

Península  
vol. XI, núm. 1  
ENERO-JUNIO DE 2016  
pp. 175-190

## INDIVIDUO Y SOCIEDAD EN LA POESÍA DE ANA MARÍA RODAS (GUATEMALA, 1937) Y ROSSANA ESTRADA BÚCARO (GUATEMALA, 1963)

DANTE BARRIENTOS TECÚN<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este estudio se interesa en la producción de las autoras Ana María Rodas y Rossana Estrada Búcaro, quienes pertenecen a dos generaciones literarias distintas. La primera de ellas comienza a publicar en la década de 1970 y la segunda, durante los últimos años del siglo pasado. Sin embargo, el discurso poético de ambas revela —desde escrituras muy diversas— una preocupación que parte de la individualidad femenina y se articula con la colectividad, más allá de todo discurso exclusivamente genérico. La lectura que proponemos se basa en dos poemarios: *El fin de los mitos y los sueños* (1984), de A. M. Rodas, y *En clave de Luna* (1999), de R. Estrada Búcaro.

Palabras clave: poesía, América Central, Ana María Rodas, Rossana Estrada Búcaro, análisis textual

## INDIVIDUAL AND SOCIETY IN THE POETRY OF ANA MARÍA RODAS (GUATEMALA, 1937) AND ROSSANA ESTRADA BÚCARO (GUATEMALA, 1963)

### ABSTRACT

In this paper, we will focus into two autors' production - Ana María Rodas and Rossana Estrada Búcaro - which belongs to different literary generation. The first one has started publishing in The 70's whereas the second one started at the end of the 90's.

However, their poetic line reveals - through many different kind of writings - a preoccupation which, starting from the female individuality, turn on the collectivity beyond every exclusively generic line. The reading that we propose stack upon two poetic collection: *El fin de los*

<sup>1</sup> Universidad de Aix-Marseille, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER) (Équipe d'Accueil 854), dante.barrantos-tecun@univ-amu.fr.

DANTE BARRIENTOS TECÚN

*mitos y los sueños* (1984) de A. M. Rodas, y *En clave de Luna* (1999) de R. Estrada Búcaro.

Keywords: Poetry, Central America, Ana María Rodas, Rossana Estrada Búcaro, textual analysis.

Desde la década de 1940, el discurso poético centroamericano se ha caracterizado por una profunda articulación con los acontecimientos histórico-políticos que ha conocido la región. Tan es así que una lectura de esta producción poética desde aquella década hasta la actualidad permitiría trazar las grandes líneas de las luchas ideológicas, de las visiones de la construcción de la sociedad que se han librado y contrapuesto en el istmo. Los regímenes políticos con frecuencia —por no decir casi siempre— dictatoriales, excluyentes y autoritarios, o sólo de apariencia democrática, que han moldeado las estructuras sociales y la vida cotidiana, también han condicionado de forma decisiva las concepciones y orientaciones de las prácticas artísticas y literarias. Teniendo que escribir por lo general en condiciones adversas de represión, exclusión o menosprecio —si se excluyen ciertos cortos períodos como los diez años de la Revolución guatimalteca (1944-1954) o los otros diez más o menos de la Revolución Sandinista (1979-1990)—, los textos producidos por los poetas centroamericanos pueden abordarse como una forma del testimonio y/o como modalidades de la escritura de la historia.

Memoria individual y colectiva, la poesía se convirtió en determinados momentos del proceso histórico de América Central en auténtico “instrumento” de lucha política, sin por ello perder su eficacia como objeto de contemplación estética. El poeta salvadoreño Roque Dalton ya lo había advertido en estos términos, torciéndole el cuello a las ideas impuestas: “¿Y por qué una obra de proyección ideológica no puede ser poética? Esto debe intentarse”.<sup>2</sup> Y eso fue precisamente lo que intentaron y lograron los poetas centroamericanos como lo prueban producciones tan diversas como las del mismo Dalton, o bien Otto René Castillo (Guatemala, 1936-1967), Roberto Obregón (Guatemala, 1940-1973), Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925) y Claribel Alegría (Nicaragua, 1924), por citar a algunas figuras emblemáticas.<sup>3</sup>

