

DESACTUANDO EL MANDATO DE GÉNERO: ESCRITORAS HISPANOAMERICANAS

María Jesús FARIÑA BUSTO
(Universidad de Vigo)

Palabras clave: Género, feminismo, escritoras hispanoamericanas, desobediencia, transgresión.

Resumen: La desobediencia de las mujeres a los mandatos de la cultura no es una acción reciente, ni de hace tan sólo unas décadas, aunque sí sea reciente la conceptualización de esa desobediencia. En este artículo se consideran planteamientos de autoras hispanoamericanas materializados en diferentes géneros literarios, con una cierta preferencia por el poético. El objetivo principal del trabajo es dar a conocer formulaciones reflexivas y combativas, modelos de resistencia y de rebeldía. Cronológicamente, el corpus textual corresponde a las últimas décadas del siglo XX, no excluyéndose, sin embargo, algunas referencias oportunas a textos anteriores en el tiempo.

Mots-clés: Genre, féminisme, écrivaines hispano-américaines, désobéissance, transgression.

Résumé: La désobéissance des femmes aux diktats de la culture n'est pas une action récente, et il ne s'agit pas non plus d'une question de il y a quelques décennies, bien que la conceptualisation de cette désobéissance soit bien récente. Dans cet article on considère la perspective des auteures hispano-américaines matérialisé en genres littéraires divers, avec une certaine préférence pour la poétique.

L'objectif principal du rapport est celui-ci d'apprendre des formulations réflexives et combatives, des modèles de résistance et de contumace. Chronologiquement, le corpus textuel correspond aux dernières décennies du XXe siècle, sans exclure, par contre, quelques opportunes références aux textes précédentes dans le temps.

Keywords: Gender, feminism, Hispanic–American women writers, disobedience, transgression.

Abstract: The women's disobedience to the directions of culture is not a recent action, or an action of just a few decades ago, although, conceptualization of this kind of disobedience can be considered of a recent nature. This article discusses the approaches of Hispanic–American women writers, regarding the materialization of women's disobedience in different literature genders, especially poetry. The main objective of this paper is to present reflective and challenging formulations, together with resistance and rebellion patterns. In this article chronologically speaking, the textual corpus corresponds to last decades of the twentieth century, however, not excluding some references to earlier relevant texts from the past.

Daquelas que cantan as pombas e as froes,
todos din que teñen alma de muller.
Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
¡ai! ¿de qué a terei?

ROSALÍA DE CASTRO

El feminismo no ha muerto, porque sólo
muere lo finalizado, lo acabado, lo inerme.

IRIS M. ZAVALA

Desobedecer es un verbo que las mujeres han conjugado desde siempre. Y crear ha sido una de las formas de ese desobedecer: desatender la ley del padre; decir no a las normas coercitivas y anuladoras de la cultura; negarse a saber leer parámetros que la cultura da por hecho o exige que se sepan leer; *desactuar*, en definitiva, los mandatos, vivir en la resistencia. La historia lo registra y lo hace por encima de silencios y ocultamientos. En todos los tiempos las

mujeres tomaron la palabra, los ámbitos del saber y del arte, y se expresaron aunque su voz fuera silenciada o desautorizada y aunque esa acción pudiera valerles la muerte. Contra la muerte, siempre la creación, y, contra la violencia, más desobediencia.

En sus dos vertientes práctica y teórica, el feminismo contribuyó a aglutinar muy diversas expresiones e influyó en modos y manifestaciones, permeando incluso las actitudes y comportamientos de quienes se manifestaron y se manifiestan desapegadas de él. En 1996 escribía Eliana Ortega¹:

El feminismo está vigente hoy, aunque el lenguaje del poder y sus sometidos/as lo quieran desconocer. Está vigente en la práctica y en la teoría, con todas sus modalidades, contradicciones, dudas, interrogaciones y afirmaciones, en su inmensa diversidad (Ortega, 1996: 31)².

Tres lustros más tarde se hace necesario ratificar esa vigencia y su necesidad, pues los discursos del poder fagocitan todo aquello que les hace frente y que desean ocultar o directamente suprimir. Bajo el aserto de que todos los derechos están conseguidos y con el

¹ Eliana Ortega es editora, junto con Patricia Elena González, de *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, texto publicado en 1984 y de referencia ineludible.

² Ortega anota también el significado particular del feminismo en Latinoamérica: “asumirse como feminista en Latinoamérica es [...] asumirse diversa, híbrida, mestiza” (1996: 32-33). Iris M. Zavala se autodefine: “soy (si es que se es, creo que se está...) mujer, de un país colonial, marxista (nunca lo he llevado ni siquiera como herejía, pues toda herejía termina en religión) y feminista, pero no ortodoxa, ni fundamentalista, ni milito con un dogma... el feminismo es plural y es para mí como el desvelar del ciframiento del síntoma social” (2000: 14).

apoyo de nuevos términos que pretenden debilitar vindicaciones no finalizadas se diseña un mapa sesgado de la realidad, histerizando cualquier acción o expresión disidente o contestataria. No hay que olvidar que la historia registra también que cuanto más altas y más fuertes han sido las reclamaciones de las mujeres más resistentes y numerosos proliferaron los signos de la represión. En el acontecer histórico de Francia lo señala Christine Bard al recordar cómo el recorrido de las reivindicaciones de las mujeres a lo largo del siglo veinte fue acompañado por las retóricas reaccionarias que inmediatamente desencadenaron, entendiendo el término reaccionarias en su sentido estricto, de reacción, pero además en tanto que retóricas ultraconservadoras de los privilegios patriarcales (Bard, 2000)³. Amelia Valcárcel lo ha formulado con estas palabras: “A cada vindicación de igualdad ha seguido una naturalización del sexo acomodada en su lenguaje a las modas conceptuales de los tiempos” (1994: 10).

Ya en 1919 Alfonsina Storni daba cuenta de la negativa consideración hacia el feminismo cuando afirmaba: “La palabra feminista ‘tan fea’, aún ahora, suele hacer cosquillas en almas humanas” (Storni, 2002: 839). En 1981 lo repetía Montserrat Roig: “Todavía en nuestros tiempos la palabra feminismo da miedo. Todavía ser ‘feminista’ significa para algunas mujeres distanciarse de los hombres, ser una mujer distinta, agresiva, amenazadora de la paz y de la convivencia” (Bosch y Ferrer, 2003: 146). Y en 2006 Ana María Rodas respondía en una entrevista: “No soy de las que piensan que hay que matar a la mitad de los habitantes del mundo. Pero sí, soy

³ Me refiero a *Un siglo de antifeminismo*, colección de ensayos de la que Christine Bard es editora. Los diferentes trabajos del libro sitúan a quien los lee frente a lo peor de las ortodoxias: los prejuicios y la ignorancia, ingredientes que, juntos o por separado, no han producido nunca más resultado que la intolerancia, el inmovilismo, la desigualdad y la violencia.

feminista, porque una inmensa parte de las mujeres en el mundo andamos muy mal” (Montenegro, 2006).

