, ahora/ nuestro insigne Schopenhauer,/ si pudieras enterarte,/ te sorprendería saber/ que a nuestros largos cabellos/ -al perfumarlos- anudamos/ ingeniosas frases contra ti/ y los jerarcas del sexo/ que valoran más su corto pene/ y sus eróticas hazañas,/ que todas las ideas/ -cortas o largas-/ que les crecen/ en sus calvas cabezas." *Ibid.*:25-26

11 Poetas como Margarita Carrera (1929), dueña de un sólido oficio literario, autora de textos de impecable factura que tocan todas las estaciones emocionales de la mujer. Su voz, impetuosa e incandescente, alcanza, a mi juicio, uno de los momentos más altos de la poesía guatemalteca de este siglo con *Del noveno círculo* (1977), un clásico. También merece señalarse a Carmen Matute (1944), de un erotismo lánguido y amargo, así como de un apasionado cuestionamiento de la figura de la madre; o Delia Quiñónez (1946), poseedora de un registro sumamente elaborado pero preciso. Sin embargo, existe mayor proximidad temática y/o estilística con la escritura de poetisas como Alaíde Foppa (1914-1980), feminista histórica en México, lugar de su residencia, y una de las ilustres

desaparecidas durante la represión. Sus textos preludian la escritura "desde el cuerpo" con una expresión sensual y delicada en *Elogio de mi cuerpo* (1970) y una amorosa visión cuestionadora del rol maternal en *Los dedos de mi mano* (1958). Isabel de los Ángeles Ruano (1945) escribe poesía sobre temas tabués como el onanismo: "Con horas viejas colocadas en desvanes y/ perspectivas deshabitadas/ con silencio de lluvia y azucenas que se tiñen con la tarde/ las manos acarician la soledad, penetran sus vertientes/ y producen el vértigo mientras un rayo se desprende./ (Afuera los jardinillos tiemblan, demudados)." Isabel de los Ángeles Ruano. "Onán", *Torres y tatuajes*. Guatemala: Grupo Editorial Rin 78:1988: 100 Otra poeta cercana a las que hemos trabajado es Margarita Azurdia (1931-1998), quien practicó las artes plásticas y la poesía. Su registro puede insertarse en un discurso feminista excluyente, en un mundo y universo totalmente al femenino, con un lenguaje intencionalmente sencillo, lindante con el sin sentido infantil. "Despertar en el paraíso/ pero sin Adán/ sola yo/ reina/ única dueña de mi ser/ como debería ser/ para soñar/ y crearme/ una imagen diferente/ de mi serpiente./" (s.n.) en Toledo y Acevedo: 1998: 36-37. En *El libro de Margarita* (1987) Azurdia crea una especie de culto ritual-ecologista presidido por la Madre Tierra; distingue su poesía el tono celebrativo y lúdico, poco usual en la poesía femenina guatemalteca, en general.

12 Recientemente Margarita Carrera ha publicado dos artículos que pueden ilustrar la diversa connotación que para unas y otras poetisas guatemaltecas tienen términos como "erotismo", "feminismo", "poesía", etc. En "*Poesía erótica femenina*" (*Prensa Libre*, Guatemala, octubre, 1999) establece la existencia de una poesía erótica escrita por mujeres, como justa reivindicación ante el patriarcado, pero que ésta puede aparecer ligada o no al feminismo. Como tipo de discurso estima superior el registro lírico que el antipoético. En "*Las injustas antologías poéticas*" (*Prensa Libre*, Guatemala, 24 octubre, 1999) expresa su inconformidad tanto hacia ciertas antologías escritas por hombres que discriminan numéricamente a la mujer, sin tomar en cuenta lo que considera son méritos objetivos de la escritura poética. Específicamente se refiere. Oliver Gilberto de León y José Mejía. *Poesie Guatemalteque du XX Siecle*. Geneve:Éditions Patiño: 1999.

Asimismo critica las dos antologías elaboradas y prologadas por Anabella Acevedo y Aída Toledo (*Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1998 y *Tanta imagen tras la puerta. Poetas guatemaltecos del siglo XXI*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1999), por lo que considera

tendenciosidad al dejar fuera a escritoras consagradas o con trayectoria, e incluir a algunas poetas solamente porque siguen una línea feminista y antipoética, o simplemente por razones de amistad. En realidad, cualquier antología conlleva un elemento de gusto personal -y esto en parte lo reconoce Carrera-, pero también es justo reconocer que Acevedo y Toledo establecen en las notas introductorias a ambas antologías su intención específica por destacar los registros anticanónicos.