Dicho entrelazamiento entre una práctica estética específica y una práctica política concretada bajo diferentes formas de acción, es lo que define lo fundamental de la producción poética en Centroamérica durante toda la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, en esa línea de orientación poética un filón se distingue y se desarrolla en particular en las últimas décadas: nos referimos a las voces femeninas. En efecto, el periodo comprendido entre 1980 y 1990 constituyen el momento de “eclosión” de una diversidad de voces, muchas de ellas alentadas, primero, por el proceso revolucionario en Nicaragua —caso de Gioconda Belli, por ejemplo— y luego por los espacios políticos y culturales que, aunque estrechos, se han entreabierto después de la guerra civil (firma de los Acuerdos de Paz). Se trata de voces rupturistas que elaboran discursos reivindicativos en cuanto a la imagen y la condición femeninas, provocando quiebres tanto en las escrituras como en las temáticas.

<sup>2</sup> Citado por Arqueles Morales en el “Prólogo” de *Un libro rojo para Lenin*, de Roque Dalton (1986, Managua: Nueva Nicaragua, p. 15. El libro fue escrito entre 1970 y 1973).

<sup>3</sup> Sobre esta producción poética véase Barrientos Tecún (1998).

Esto no significa que antes de ellas no hubieran surgido en la región otras figuras femeninas de naturaleza similar, sino que es en estos años cuando se conforma un núcleo importante de voces femeninas, con representantes en todos los países del istmo, y que además cultivan tanto el género poético como el narrativo, el ensayo y el teatro. Si se consideran rápidamente los antecedentes habría que apuntar, por ejemplo, los aportes en la narrativa de Yolanda Oreamuno (Costa Rica, 1916-1956) para 1940,<sup>4</sup> de Claribel Alegría (Nicaragua, 1924) en los 60,<sup>5</sup> de Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919) en la poesía de los 70.<sup>6</sup> En lo que concierne a este género, un momento fundador lo constituye la publicación del poemario *Poemas de la izquierda erótica* (1973), de Ana María Rodas. Como puede deducirse a partir del título mismo del libro citado, éste provocó escándalo en la época, indignación y rechazo porque unía dos términos prohibidos —“izquierda” y “erótica”— por las “órdenes superiores” en sociedades militarizadas y reprimidas por la moral cristiano-burguesa.

En este estudio nos interesa detenernos en la producción de las autoras Ana María Rodas y Rossana Estrada Búcaro, quienes pertenecen a dos generaciones literarias distintas.<sup>7</sup> La primera de ellas principia a publicar en la década de los años 1970, en tanto que la segunda a finales de los años 1990. Sin embargo, el discurso poético de ambas revela —desde escrituras muy diversas— una preocupación que, partiendo de la individualidad femenina, se proyecta y termina por articularse con la colectividad, más allá de todo discurso exclusivamente genérico. La lectura que proponemos se basa en dos poemarios: *El fin de los mitos y los sueños* (1984), de Ana María Rodas, y *En clave de Luna* (1999) de Rossana Estrada Búcaro.

Después de la publicación de *Poemas de la izquierda erótica* (1973) y *Las cuatro esquinas del juego de una muñeca* (1975), Rodas dio a la estampa un tercer poemario titulado *El fin de los mitos y los sueños* (1984).<sup>8</sup> En él propone, a partir de la poetización de una experiencia amorosa fraca- sada, una “deconstrucción” de la intimidad del hablante poético, la cual desemboca a su vez en la “construcción” de una nueva identidad femenina. Sin embargo, la puesta en tela de juicio del

<sup>4</sup> Recordemos por ejemplo su novela *La ruta de su evasión* (1948), en la que el espacio doméstico de la casa funciona como lugar de deconstrucción de la sociedad patriarcal.