Utilizando mecanismos de descrédito hacia sus activistas y teóricas, a las que lanzó al territorio de sus desechos, el sistema patriarcal buscó siempre devaluar y pervertir las apuestas y demandas del movimiento feminista. Pretendía defenderse, de ese modo, frente a reivindicaciones que reclamaban derechos para todos los sujetos y formas de actuación y de relación no asfixiadas por las normas de género, cuyos resultados más evidentes son la frustración individual y el desequilibrio y la violencia sociales. Y esta perversión se produjo incluso en contextos donde se utilizó la fuerza y la vida de las mujeres dentro de proyectos revolucionarios; conseguido el objetivo, los derechos de las mujeres fueron abandonados⁴. Por su parte, ante proyectos literarios movidos por una voluntad transgresora, la recepción se ajusta con frecuencia a pautas similares. La colombiana Albalucía Ángel recrea humorísticamente algunos de los términos que la crítica le dedicó:

[...] la escritura de mi novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* me ha valido el mote de idem. Y también me gusta. Aparte de los motes de *desvirolada*

⁴ La nicaragüense Gioconda Belli, comprometida en su momento con el activismo revolucionario, lo exponía así: “Yo creo que ha faltado homogeneidad y estrategia en los planteamientos del Frente sobre el tema de la mujer. También ha habido opiniones de mujeres significativas que han impactado negativamente en la comprensión de nuestra problemática. Cosas equivocadas como por ejemplo el enfoque del feminismo: les han vendido la idea de que el feminismo es el odio a los hombres, el lesbianismo, la libertad sexual y han perdido de vista el contenido revolucionario del feminismo, y lo malo es que ese enfoque lo han ‘comprado’ cantidad de compañeros y compañeras valiosas” (Murguialday, 1990: 222).

(loca rematada), pornográfica, obscena, polémica, controvertida, estrambótica, extravagante y demás, con los que he sido renombradísima, bautizadísima, reconocidísima. (Ángel, 1985: 456).

Sorprendentemente, este sistema que se instituye en acusador ha intentado matar, aunque deba entenderse aquí sólo simbólicamente (eludido y silenciado), a, por lo menos, una mitad de la población del mundo. Ésta, la simbólica, es una de las formas de la violencia, tal vez la más poderosa, pues se convierte en fundamento de manifestaciones de violencia real.

En su jerarquización, las configuraciones culturales de lo masculino y lo femenino constituyen índices de la violencia simbólica. Los pares son infinitos: bueno/malo, superior/inferior, independiente/dependiente, autoridad/desautorización, por indicar algunos, y los sujetos interiorizan estas configuraciones naturalizando lo que sólo es construcción interesada y, por lo mismo, rechazable y desmontable. En las páginas que siguen recojo unos pocos ejemplos de composiciones de escritoras hispanoamericanas posicionadas frente a los roles de género. En unos casos se trata de discursos cuyos planteamientos trabajan sobre todo con la sugerencia y en otros, los más, de textos apoyados en fórmulas descarnadas y abiertamente subversivas. En cuanto a su cronología, han sido publicados mayoritariamente en las cuatro últimas décadas.

DESOBEDIENCIA

La diferencia, no entendida como hecho, sino construida como desigualdad, como dependencia y como subalternidad, ha sido el mandato de la cultura para los sujetos femeninos. Ser propiedad de: en primera instancia, el padre; el marido, después:

¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro. Y ese título basta para distinguirme de los recuerdos del pasado, de los proyectos para el porvenir. Llevo una marca de propiedad y no obstante me miras con desconfianza. No estoy tejiendo una red para prenderte. No soy una mantis religiosa. Te agradezco que creas en semejante hipótesis. Pero es falsa. (Castellanos, 1971: 14)

Es la voz de la protagonista de “Lección de cocina”, de Rosario Castellanos, “abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el nido” pero que se muestra empeñada en no saber *leer* lo que la cultura le dice que, como mujer, tiene que saber *leer*: “Me supone [el manual de cocina] una intuición que, según mi sexo, debo poseer pero que no poseo, un sentido sin el que nací que me permitiría advertir el momento preciso en que la carne está a punto” (*Ibid.*, 13).

El personaje carece del saber normativo (tal vez, además, se resiste a él), sin embargo, posee otro que se desliza a través de sus comentarios y referencias y a través de su uso del lenguaje. Terminada su luna de miel, se encuentra ejecutando la ceremonia de cocinar su primer plato como esposa. Todo se confabula contra ella: el manual de cocina que no entiende; la carne que, en la sartén, acabará quemándose; su propia reflexión que la sitúa frente a su presente y a su futuro. Sus palabras y el fluir de su pensamiento conforman el relato. El ir y venir desde su realidad (el espacio de la cocina, el plato que prepara) hacia su pensamiento va trazando el dibujo de su posición como mujer dentro del sistema patriarcal⁵ y el espacio

⁵ Son muchas las aproximaciones críticas a este cuento de Rosario Castellanos. Véanse, por ejemplo, Oyarzún (1990) y Zeitz (1983).

doméstico, privado, de la cocina adquiere, a partir de esa estrategia, un nuevo valor, convertida en lugar de producción ética, estética y metafísica. Por su reflexión hace desfilar momentos de su juventud (estudios, proyectos, amistades), episodios de la luna de miel (los encuentros sexuales, no precisamente entusiastas) y evocaciones y asociaciones literarias e históricas. Todo ello colocado bajo la mirada de quien está atando cabos, estableciendo conexiones entre esas experiencias, de vida y de conocimiento, y su momento actual en la cocina, que se le presenta como aglutinador de lo que ya ha empezado y lo que le espera.