13 Cfr. Dante Liano, *"Ana María Rodas". Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala:1997.

14 Puede comprobarlo el hecho que muchas de ellas, sobre todo las más jóvenes, han participado en talleres de poesía, siendo los que más valiosos resultados han dado los de Marco Antonio Flores y Enrique Noriega (en la organización y desarrollo éste último ha participado esporádicamente Aída Toledo).

15 Anabella Acevedo. *"Era tal el ciego ardor: Apuntes acerca de la poesía guatemalteca escrita por mujeres del siglo XX", Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*. Selección y notas de Aída Toledo y Anabella Acevedo. Guatemala: Universidad Rafael Landívar: 1998:10.

16 "El amor ya no es el dominio de vírgenes ojerosas e inquietas, sino un placer estrictamente terrenal tanto como un sentimiento intenso, pero inevitablemente efímero. Sin lamentos posteriores: la amargura no cabe entre los recuerdos atemperados de la historia íntima, que continúa y continuará pendiente de vivirse hasta el final. El erotismo que la poeta reclama sin aspavientos no es inferior ni superior al erotismo masculino. Ni siquiera importa que sea diferente. Basta que sea.

Ajeno el sentimiento de culpa y todos sus ritos vinculantes a la autodestrucción o al ajuste de cuentas tardío. La mujer construye la paridad con el hombre por su propia iniciativa y riesgo: asume tanto el gozo como la pérdida. De allí el irrenunciable y verdadero sentido no de liberación, sino de libertad femenina." Lucrecia Méndez de Penedo. *"La minotaura en su laberinto"*, en Aída Toledo. *Realidad más extraña que el sueño*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1994: 5.

17 Este es el caso específico de Ana María Rodas (1937), Aída Toledo (1952), Mónica Albizúrez (1969), María Elena Schlesinger (1955) y Johanna Godoy (1968), todas con estudios superiores en Letras. Alejandra Flores (1965) es médico psiquiatra; Regina José Galindo (1974) es diseñadora gráfica y Gabriela Gómez (1980) actualmente cursa

estudios universitarios de la carrera de medicina. Otros nombres de jóvenes poetas son: Mónica Mazariegos (1976) y María Virginia Ortega (1980). Cfr. Acevedo y Toledo:1999.

18 Vid. Francisco Nájera. "*Ana María Rodas o la escritura del matriarcado*", *Centroamericana*, No. 3, Roma, Bulzoni, 1992.

19 "El título del libro apunta a un programa que está en consonancia con los tiempos. Son poemas de izquierda en el sentido, que, en la época y en Guatemala, tenía esa coloración ideológica. En los años setenta guatemaltecos, "izquierda" no era una moda parisina ni un club de aristócratas del pensamiento. Era la época en la cual la guerrilla acababa de ser aplastada en medio de un baño de sangre aterrador. " Dante Liano:1997: 71.

20 Las poetas feministas han pagado un caro precio por su oficio. No sólo Ana María Rodas ha sufrido ataques que llegan a lo personal, sino que actualmente, por ejemplo, las *performances* poéticas de Regina José Galindo continuamente desatan polémicas en el medio.

21 Ana María Rodas. *Poemas de la izquierda erótica. 2*». Ed. Guatemala: Gurch: 1998:71.

22 Ibid.

23 Aquí sería interesante realizar un análisis que relacione esta actitud de Rodas a la luz de las teorías foucaultianas relativas a la relación entre poder y sexualidad, ya que merecería un estudio aparte que rebasa el límite de este trabajo. En el fondo, su posición reivindicativa va más allá de la crítica a la lucha de clases preconizada por el marxismo.

24 Rodas:1998:Ibid.

25 Juan Carlos Galeano. "*Ana María Rodas: poesía erótica y la izquierda de los patriarcas*", *Letras femeninas*. Volume XXIII, Nos. 1-2,. Asociación de la Literatura Femenina Hispánica, Universidad de Nebraska. Lincoln, Nebraska.: 1997:178

26 Rodas: 1998:71.

27 Rodas.1998:23.

28 Para Guatemala podría pensarse por analogía en la poderosa factura estructural y la prosa cruel y cruda de Marco Antonio Flores, autor de *Los compañeros* (1976); o en la rebelión absoluta a los valores establecidos en *Los demonios salvajes* (1978) de Mario Roberto Morales, donde también hay una interesante experimentación de las oralidades. Es interesante señalar que en ambas novelas la conducta de los personajes masculinos - intelectuales, rebeldes y revolucionarios- manifiesta actitudes típicamente machistas.