<sup>5</sup> La extensa obra poética de Claribel Alegría constituye un ejercicio de depuramiento de la palabra poética para abordar con transparencia discursiva los grandes problemas que han atravesado las sociedades centroamericanas (y latinoamericanas), los marginados y olvidados. Una gran parte de su trabajo poético ha sido compilado en Alegría (2003).

<sup>6</sup> Catedrática universitaria, miembro de la Academia Guatimalteca de la Lengua, periodista y actriz de teatro, Luz Méndez de la Vega es autora de una considerable obra poética y ensayística. Entre su obra poética encontramos: *Eva sin Dios* (1979) y *Helénicas y Epigramas a Narciso* (1998), y en ensayo: *Poetas desmitificadoras guatimaltecas* (1984).

<sup>7</sup> Rodas es una de las escritoras más conocidas y estudiadas de la poesía centroamericana contemporánea. Su trabajo poético y narrativo ha sido objeto de estudio tanto en América Latina como en Europa y los Estados Unidos. Véase Toledo (2004).

<sup>8</sup> Las citas remiten a la edición de 1984 de *El fin de los mitos y los sueños*, de Ana María Rodas.

mando del hablante poético y sus valores no se debe únicamente a la experiencia íntima; así lo confiesa la autora misma en el prólogo del poemario:

Pero no era sólo el fin de una historia de amor lo que hace tres años me daba un aire fantasmal. Muchos se habían ido o estaban a punto de hacerlo. Algunos para siempre; otros dejaron Guatemala y se fueron a ambientes más amables y aptos para la vida. En fin, 1980 fue un año en que comencé a aprender lo que es la verdadera soledad [...] Realmente, había que enterrar los mitos y los sueños (4).

Con estas palabras se comprende que el poemario se gesta como respuesta a una doble “destrucción”, a un doble vacío: el de la intimidad amorosa y el ocasionado por la violencia política. Esta última circunstancia es tanto más determinante que justamente el principio de la década de los 80 fue para Centroamérica y Guatemala, en particular, un período de represión extrema. Fue la época de los regímenes de los generales Lucas García (1978-1982) y Efraín Ríos Montt (1982-1983), de espeluznante memoria por haber alcanzado el extremo de las atrocidades y el horror: más de cuatrocientas comunidades indígenas masacradas por el ejército, persecución y tortura de cualquier oposición. La doctrina anti-comunista había enloquecido al aparato dominante. “Ciertamente, afuera llueve. Violencia y sangre” (6) agrega la autora al final del prólogo.

De esta manera el poemario puede leerse como un acto de rebeldía y de desmontaje de las estructuras de una sociedad que había llegado a un momento de crisis absoluta. Y para “desnudarla”, la voz poética se entrega a la denuncia y desmitificación de la imagen que la sociedad conservadora ha fabricado de la mujer. Sobre todo de la madre, figura “tabú” en muchas sociedades, dentro de las cuales la latinoamericana. Dante Liano lo precisa de esta manera:

Para una mujer guatemalteca, el patriarcado se presenta con dos rostros, igualmente imponentes. Si es ladina, un esquema feudal mediterráneo la encadena al fetichismo de la virginidad y al mito de la maternidad omnívora y sacrificial. “Madre”, en Guatemala, es palabra tabú, como en toda América, donde bien sabemos que sólo se admite literariamente o como insulto. Madre o novia virgen o mujer de la calle: el modelo patriarcal no deja mayores espacios (Liano 2004: 53-54).<sup>9</sup>

Tres secciones del libro son especialmente representativas de esta postura: las tituladas “Homenaje a la madre”, “Sobre esa cosa resobada” y “Sueños de la madre”. En el breve poema que abre la primera sección citada dice la voz poética:

<sup>9</sup> Acerca de la imagen de la mujer fabricada por la sociedad patriarcal véase el volumen 2 de la *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*, de Morant Deusa *et al.* (2005). También Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez ponen de relieve cómo la construcción patriarcal de la mujer la mitifica y sacraliza, su imagen tiende hacia modelos idealizados, fuera de lo real que la “desnaturalizan”: “La mujer se convierte en la sacerdotisa del hogar-sanctuario. Es un ángel o una santa, y como esposa y madre desempeña un culto o misión, en vez de tarea o deber” (Jagoe, Blanco y Enríquez 1998, 24). Resulta evidente que es precisamente contra tales esquemas de la mujer que el discurso poético de Rodas se subleva.