Siempre con ironía y, entre vuelta y vuelta al trozo de carne, la protagonista comprende que el matrimonio desencadena todo un conjunto de prácticas de dependencia y dominación, empezando por la pérdida del nombre (“perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo”, 11) y siguiendo por la de la autonomía y la libertad económica. Antes que a cualquier otra cosa, el nuevo estado se homologa a la esclavitud, como delata el término que cierra el siguiente fragmento:

Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el rimo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo⁶ (15)

Consciente de su situación, valora las posibles salidas: imponer ella las reglas del juego o seguir “la sinuosa vía que recorrieron

⁶ Ya en 1841 Gertrudis Gómez de Avellaneda había establecido esta ecuación (matrimonio = esclavitud) en su novela *Sab*.

mis antepasadas, las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir” (21). Pero el final abierto del texto deja en suspenso, abismada sobre quien lo lee, la decisión que adoptará el personaje.

En las interpretaciones del cuento se ha abundado en este final abierto. Castellanos acierta con el procedimiento. En realidad no importa tanto cuál sea la decisión que se acabe tomando, lo que importa es que será tomada con conocimiento de causa, es decir, con el conocimiento de los riesgos que conlleva, lo que no significa que con libertad absoluta, pues la trama de la cultura está tejida con hilos muy sutiles y muy bien rematados. El final abierto proyecta la decisión hacia afuera del texto, incitando a la colaboración de quien lo lee, que hará conjeturas sobre las posibilidades verbalizadas por la protagonista y sopesará las consecuencias que tendrá cada una de ellas.

Salir de la dependencia, de la pertenencia, de la genealogía patri-lineal, construir otra escala, devenir insumisas: cualquiera de estos movimientos arrastró siempre alguna penalización: el no reconocimiento, la crítica feroz, la frustración, el aislamiento, la locura⁷; también en ocasiones la consideración de excepcionalidad, que en rigor no fue sino otra forma de penalización, al ser interpretado el sujeto particular como una rareza frente a la generalidad que no la posee. Y, no obstante, los ejemplos abundan, algunos canonizados a través de un recurso que podría calificarse de travestismo simbólico,

⁷ “GENEALOGÍA (*Safó, V. Woolf y otras*): dulces antepasadas mías / ahogadas en el mar / o suicidas en jardines imaginarios / encerradas en castillos de muros lilas / y arrogantes / espléndidas en su desafío / a la biología elemental / que hace de una mujer una paridora / antes de ser en realidad una mujer / soberbias en su soledad / y en el pequeño escándalo de sus vidas // Tienen lugar en el herbolario / junto a ejemplares raros / de diversa nervadura” (Peri Rossi, 1994: 9).

impuesto desde fuera, como una excrecencia de un pensamiento que se resistió a reconocer el talento intelectual y creativo de las mujeres. Se trataba, para el caso, de una mujer varonil, en la que naturaleza había errado. Como tales fueron juzgadas, es bien conocido, la española Emilia Pardo Bazán y la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. De la primera, uno de sus editores, Sainz de Robles, afirmó: “Si novelando es Emilia Pardo Bazán ‘nada menos que todo un hombre [...] criticando, investigando, no es sino ‘nada menos que una mujer’. Pero nada más” (Luna, 1996: 16). A la segunda, su compatriota José Martí la describió: “No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil”⁸.

Cabría considerar afín a esta suerte de travestismo simbólico la idea planteada por la escritora gallega Rosalía de Castro en los cuatro versos que he tomado para encabezar esta exposición. Ella misma representa un caso literario singular: el de una escritora convertida en referente canónico de la literatura de un país. Pero también es singular la manera en que sus exégetas se acercaron a su obras, porque, hasta bien avanzado el siglo veinte, la posición más generalizada consistió en eludir su carga feminista, reveladoramente declarada en la “Carta a Eduarda” y en otros varios textos, uno de los cuales lo constituye el poema transcrito, en el cual, bajo una forma tan aparentemente sencilla, se transmite una idea de tan gran calado: ¿quién es, qué, ese sujeto que no obedece, que no se amolda a las convenciones que la institución literaria define para una escritora? ¿De qué tiene alma ese cuerpo?

⁸ La figura y obra de Gómez de Avellaneda le sirven a Martí de contrapunto a las de Luisa Pérez, a quien está dedicada la crónica en la que establece la comparación entre ambas: “Luisa Pérez de Zambrana”, fechada en 1875 y publicada después de la muerte el escritor.

NEGACIÓN

“Las mujeres ya no quieren callar”: así titula la peruana Doris Moromisato un poema fechado en 2003 (Luna, 2004: 330), aunque el recorrido genealógico que traza su texto, manifiesto en el subtítulo del mismo (“Prosaica y coloquial travesía por la poética literatura de las mujeres”), indica que no lo hicieron nunca y esta aseveración, en la que ya he insistido, exige todavía ser reacentuada: escritoras y artistas nunca permanecieron al margen de los movimientos y debates de su tiempo. En muchos casos, fueron ellas mismas las promotoras; en muchos, también, además de promotoras, víctimas. Sus palabras sagaces y comprometidas funcionaban como señales de peligro para un sistema que no estaba dispuesto a renunciar a sus postulados.

Por el texto de Moromisato desfilan Sor Juana (la primera, evidentemente, aunque no lo sea en la historia), las peruanas Clorinda Matto y Mercedes Cabello, la uruguaya Delmira Agustini, la chilena María Luisa Bombal, la argentina Alfonsina Storni, la mexicana Rosario Castellanos, la brasileña Clarice Lispector, las también peruanas Blanca Varela y Carmen Luz Bejarano (a la que se dedica el texto). Nombrarlas es un modo de rescatarlas, de reconocer su autoridad y su influencia. Además, su diferente cronología y sus distintas procedencias geográficas y sociales diseñan un mapa de complicidades y voluntades que se expanden por encima de las fronteras y de los tiempos, independientemente de que el compromiso de cada una se inscriba dentro de las circunstancias y dilemas de su particular momento histórico.

A través de sus obras, todas canalizaron preocupaciones, reivindicaciones y propuestas de rebeldía, y todo esto sin olvidar en ningún momento el trabajo sobre aquello que constituye su materia prima: los diversos lenguajes de los que se sirven. Se trata de creadoras con conciencia de sí mismas y con conciencia de las limitaciones

impuestas por la cultura en razón de su sexo. Su fuerza creativa las afirma en su capacidad de acción y de transformación y sus obras constituyen el resultado y evidencia de esa afirmación.