- 29 Rodas:1998: 73
- 30 Rodas: 1998:46
- 31 Aída Toledo. *Brutal batalla de silencios*. Guatemala: Editorial Cultura. Ministerio de Cultura y Deportes:1990:5-6.
- 32 Rodas. 1998:7.
- 33 Toledo:1994:21-22.
- 34 Aída Toledo. *Brutal batalla de silencios*. Guatemala: Editorial Cultura, Ministerio de Cultura y Deportes, 1990:20.
- 35 Toledo:1990: 20.
- 36 Ana María Rodas. *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Guatemala: Litografías modernas:1975:9-11
- 37 Teresa San Pedro. "*La palabra directa de Ana María Rodas o la negación de la estética poética tradicional*". *Ístmica*, Nos. 3-4, 1998, Universidad Nacional UNA, Heredia, Costa Rica: 200.
- 38 Regina José Galindo. (s.n.) en Acevedo y Toledo:1999: 45.
- 39 Regina José Galindo. (s.n.) en Toledo y Acevedo:1998:94.
- 40 Ana María Rodas. "*Desaparecidos*". *La insurrección de Mariana*. Guatemala: Ediciones del Cadejo:1993:35.
- 41 Rodas:1998: 41.
- 42 Insisto en la imposibilidad de generalizar rasgos en los grupos de poetas, pues por ejemplo Regina José Galindo, presentó en febrero de 1999 una *performance*, *El dolor en un pañuelo* (Plaza G&T, febrero,1999) utilizando imágenes noticiosas sobre hechos de violencia perpetrados en la mujer. Asimismo, en 1998 ganó el Premio Único de Poesía del concurso organizado por la Fundación Myrna Mack, un ente defensor de los derechos humanos, dirigido por la activista Helen Mack, hermana de la víctima que da nombre a la institución.. Estas actividades de Galindo contradicen la aparente indiferencia y/o participación a la vida sociopolítica guatemalteca. Vid. Rosina Cazali. Texto al catálogo de la *performance Sobremesa* de Regina José Galindo. Guatemala:Bancafé:1999.
- 43 Alejandra Flores. *Ternura derrotada*. Guatemala: Ed. Oscar de León Palacios: 1998:23.
- 44 Rodas:1998: 52.
- 45 Toledo:1994:65.

- 46 Toledo:1994:49.
- 47 Regina José Galindo, (s.n.), en A. Toledo y A. Acevedo:1998:96
- 48 Toledo:1990: 19.
- 49 Toledo:1994:67.
- 50 Aída Toledo. *Cuando Pittsburgh no cesa de ser Pittsburgh*. Guatemala: Editorial del Pensativo:1997:34.
- 51 Toledo:1997:35.
- 52 Regina José Galindo. (s.n.) en Acevedo y Toledo: 99: 47.
- 53 Alejandra Flores en Toledo y Acevedo:1998:95.
- 54 Rodas:1998
- 55 Gabriela Gómez, en Acevedo y Toledo:1999:82.
- 56 Mónica Albizúrez, en Toledo y Acevedo:1998: 90.
- 57 Toledo:1994:21.
- 58 Gabriela Gómez en Toledo y Acevedo:1998:100.
- 59 Anabella Acevedo y Aída Toledo, "*Cuando el poeta novísimo despertó*" en Acevedo y Toledo:1999:16.
- 60 Regina José Galindo. (s.n.), en Acevedo y Toledo:1998:46 (Nota: resulta imposible transcribir exactamente la resolución visual de este poema, pues todo el bloque último en punto menor caza al margen derecho, exceptuando las últimas dos líneas. No en balde hay que recordar que Galindo es artista de la gráfica)
- 61 Esta frase procede de un texto periodístico próximo a publicarse, que me fue proporcionado por la autora, precisamente como respuesta a una crítica negativa a la última instalación-*performance* de Galindo, *Sobremesa*.
- 62 Cfr. Cazali.1999.
- 63 Cfr. Morales:1999.