Yo, el incesto  
 la que nunca acaba de  
 parir  
 y recibir el semen.  
 La más  
 amable  
 madre.  
 La más odiada (25).

El texto rompe con las estéticas tradicionalistas<sup>10</sup> y aborda, por medio de un lenguaje crudo y directo, sin tapujos, un tema no autorizado por la moral dominante. Pero además, evoca la función procreadora de la madre sin su acostumbrada idealización, al contrario, aparece aquí más bien como un acto no sólo monótono y tedioso (“nunca acaba de / parir”) sino sobre todo connotando imposición y sometimiento (“recibir el semen”).<sup>11</sup> El poema se cierra con una visión ambigua y contrapuesta de la madre —amable / odiada—, signo de una sociedad que produce concepciones y comportamientos extremos, polarizados.

En su inmersión interior, la hablante poética va trazando un recorrido en el cual echa abajo las apariencias del universo familiar, del mundo de la pareja y, en especial, de la relación madre-hijos. Tema, por demás, escasamente tratado desde un ángulo desmitificador y libre de convenciones sociales. Así en el segundo poema de la sección dice la voz poética:

A medida que crecen  
 toman mujer y ponen casa.  
 Siempre regresan a decir qué tal, buenos días  
 Te gusta esta muchacha?  
 La compré para ti,

<sup>10</sup> En cuanto a la poesía tradicionalista femenina, Luz Méndez de la Vega apuntaba ya a mediados de los años 1980: “La poesía femenina guatemalteca como la de casi todos los países del mundo capitalista, aún principiado este siglo xx, es una poesía recatada, tradicional y llena de dulzuras de expresión muy ‘femeninas’ (en lo que ‘femenino’ significa hasta hoy en poesía) y creada por mujeres exclusivamente de la clase burguesa. [...] Por otra parte, las condiciones especiales de nuestro país, en donde el 85% de las mujeres son analfabetas (entre ellas la mayoría indígena que ni siquiera habla el castellano ¡y menos sabe de poesía!) y donde casi sólo un restante 15%, o bien son damas de buena posición económica, a quienes no interesa la literatura, o bien trabajadoras fuera del hogar y con la carga del mismo, de manera que no les queda tiempo para nada. No es extraño, pues, que sea ínfimo el porcentaje invisible de quienes escriben poesía y entre quienes se encuentran —por obvias razones— como mayoría, las poetisas espontáneas y tradicionalistas y, contadas con los dedos, las desmitificadoras. Sólo como ejemplo, de las 110 poetisas que figuran en la antología *Poesía Femenina Guatemalteca* [Horacio Figueroa Marroquín y Angelina Acuña, 1977] hemos podido únicamente seleccionar 10 de ellas como las más sistemáticamente innovadoras o desmitificadoras de la poesía tradicional femenina nuestra” (1984, 7 y 9).

<sup>11</sup> Obsérvese cómo la disposición formal de los versos, con un ritmo entrecortado, traduce la ruptura de cara a la tradición impuesta, el apartarse de la norma.

para que te gustara y tome tu lugar  
en las noches (26).