Sin embargo, en este contexto, afirmarse requiere empezar por una negación, la del estereotipo, la de la norma. Renunciar a la sumisión como el primer paso para establecer nuevos espacios de actuación:

CLAROSCURO

(*La encajera*, Jan Vermeer de Delft)

La aplicación de las manos
de los dedos
la concentrada inclinación de la cabeza
el sometimiento
una tarea tan minuciosa
como obsesiva
El aprendizaje de la sumisión
y del silencio
Madre, yo no quiero hacer encaje
no quiero los bolillos
no quiero la pesarosa saga
No quiero ser mujer. (Peri Rossi, 1999: 13)

A partir de una reelaboración poética de “La encajera”, cuadro del pintor holandés Jan Vermeer (datado en 1669), Cristina Peri Rossi configura una protagonista que expone sin rodeos su insubordinación al mandato de género: mientras realiza su tarea, piensa y expresa un deseo. De forma significativa, el movimiento desplegado en el texto conduce desde afuera hacia adentro: en primer lugar, la descripción externa del oficio, desempeñado minuciosa, concentrada

y sistemáticamente y que puede hacerse equivaler al ejercicio de construcción de la identidad que los individuos interiorizan a través de la educación y de todo el conjunto de prácticas socioculturales asociadas; en segundo lugar, el sentimiento y la voz del sujeto que se niega a continuar una condición. Sus palabras van dirigidas a la madre⁹, de la que se hereda la saga, pesadosa en una doble acepción de que pesa y de que causa pesadumbre.

La madre representa el eslabón con la estirpe, que no ha cortado, aunque la haya sufrido y probablemente renegado de ella. La hija lo declara en voz alta, como aquella otra de un poema de Alfonsina Storni, el tan mencionado “Bien pudiera ser...”¹⁰. En el texto de Peri Rossi, hay voluntad y la negación queda realzada a través de la anáfora insistente de los cuatro últimos versos, sobre la que se apoya el discurso directo de la protagonista, de nuevo en un movimiento de afuera hacia adentro: de la negación de un oficio –encajera– a la negación de otro –procreadora, mujer–; del producto del oficio y sus instrumentos (el encaje, los bolillos) a la filiación (la saga femenina) y finalmente al signo. Porque “mujer”, sin determinar, representa el signo, aquel conjunto de atributos que la cultura concentra en una unidad representativa, un horizonte de expectativas al que obliga

⁹ El papel de la madre como destinataria de la voz poética tiene una larga tradición en la historia literaria. En el ámbito hispánico, recuérdense las cantigas de amigo y las canciones medievales, donde es muy frecuente que una joven haga confidente de preocupaciones y de decisiones a su madre, que unas veces la reprende pero otras la aconseja y ayuda. Claro que, en esos casos, se trata siempre de cuitas de amor. A propósito puede verse Juárez Blanquer (1978) y Roberto Sodré (2004).

¹⁰ “A veces en mi madre apuntaron antojos / De liberarse, pero se le subió a los ojos / Una honda amargura, y en la sombra lloró. / Y todo eso mordiente, vencido, mutilado / Todo eso que se hallaba en su alma encerrado, / Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.” (Storni, 1999: 209-210).

a ajustarse a los sujetos, el estereotipo, hasta tal punto que, en un grado extremo, el signo puede sustituir al sujeto. En ... *Ya otra cosa mariposa*, la argentina Susana Torres Molina utiliza esta estrategia para desvelar posiciones altamente codificadas en relación con el género, la sexualidad y el deseo, las tres cuestiones en torno a las cuales se desarrolla su texto teatral (Fariña Busto, 2005).

En “La encajera” la madre calla. No hay voz para ella, el retrato de la encajera ocupa todo el espacio, tanto en el cuadro como en el poema. En éste, se rompe el estatismo de la pintura al dar la palabra al personaje, decisión que, como acabo de comentar, tiene efectos trascendentes. La encajera no quiere ese destino (de sometimiento, sumisión, silencio), no quiere *encajar*. De esta forma, el *encaje* actualiza significados no previstos: ya no podemos entenderlo solamente como el tejido elaborado con paciencia con los bolillos, leemos sobre todo el ajuste violento que la voz del poema rechaza de frente: “No quiero ser mujer”¹¹.

Paradójicamente, ese atributo, ser mujer, puede convertirse en su opuesto. Así lo sentencia el sujeto poético de *Género femenino*, poemario de la chilena Teresa Calderón:

SER MUJER

Terminé como no sabía
que querría terminar.
Me derroté a mí misma
y obtuve la única victoria.

¹¹ Todos los elementos del poema están perfectamente ajustados, empezando por ese final donde la ausencia de determinante es así de determinante: sobra toda especificación porque lo aludido es el signo (no una mujer, sino mujer).

A fuerza de costalazos
me hice hombre. (Calderón, 1989: 13)

Ser y hacerse: dos verbos relevantes dentro de las teorías feministas y de la sexualidad. Porque ¿qué significa “ser mujer” o “ser hombre” más allá del mandato inscrito en una cultura construida sobre un coercitivo, frustrante e invivible binarismo? Más allá, seguramente, nada, ya que los sujetos se reclaman diversos, atravesados por múltiples variables imposibles de deslindar porque se suman, se eslabonan, se superponen, se cruzan. Es obvio que existe vida fuera de las lógicas duales, simplificaciones falaces de la existencia. Sin embargo, las cosas son mucho más complejas dado que nuestra vida se desarrolla dentro de una historia social y cultural, simbólica, que ha dotado al sexo de trascendencia y ha hecho de la regulación de la sexualidad femenina uno de sus principios. Tomo palabras de Judith Butler: “Mujer y hombre existen, podríamos decir, como normas sociales y son, de acuerdo con la perspectiva de la diferencia sexual, formas en las que la diferencia sexual ha asumido un contenido” (Butler, 2004: 296-297). Como normas sociales ejercen presión, obligan, pero no son compactas ni existen razones para pensar que carezcan de fecha de caducidad, por muy arraigadas que se muestren en espacios y en tiempo. No son compactas porque el ajuste estricto al ideal (mujer/hombre, feminidad/masculinidad) resulta una imposibilidad, de ahí que Butler considere que las actuaciones del género se encuentran más cerca de ese ideal. Tomando como referencia la performatividad del *drag*, afirma: “algunas de esas personas a las que se llamaba hombres podían hacer la feminidad mucho mejor de lo que yo nunca podría hacerla, o de lo que yo nunca he querido hacer o nunca haría” (*Ibidem*, 301), y ese acto, que denomina “transferibilidad del atributo”, pone en evidencia al mismo tiempo la complejidad y la no naturalidad del género.