El poema parece un ajuste de cuentas, en el cual la madre desvela el comportamiento de los hijos, muy acorde con las actitudes patriarcales como puede deducirse por medio del empleo del verbo “comprar” aplicado al sustantivo “muchacha”. El lenguaje mercantil cosifica aquí a la mujer, denunciando a la vez una sociedad de consumo y deshumanizadora. Las generaciones se suceden sin que las mentalidades se modifiquen. Por otra parte, el texto pone de relieve otro tipo de comportamiento particularmente ambiguo: la subordinación a la madre. Si ella parece decidir en cuanto a la elección de la compañera, ésta en cambio no es sino su reemplazo, es decir, carece de identidad propia. El texto sugiere por tanto que los hijos no buscan realmente una compañera sino alguien que tome el lugar de la madre. Como puede notarse, esta última se presenta en el poemario como una *contraimagen* de lo que la sociedad conservadora espera de ella, toda vez que desmonta las estructuras del espacio familiar. Pero es que la deconstrucción interior y la crisis de la historia han conducido a la voz poética a perder toda ilusión en las apariencias y a cuestionarlo todo. De ahí que diga, dirigiéndose al hijo: “Qué inocente yo / cuando te daba leche y creía seriamente / que iba a conformarnos eso” (30).<sup>12</sup>

En la sección “Sobre esa cosa resobada”, cuyo título es ya una forma de banalización del amor, Rodas no sólo se propone revelar el anverso de aquel sentimiento, su erosión a fuerza de rutina, sino también convierte al cuerpo en signo liberador. El deseo de la mujer y principalmente de la madre —lo cual resulta aún más provocador— es evocado con un lenguaje descarnado y audaz: “Cuando se prende a tu boca / cuando te lame el sexo / ella / encuentra / mis besos” (38). Este breve poema de apenas cuatro versos, estructurado a partir de un léxico muy lejos de lo alambicado y en cambio transparente hasta el atrevimiento, traduce una postura que se escapa de las normas morales y expresivas imperantes. Se trata de una escritura despojada de toda adjetivación, compacta, marcada por cierta violencia verbal en el uso de términos e imágenes osadas; todos estos recursos apuntan a un objetivo clave: alcanzar la máxima eficacia expresiva para arremeter contra puritanismos y falsedades. Así, el estilo provocador de la hablante poética es una forma de rechazo de toda postura cefida a los dictados de la sociedad conservadora; en él no hay lugar para el acatamiento ni para lo reprimido. Esta voz se alza por consiguiente tal una reivindicación del derecho de expresar lo que se es y se siente, o sea una voz que se asume y rompe el molde en que la sociedad ha encarcelado las identidades.

<sup>12</sup> Para un estudio pormenorizado de la imagen de la madre y su desacralización en la poesía femenina centroamericana, véase la tesis de Sandra Gondouin (2011): *La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale: Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegria (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010)*.

Más adelante en el poemario, A. M. Rodas dice:

Habría sido sólo una pasión  
si no existiera  
ese velo de ternura reprimida que principia  
a fluir  
de mis ojos a tus ojos a mis ojos  
cuando vientres y piernas  
comparten con mis labios  
el sabor de tu semen, entre amargo y salado" (37).

El texto desvela el mundo interior de la hablante poética, sus percepciones y experiencias erótico-sensuales con un lenguaje que, sobre todo en el verso final del poema, inserta una ruptura de cara al discurso poético tradicional.<sup>13</sup> En efecto, el uso del término “semen” —ya en sí bastante vedado en el lenguaje cotidiano— y más aún la descripción detallada de su sabor, que traduce indirectamente una práctica sexual, producen un choque en la imaginación de sociedades conservadoras.<sup>14</sup> De manera que la vivencia del individuo aquí evocada entra en conflicto con los esquemas morales dominantes. Ahora bien, en tanto que revelación de una vivencia, el texto puede verse como testimonio de una interioridad hasta entonces reprimida y ocultada por los imperativos de la sociedad patriarcal. Testimonio por demás legítimo en la medida en que se trata de una vivencia y percepción humana que aquella no ha querido reconocer ni aceptar. La hablante desnuda, pues, sin empacho su mundo interior, su experiencia sexual y hasta sus pulsiones emocionales secretas, inconfesadas como lo expresa en estos versos: “En una calle equis de esta ciudad amada / un hombre desconocido podría tranquilizar mis pechos” (43). La hablante poética se construye pues una “nueva” identidad, que es a la vez una propuesta de cambio de la sociedad; la desvelación