Las normas genéricas son, pues, construcciones que obedecen a valores y a fines y los efectos de su fuerza, como ya he anotado, están a la vista: frustración, desigualdad, violencia. Butler llega a hablar de “violaciones” en tanto que las categorías sociales “se imponen desde otro lugar” y “de entrada y por necesidad, no son elegidas” (302). Y añade:

Pero esto no significa que hayamos perdido la capacidad de distinguir entre las violaciones que posibilitan y las que imposibilitan. Cuando las normas de género funcionan como violaciones, operan como una interpelación que sólo se rehúsa cuando se acepta pagar las consecuencias, tales como perder el propio trabajo, el hogar, las perspectivas del deseo o de la vida (Butler, 2004: 302).

El aprendizaje y el ejercicio de la subversión constituyen, por lo tanto, un imperativo para la libertad, a pesar de sus consecuencias y por ellas, y desvelar los procedimientos que la cultura emplea para incluir y excluir forma parte de ese proceso, como lo forma, también, la desarticulación de tales procedimientos y el diseño de nuevas fórmulas y apuestas de vida.

SUBVERSIÓN

La familia es una de las instituciones que con mejores rendimientos ha utilizado el patriarcado para la transmisión de roles y estereotipos de género y de esa función deriva el interés que tiene profundizar en sus significados y sus dinámicas. Parece obvio que lo tenga sobre todo para las mujeres y, efectivamente, muchas han sido las escritoras que la han colocado en su punto de mira. Vuelvo sobre la figura de la madre, que, muy bien aleccionada por instituciones

educativas y religiosas, tomó sobre sí el trabajo de adiestramiento en las obligaciones femeninas. Ese papel la convierte en blanco preferente de las disidencias de sus hijas, que terminan confesándole su incumplimiento. En “Poema por la falta de mi madre”, Martha Kornblith escribe:

Madre
he de confesarte que además de
haber enterrado a la muñeca
no he cumplido con tus aspiraciones
de buena ama de casa, madre de hogar,
hijos, nietos, etcétera
que me convertí en poeta
que es lo mismo que decir
en poeta suicida
y que por eso
juego y seduzco a la muerte
todas las noches. (Kornblith, 1997: 30)¹²

En “La noche oscura”, Rossella di Paolo, peruana como Kornblith, muestra el escándalo producido por una joven cuando abandona a su familia para vivir con su amante. A través de un interesante ejercicio de intertextualidad con la “Noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz, que se enhebra al texto propio, se contrapone la actuación individual a la norma social. Al alma protagonista del texto místico se hace corresponder aquí un sujeto

¹² Martha Kornblith nació en Lima en 1959 y murió en Caracas en 1997. Escribió tres poemarios: *Oraciones para un dios ausente* (1995), *El perdedor se lo lleva todo* (1997), y *Sesión de endoncia* (1997). Al último pertenece el poema citado.

femenino perfectamente corporizado que baja las escaleras de la casa familiar mientras las voces de madre y hermanos la advierten de la pérdida de la honra: “Mi madre gritando en la escalera. Mis hermanos / los pelos arrancados / ¡que no lo sepa nadie!” (Luna, 2004: 325). Lima y la época actual es el contexto de la escena y la soledad silenciosa que acompañaba los movimientos del alma en el poema de San Juan es sustituida por el estrépito de la familia y por el mundo de la ciudad:

*En la noche dichosa
en secreto que nadie me veía
en un taxi negro hacia otra habitación
sin otra luz que mi rabia por vivir
y escribir lo que viviera*

El deseo amoroso, pero sobre todo de libertad, guía a la joven que huye llevando consigo algunos objetos entre los que se cuenta la máquina de escribir que le permitirá fijar la experiencia¹³. Esta faceta, la de escritora, productora de experiencias que se consideran dignas de ser contadas, forma parte de la rebeldía y es recurrente en la obra de un buen número de escritoras. No sólo se vive, se registra la vivencia, de tal manera que puede constituirse en modelo de conductas alternativas.

Mucho más atrevida, virulenta y dramática es la manifestación de ruptura con los padres por parte del sujeto poético de *Cuatro esquinas*

¹³ Me he referido a este texto de Rosella di Paolo y a algunos de Ana María Rodas, de la que hablaré a continuación, en un artículo en este momento en prensa: “Hablando de sexo y de placer. Palabra de poetas latinoamericanas”.

del juego de una muñeca (sin fecha), de la poeta guatemalteca Ana María Rodas. En el texto que abre el libro, de formato epistolar, ese sujeto, la hija, se revuelve contra quienes se mostraron dispuestos a sacrificarla obedeciendo fielmente los códigos patriarcales. El gesto es de abierta subversión, con un lenguaje tan demoledor que llega a ser hiriente, como si sólo de esa manera pudiera darse cuenta del también hiriente comportamiento de los padres hacia la hija. De no haber adquirido otra mirada, resultaría la víctima de un sacrificio, un cadáver en vida encerrado en el cementerio de viejos ritos y anquilosados cánones.

Por lo personal de su tono y por el valor de su significación transcribo más de un fragmento de este poema en prosa:

Papis queridos: a ustedes quiero aclararles qué es todo esto. Las mujeres me entienden. Lo que yo hago no es bueno ni 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. [...]

Papis viejísimos que utilizan la significación de la cultura para forjar cuchillos y clavárselos unos a otros en esa carrera disimulada por llegar primero a la fama y conquistar la eternidad, siempre dentro del juego que ustedes inventaron [...] la antes hija está diciéndoles adiós. [...]

¹⁴ El libro se publicó en 1975, aunque en la edición no figura el año.

Yo no los necesito. Si anduve pegada a los faldones de sus sacos fue porque mi infancia –siendo mujer– se prolongaba artificialmente a través de todas esas cosas que ustedes inventaron para asegurarse que, cuando menos, la mitad de los seres humanos quedaría fuera de la competencia. [...]