<sup>13</sup> Con respecto a estas posturas rupturistas de Rodas de cara a la poesía convencional y a la moral pequeño burguesa Aída Toledo y Anabella Acevedo afirman: “La voz de esta poeta se encuentra fundamentada en el reconocimiento y la celebración de su ser-mujer, que no admite sentimentalismos en los cuestionamientos de sí misma y de los demás, y que se observa de una manera franca y a veces dolorosa. Lo erótico, que ya había sido explorado por poetas que la antecedieron, se diferencia de ellas en el tratamiento abierto, tanto en lo que se refiere al lenguaje utilizado, como a la manera de enfrentar el tema. A partir de la obra de esta escritora, la poesía creada por mujeres durante el siglo xx no abandonará el tratamiento de lo erótico y el reconocimiento del cuerpo, la necesidad de buscar una manera de manifestar sus voces dentro el o los espacios cedidos por el sistema patriarcal, que las orillaba a tratar temas asexuados, hablar de denuncia política en la cual no tenían ninguna participación, o tratar temas cortesanos y amatorios, sin enfrentarse en la escritura, con un lenguaje despojado de lo “femenino”, rompimiento que se inaugura con el primer libro de Rodas” (1998, 11).

<sup>14</sup> Es evidente que uno de los rasgos de la poesía tradicional femenina lo constituye el recañamiento en cuanto a abordar temas y utilizar términos explícitamente sexuales y atrevidos en el plano del deseo, lo que va a contracorriente de la imagen que de la mujer ha construido el esquema patriarcal. De manera que aquí el empleo de un término como “semen” se aparta del canon y choca las sensibilidades puritanas y mojigatas, objetivo al que apunta la autora.

del cuerpo y sus pulsiones se convierte aquí en una destrucción de los esquemas comportamentales impuestos a la mujer.<sup>15</sup>

Quince años después de la publicación de *El fin de los mitos y los sueños* (1984) y veintitrés después de la aparición del primer poemario de Ana María Rodas, *Poemas de la izquierda erótica* (1973), una joven poeta, Rossana Estrada Búcaro (1963),<sup>16</sup> da a la estampa *En clave de Luna* (1999). Esta autora pertenece a una generación de creadoras que principia a publicar y darse a conocer a partir de los años 90 y la cual se halla marcada tanto por el período de la guerra civil como por el de la postguerra, período este último que se abre con la firma de los Acuerdos de Paz entre la guerrilla y el Ejército (Guatemala, 1996).<sup>17</sup>

*En clave de Luna* (1999) es un poemario relativamente breve (41 páginas), cuenta con un total de 31 poemas cortos, muchos de los cuales no superan los 10 versos.<sup>18</sup> En el prólogo, de la pluma de otra joven poeta Johanna Godoy (1968), se lee lo siguiente:

Las palabras pintan un cuadro de un país y una sociedad, jamás exentos de belleza, en su viviencia y horror. En la página blanca convergen el instante trivial con la intención poética y la idiosincrasia guatemalteca" (10).

Si la poesía de Ana María Rodas se distingue por una escritura contestataria y polémica, voluntariamente provocativa, la voz de Rossana Estrada Búcaro explora, en cambio, otras vertientes expresivas sin por ello dejar de sacar a flote las perversiones e injusticias sociales. Así en el poema que abre el libro escribe:

Yo  
heredera del dios de los poetas  
Pizlimitec —el maya—  
ubicada en el lado sensible de la cordillera humana  
intento libertad  
donde la economía robotiza conciencias

<sup>15</sup> En cuanto a este aspecto de la identidad y la subversividad del cuerpo véase Jandey (2009) y Mansau, Andrée (ed.) (2004).

<sup>16</sup> En la solapa del poemario *En clave de Luna* se lee lo siguiente en cuanto a la autora: "Rossana Estrada Búcaro nació un 30 de enero de 1963 en el signo acuario. Su infancia transcurrió en San Juan Ostuncalco y su adolescencia en la ciudad de Quetzaltenango. Desde la edad de 6 años comenzó a escribir poesía por influencia de su abuelo. Es periodista, licenciada en Ciencia de la Comunicación".

<sup>17</sup> Entre estas autoras pueden mencionarse: Aída Toledo (1952), Maya Cú (1968), Johanna Godoy (1968), Mónica Albizúrez Gil (1969). Toledo es autora de poemarios como *Brutal batalla de silencios* (1990, Guatemala: Editorial Cultura), *Realidad más extraña que el sueño* (1994, Guatemala: Editorial Cultura) y *Cuando Pittsburgh no cesa de ser Pittsburgh* (1997, Guatemala: Editorial del Pensativo). Maya Cú publicó en 2001 el poemario *La rueda* (Guatemala: Editorial Cultura) y Johanna Godoy publicó *Lapidaria* (1992, Guatemala: Universidad Landívar) y *El amor de Yocasta* (1997, Guatemala: Editorial Cultura).

<sup>18</sup> Las citas de Estrada Búcaro provienen de la edición de 1999 de *En clave de luna*.

desmorono torrecillas de falacias  
para no ser sumisa” (11).

La mención de una supuesta divinidad del panteón maya (en realidad inexistente), traduce de parte de la hablante poética no sólo una voluntad lúdica y recreativa, sino principalmente un deseo de valorizar su pertenencia cultural. Ello debe verse como una forma de reivindicar una identidad auténtica. Esta pertenencia y valoración cultural aparece como un contrapeso, una oposición de cara a un sistema político-económico —el neoliberalismo— que deshumaniza, uniformiza las mentalidades y falsea la realidad. Así, el poema denuncia la alienación y la demagogia —“la economía robotiza conciencias”; “torrecillas de falacias”—. La hablante poética se presenta como una conciencia que toma partido, no acepta el estado de cosas dominante, las revela y en dicho acto estriba su búsqueda de libertad y de cambio: “para no ser sumisa”. Destaquemos además que esta voz poética femenina no acepta las imágenes tradicionalistas, las contesta y contrapone otras, ya despojadas de las visiones que han sido reproducidas a lo largo de los siglos en numerosas sociedades:

no soy bruja pero hechizo  
no soy cadáver mas he resucitado  
no tengo miedo y voy a contracorriente  
  
sin ser continuidad de nadie  
soy eslabón de mi especie (13).

Si las formas negativas traducen una actitud de oposición y resistencia, R. Estrada Búcaro organiza el texto en un juego de alternancias que van de lo que ya resulta anacrónico —“bruja”, “cadáver”, “miedo”— a un nuevo comportamiento social —“voy a contracorriente”—, el cual implica un proceso de cambio que la poeta no sólo asume sino que proyecta al devenir. Observemos que el lenguaje de esta autora es siempre de una tonalidad llana, tendiendo igualmente a un sentido de lo compacto, de lo sintético, pero a diferencia de A. M. Rodas, es menos agresivo, el ritmo menos brusco. Acaso, parte de la explicación radique en el hecho de que las coyunturas de producción de los textos ya no son del todo las mismas, exigiendo lenguajes distintos para expresarlas. Y si no puede negarse que las transformaciones sociales no son aún lo que tendrían que ser, ni mucho menos, en muchos países latinoamericanos, es probable que una escritura provocadora, violenta ya no se acomode del todo a las circunstancias socio-políticas y culturales. En todo caso, R. Estrada Búcaro no pierde de vista que si es necesario modificar los lenguajes, no debe olvidarse tampoco que los objetivos siguen siendo los mismos, por eso escribe:

crucé hemisferios de dolor  
camino por el costado del universo

y en la playa de mis luchas  
 anclo digna  
 la canoa de los sueños (15).