Los admiré e hice más sus ideas por un tiempo y no sabía por qué se me llagaba el 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” (Rodas, sin fecha: 9–11)

“Lo más atroz de la infancia es la sumisión. / Casi al filo de lo irreparable”, afirma Luisa Futoransky (2000: 8). Sumisión por ignorancia, por incapacidad de respuesta, por creer en quienes se suponen fuentes de autoridad. Rodas lo particulariza: “siendo mujer” la sumisión traspasa el tiempo de la infancia, deviene el destino diseñado culturalmente. Un yugo. Del rosa al blanco: del color de la ropa de la bebé al color del vestido de la novia. Marca y rito de paso a una nueva fase de la domesticación. Podemos releer a la narradora de Rosario Castellanos o escuchar a la enunciadora de un poema de Vidaluz Meneses (Nicaragua, 1944). En éste, el uso de referentes bíblicos parece suavizar el mensaje, que, sin embargo, no deja de mostrar toda su dimensión: en su papel de esposa, se exige al sujeto femenino la adecuación a las virtudes que el pensamiento cristiano ha construido para coartarla. Los términos del texto (hacendosa, prudente y prolífera) no significan otra cosa que cuidado del hogar (extensible a todo el ámbito de lo que hoy se llama ética de los cuidados), sumisión y procreación, y, aunque ha contraído

otras, el sujeto poético reconoce que no ha podido desprenderse de esas obligaciones culturales que la persiguen y en relación con las cuales mantiene una permanente tensión; están siempre ahí, recordándole que nunca llega a darles cumplida satisfacción:

Cuando yo me casé
la capilla era chiquita
y Monseñor recitó los salmos de rigor:

“Que sea hacendosa como Martha,
prudente como Raquel,
de larga vida y prolífera como Sarah”

Y heme aquí tenue sombra de Martha,
martillando la máquina de escribir en la oficina
después de los afanes del hogar,
callando la protesta fútil “silenciosa Raquel”
transcurriendo mi vida interminable como un río
para completar a Sarah (1967)¹⁵ (López Brun 1989: 21)

Para el sujeto de Ana María Rodas no hay perífrasis posibles. Como se ha indicado más arriba, sus palabras son directas, ásperas, sin concesiones de ningún tipo; tratan de constituirse en correlato discursivo de lo retratado y, al hacerlo, dan cuenta de cómo la conciencia del sometimiento (a la domesticidad, entre otras cosas, y como medio para otras) y su desvelamiento en el poema constituye

¹⁵ En otro poema (“Recuento”) insistirá: “El regreso a crepusculares habitaciones / donde sublimaba, mujer del siglo veinte, / el sometimiento. / Martha, la hacendosa / Raquel, la prudente / Sarah, la de vientre florecido en el ocaso” (*ibidem.*: 36).

otra faceta de la subversión¹⁶. En *Poemas de la izquierda erótica*, con el que se abrió camino en la historia literaria guatemalteca, escribe:

Limpiaste el esperma
y te metiste a la ducha
 Diste el manotazo al testimonio
 pero no al recuerdo.
Ahora,
 yo aquí, frustrada,
 sin permiso para estarlo
 debo esperar
y encender el fuego
y limpiar los muebles
y llenar de mantequilla el pan (Rodas, 1973: 17)

En el momento de su publicación, el libro fue recibido con acritud. La crítica no sólo rechazaba el desabrimiento del lenguaje poético, rechazaba también los temas y la crudeza y directez de imágenes y representaciones¹⁷. Por encima de todo, seguramen-

¹⁶ Tal vez cabría aplicar a la escritura de Ana María Rodas el concepto de “entrada en lo bárbaro” que Yolanda Pantín emplea para describir el lenguaje, la sintaxis y la formulación poética de algunas poetisas venezolanas (Pantín, 2001).

¹⁷ La autora recuerda: “Todo el mundo decía que eso no era poesía” (Montenegro, 2006). Pero ya en uno de los poemas aparecía recogida esa idea, contestándola: “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! (Rodas, 1973: 78). Años después, en el 2000, Rodas recibió el Premio Nacional de Literatura de Guatemala. Para la recepción del libro, véase Toledo (2009).

TRANSGRESIÓN¹⁸

La lengua codifica la sumisión. Por una parte, gramaticalmente, el género femenino es considerado el género marcado; por otra, en sus significados, lo femenino es lo subsidiario, lo minorizado, lo que convoca, cuando hay dobles, todas las acepciones denigratorias. Nada hay inocente en el lenguaje. El lenguaje ofrece y construye una determinada percepción y concepción del mundo: qué se ve y qué se excluye, desde dónde se habla, qué y quién es el eje de referencia, cómo se definen posiciones y actitudes.

El canon patriarcal ofrece aquí la resistencia más feroz. No duda en asumir que, como instrumento de comunicación y de conocimiento, la lengua no puede ser más que dinámica, pues, si la realidad lo es, la lengua necesita serlo igualmente para darla a conocer; sin embargo, anula de plano esta consideración cuando se refiere a aquel ámbito de realidad que afecta a los sujetos y a su construcción genérica¹⁹. No es extraño, por tanto, que las escritoras tematicen esta resistencia. Y no me refiero a reflexionar en general sobre la lengua o a servirse de sus estructuras como referente de

¹⁸ Abordo en este apartado dos cuestiones, lenguaje y sexualidad, que de algún modo sustentan los apartados precedentes, pero aquí me refiero al propio lenguaje como tema y a sexualidades no normativas. Me interesa ofrecer esta dimensión particularizada como modos específicos de transgresión.

¹⁹ El Diccionario de la Real Academia Española en línea se abre con esta declaración: “Las lenguas cambian de continuo, y lo hacen de modo especial en su componente léxico. Por ello los diccionarios nunca están terminados: son una obra viva que se esfuerza en reflejar la evolución registrando nuevas formas y atendiendo a las mutaciones de significado”. Contradictoriamente, se niega a registrar la acepción del término género tal como es usado dentro de las teorías feministas. Sí la recoge, desde el año 2005, el *Diccionario panhispánico de dudas*.

situaciones de vida²⁰, sino a constituir en tema precisamente la codificación cultural del género.

Concretamente, a esta codificación se refiere la poeta guatemalteca Ana María Ardón en el texto siguiente, en el que señala con crudeza la responsabilidad de quienes contribuyen a fijar y perpetuar los estereotipos femeninos (en el arco limitado que va de virgen a puta, y viceversa) a través de los rasgos definitorios de las entradas de los diccionarios:

Tan sólo somos las mujeres;
Santas madres vírgenes
dulces comprensivas,
viscerales emocionales
brujas neuróticas histéricas
sensibileras ingenuas liberales
o putas.
Según el diccionario
de la Real Academia

de los Machos.

Pero, de humanidad

¿Qué saben los castrados? (Saavedra, 2004: 157)

²⁰ Esta cuestión exigiría un ensayo completo, pues su presencia es recurrente en un amplísimo número de textos. Ejemplo excepcional lo constituye el conjunto de la obra de Cristina Peri Rossi, en todos los géneros que cultivó. En el relato “La sintaxis”, de *Cosmoagonías*, establece una equivalencia entre la dinámica de relación de una familia y las estructuras sintácticas: “Dolorosamente me di cuenta de que las relaciones más profundas se estructuraban muy sólidamente en fórmulas rígidas y repetitivas: la imposibilidad de romper el lazo se manifestaba en la imposibilidad de modificar la sintaxis” (Peri Rossi, 1988: 120-121). En la misma colección, el relato “La índole del lenguaje” se cierra con la siguiente observación: “El lenguaje es de los que mandan” (92).

También Ana María Rodas incide en estos valores asociados a lo femenino, un horizonte simbólico de obligado desmontaje con vistas a lograr una sociedad en la que las diferencias no sean sinónimo de desigualdad, sino de potencialidades y de riqueza:

La gramática miente
(como todo invento masculino)
Femenino no es género, es un adjetivo
que significa inferior, inconsciente, utilizable,
accesible, fácil de manejar,
desechable. Y sobre todo
violable. Eso primero, antes que cualquier
otra significación preconcebida. (Rodas, sin fecha: 45)

Con una visión más positiva Cristina Peri Rossi examina la posibilidad de girar ese lenguaje patriarcal heredado provocando²¹, con el nuevo uso, la apertura a dimensiones no contempladas y el desmantelamiento de tópicos y servilismos, y todo ello en varias direcciones: por un lado, haciendo visible la convencionalidad del (supuesto) valor genérico de las formas masculinas y, por otro, incorporando de manera normalizada distintas expresiones de la sexualidad y del deseo. A lo primero responden textos como este poema de *Inmovilidad de los barcos*:

GÉNERO
Poderosa ley gramatical
obliga a pluralizar en masculino

²¹ “Hablo la lengua de los conquistadores / pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen” (Peri Rossi, 1994: 11).

allí donde el género femenino predomina
pero no es el único absoluto
Contra este despotismo
sentimiento primario de justicia
justifica si yo, al escribir,
especifico: lector,
lectora. (Peri Rossi, 1997: 12)

Lo segundo constituye uno de los ejes vertebradores de toda la producción de la autora, tanto poética como narrativa, resultando especialmente interesantes al respecto algunos relatos de las colecciones *La rebelión de los niños* (1988) y *Desastres íntimos* (1997). Por sus páginas aparecen el complejo de Edipo, la atracción de un hombre adulto por las amigas de su hija, la violencia sexual, el fetichismo, el masoquismo, la feminidad y masculinidad como lugares no esenciales, el lesbianismo. A algunos vuelve Peri Rossi en *Habitaciones privadas*, su última entrega narrativa (2012). Se trata de un abanico importante de miedos y tabúes de la cultura en relación con la sexualidad y el(los) deseo(s), así como en relación con los desajustes a los roles de género.

La autora posee una enorme destreza a la hora de formalizar todas estas cuestiones (Fariña Busto, 2001), tan fundamentales en la vida de las personas y de las sociedades como para que la cultura se haya encargado de *vigilarlas y castigarlas*. Hablar de ellas es el primer paso para exorcizarlas; el siguiente es el de la normalización, algo que Peri Rossi consigue, haciendo de lo no legitimado, caso del lesbianismo²²,

²² Además de en algunos relatos (“La semana más maravillosa de nuestras vidas” y “El testigo”, en *Desastres íntimos*, o “Se busca”, en *Habitaciones privadas*), del deseo de las mujeres y del deseo entre mujeres, que el patriarcado ha negado y se ha negado a entender, trata Cristina Peri Rossi en todos sus poemarios.

una posibilidad más. Y entiendo esta normalización como señal evidente de transgresión en tanto que, estrictamente, supone el quebrantamiento de una ley²³, la de la heterosexualidad normativa del patriarcado.

La clave de las narraciones es realista; para inscribir a los personajes y el conflicto al que tendrán que enfrentarse se eligen contextos cotidianos, reconocibles. Lo interesante es el trayecto que llevan a cabo esos personajes y quienes se encuentran a su alrededor. Por un lado, necesitan hallar una salida a esa circunstancia sobrevenida que, por su naturaleza, produce, sobre todo, perturbación; por otro, adoptar una postura frente a ella, y en esto se verán implicadas tanto la persona que vive directamente el problema como aquellas con quienes está vinculada afectiva, laboralmente o de cualquier otro modo. Los relatos inciden en el recorrido reflexivo que se pone en movimiento para entender el conflicto, más allá de que se resuelva o no, si bien el hecho de entenderlo supone ya una primera fase de resolución, que generalmente va acompañada por un debilitamiento del desasosiego inicial y por algún tipo de transformación, sea cual sea su grado. En “Una consulta delicada”, por ejemplo, el diálogo entre un paciente que *se siente* mujer y su psicólogo dará pie a toda una serie de consideraciones sobre la identidad sexual, el deseo, el placer, los roles, que se hace girar en torno a la idea del disfraz, muy pertinente para explorar tanto los pliegues de la identidad como para diseccionar las máscaras de la cultura. Los sentimientos del paciente y sus preguntas llevan al doctor a dirigir su mirada hacia su propia vida, provocando que finalmente se aplique a sí mismo el consejo que le había dado a su paciente, disfrazarse, lo que atestigua su cambio de actitud.

²³ *Diccionario* RAE: **transgredir**. 1. Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto.

Dos frases de este cuento me sirven para cerrar esta sección: “el doctor Minnovis era un hombre normal, es decir, con poca imaginación” y “Se sufre más por razones imaginarias que por reales” (1997: 106 y 108). Si las normas de la cultura, cuya fuerza reside en su valor simbólico, son interiorizadas sin discusión alguna, producen inmovilismo (normalidad); si hay fisuras en esa interiorización, que es lo más frecuente, el resultado es el sufrimiento. Si pueden ser examinadas y entendidas como las construcciones que son, y se acepta el desafío conociendo sus consecuencias, será posible desnaturalizarlas y transgredirlas.

Al banquete de la libertad y de los derechos las mujeres no fueron invitadas; tuvieron que irrumpir, hurtar, dismantelar y construir. Desmontar la herencia con y contra el lenguaje recibido, un ejercicio lleno de obstáculos y de retos. Incluso ahora, cuando el viaje de la conciencia y de la rebeldía ha permitido pensar y vivir de otros modos, las mujeres siguen preguntándose (seguimos preguntándonos) por qué la cultura las ha castigado con tan pesada carga. Pero la pregunta no obedece a desconocimiento, sino a algo mucho más profundo, que es la incomprensión. En un diálogo provocativo con la mitología cristiana, Regina José Galindo²⁴ exclama:

A MI MADRE
NO LA PREÑÓ UN ÁNGEL

YO,
NUNCA HE MULTIPLICADO

²⁴ Regina José Galindo es guatemalteca, lo mismo que Ana María Ardón y Ana María Rodas. Empezó su trayectoria artística como poeta pero desde hace ya bastantes años se mueve fundamentalmente en el territorio de la performance.

NI SIQUIERA MIGAS
NO DIRIJO UN CLUB
CON DOCE ADMIRADORES

NI HE OTORGADO
-JAMÁS-
EL INDULTO A UNA PROSTITUTA.

QUE ALGUIEN ME EXPLIQUE
POR QUÉ
ENTONCES
CARGO UNA CRUZ.

¡POR FAVOR
NO QUIERO RESUCITAR! [*sic*] (Ávila, 2004: 283)

De la desobediencia a la transgresión, en diferentes formatos, entonaciones y grados. No fue obediente Alfonsina Storni ni Delmira Agustini ni Julia de Burgos ni Juana de Ibarbourou ni Victoria Ocampo; no había obedecido la otra Juana, Juana de Asbaje. Sus herederas insisten en el hábito: el destino de las fronteras consiste en ser cruzadas, el de los mandatos en ser desmantelados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁNGEL, A. (1985), “Una autobiografía a vuelo de pájara”, *Revista Iberoamericana*, 132–133, pp. 453–458.
- ÁVILA, M. A. (ed.) (2004), *Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (1973–2003)*, Madrid, Torremozas.

- BARD, C. (ed.) (2000), *Un siglo de antifeminismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BOSCH, E., FERRER, V. A. (2003), “Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino”, *Feminismos*, 2, 139–152: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2972/1/Feminismos_2_09.pdf
- BUTLER, J. (2004), *Deshacer el género*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 2006.
- CALDERÓN, T. (1989), *Género femenino*, Santiago, Editorial Planeta Chilena.
- CASTELLANOS, R. (1971), *Álbum de familia*, México, FCE.
- FARIÑA BUSTO, M. J. (2001), “Desastres íntimas en *Desastres íntimos*. Políticas en identidades sexuales”, en M. Bengoechea y M.I Morales (eds), *(Trans)formaciones de las sexualidades y el género*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 121–132.
- FARIÑA BUSTO, M. J. (2005), “El cuerpo como espacio de significación en dos textos dramáticos: ...*Y a otra cosa mariposa*, de Susana Torres Molina, y *Vlad*, de Teresa Marichal Lugo”, en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, pp. 365–374.
- FUTORANSKY, L. (2000), *París, desvelos y quebrantos*, Nueva York, Pen Press.
- GONZÁLEZ, P., ORTEGA, E. (eds.) (1983), *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Ediciones Huracán.
- JUÁREZ BLANQUER, A. (1978), “Madre y cantiga de amigo”, *Estudios Románicos*, 1, pp. 130–152.
- KORNBLITH, M. (1997), *Sesión de endodoncia*, Caracas, Editorial Eclipse.
- LÓPEZ BRUN, M. E. (ed.) (1989), *...A puro golpe de amor. Seis poetas contemporáneas de Nicaragua*, México, Casa de las Imágenes/UAM/Instituto Nicaragüense de la Mujer.

- LUNA, L. (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Madrid, Anthropos/Instituto Andaluz de la Mujer.
- LUNA, L. (comp.) (2004), *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica, t. III: Rebeldes*, México, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta.
- MONTENEGRO, G., GIL, G. (2006), “Entrevista a Ana María Rodas”, *Dfrente. Semanario de Prensa Libre*, 91 (2 de abril). En línea: <http://servicios.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2006/abril06/020406/dfrente.shtml> [Consultada el 10 de noviembre de 2012]
- MORET, Z. (ed.) (2004), *Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA*, Madrid, Torremozas.
- MURGUIALDAY, C. (1990), *Nicaragua, revolución y feminismo (1977–89)*, Madrid, Editorial Revolución.
- ORTEGA, E. (1996), *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica feminista*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- OYARZÚN, K. (1990), “Beyond Hysteria: “Haute Cuisine” and “Cooking Lesson”. Writing as Production”, en L. Guerra (ed.), *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, pp. 87–110.
- PANTÍN, Y. (2001), “Entrar en lo bárbaro. Una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres”, *Kalathos. Revista cultural* (Caracas), V/abril–mayo [en línea]: <http://www.kalathos.com/abr2001/letras/pantin/pantin.htm>
- PERI ROSSI, C. (1988); *Cosmoagonías*, Barcelona, Laia.
- PERI ROSSI, C. (1994), *Otra vez Eros*, Barcelona, Lumen
- PERI ROSSI, C. (1997), *Inmovilidad de los barcos*, Vitoria–Gasteiz, Bassarai.
- PERI ROSSI, C. (1999), *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen.
- PERI ROSSI, C. (2007), *Habitación de hotel*, Barcelona, Plaza y Janés.

- PERI ROSSI, C. (2012), *Habitaciones privadas*, Palencia, Menoscuarto.
- ROBERTO SODRE, P. (2004), “Entre a guarda e o viço: a madre nas cantigas de amigo galego–portuguesas”, *Temas Medievales*, 12, pp. 97–128.
- RODAS, A. M. (1973), *Poemas de la izquierda erótica*, Testimonio del absurdo diario ediciones.
- RODAS, A. M. (sin fecha), *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, Guatemala, Litografías modernas.
- SAAVEDRA, A. M. (comp.) (2004), *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica, t. I: Pícaras*, México, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta.
- STORNI, A. (1999), *Obras. Poesía*, Buenos Aires, Losada, t I.
- STORNI, A. (2002), *Obras. Prosa*, Buenos Aires, Losada, t II.
- TOLEDO, A. (2009): “Feminismo y subversión en los setenta en Guatemala. *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, historia de un libro”, *Destiempos*, año 4/19, pp. 346–358: <http://www.destiempos.com/n19/toledo.htm>
- VALCÁRCEL, A. (1994): *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*, Barcelona, Anthropos.
- ZAVALA, I. M. (2000), “Autobiografía con olvidos”, *Quimera* 192: 8–15.
- ZEITZ, E. M. (1983), “Técnica e ideología en un cuento de Rosario Castellanos”, *Actas VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, 765–771 [Accesible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_090.pdf]