El primer verso de esta cita, constituye una alusión por medio de una metáfora espacial, geográfica —o sea amplificadora— a los tiempos históricos de la represión y la violencia que tantos dramas generaron en Guatemala.<sup>19</sup> A esta imagen la sigue una nueva metáfora, esta vez de naturaleza fluvial o acuática que conlleva en sí la idea de continuidad; a través de dicha metáfora, la hablante consigue expresar una concepción de fuerte carga política: la noción según la cual las luchas de cada quien (“mis luchas”) no sólo deben constituir actos ininterrumpidos sino además tienen una dimensión moral: la dignidad. Así, en la red de sentidos que genera el texto, la lucha enaltece al ser humano. Además, gracias a la asociación que la metáfora establece entre “mis luchas” y “los sueños”, la imagen adquiere otro valor semántico toda vez que induce una lectura que permite interpretar la lucha como elemento no sólo profundo sino igualmente puro y sublime.

Ahora bien, a la vez que la poeta maneja una escritura poética en donde la metáfora desempeña una función significativa esencial, también emplea el recurso de la referencialidad explícita dándole así al texto una historicidad específica. Ello es notable, por ejemplo, en una composición titulada “Impresionismo” en donde la constatación de la dureza de la realidad guatemalteca, de los índices sociales que en vez de mejorar empeoran, de la degradación de la vida y de la Naturaleza, dan lugar a una escritura de tono angustiado y pesimista:

Svetlana canta  
 a Enrique se le cansó el cuerpo  
 la Sagrario ahora es gerente  
 el desempleo en Guatemala aumenta  
 nuestros bosques se queman  
 [...]  
 un día sólo seremos un capítulo de la historia  
 que nombrará el imperio gringo  
 pero ahora los días son largos (39).

La enumeración de hechos de la vida cotidiana reñidos con el idealismo moral o de situaciones sociales y ecológicas que suponen explotación de personas y de la Naturaleza, traduce un sentimiento de desánimo y desesperanza en la hablante

<sup>19</sup> Las alusiones metafóricas a la época de la violencia en Guatemala —que pueden extenderse a Centroamérica o a toda América Latina— son frecuentes en la poesía de nuestra autora. Así, en otra composición titulada “Pulsión”, el proceso de creación poética es la ocasión para hacer emerger en la memoria las épocas trágicas de la Historia: “Un poema impreciso quiere saltar a mi lapicero / emociones y sentimientos / desean bañarse en la tinta vagabunda / en la sangre de esta tarde” (36).

poética. Dicho estado anímico queda expresado, por un lado, en la alusión a la subordinación del país al imperialismo norteamericano —del cual aquél no es sino un “capítulo”—, y por otro, a la percepción de un tiempo dilatado. Es decir, la visión de un tiempo estancado en una época de infiernos, el final del siglo xx.

Esta visión desencantada de la historia no puede dejar de ponerse en relación con el proceso histórico centroamericano y guatemalteco en especial, toda vez que los Acuerdos de Paz —período durante el cual gesta el texto- no sólo significaron el término del conflicto armado sino sobre todo la certeza de que poco o nada había verdaderamente cambiado. Esa misma percepción de la historia, pero desde un ángulo aún más desencantado y al cual se agrega un sentimiento de ira y repulsión se puede encontrar en un poema de A. M. Rodas:

No me hablen de nada.  
Esta noche no estoy para palabras  
ni discursos  
Sobre los acuerdos de paz en ningún lado.  
¿Qué paz acordaron en mi nombre?  
¿Quién les dio el permiso para hacerlo?  
Ninguno de esta lista interminable  
que llevo entre las manos  
dijo  
adelante, firmen ese convenio.  
[...]  
Mientras tanto  
aquí, como si nada, se acumularon muertos  
y desaparecidos  
y exiliados y odios.  
Cuarenta años duró el juego.  
A mí no me fue tan mal, aún estoy viva.  
Pero esta lista, esta lista que me hace llorar cuando la leo  
es la factura final de aquel convenio.  
No me vengan con sellos a estampar un cancelado.  
Aquí no se cancelan los afectos  
ni los llantos, ni la sangre derramada  
ni la memoria de los muertos.  
(Rodas 1998, 33-34).

La crítica al proceso de paz es aquí de una extrema virulencia, a la altura de la tragedia vivida en el país y de la desilusión que supuso, para muchos sectores de la población, la firma de los Acuerdos de Paz. Pues si bien éstos pusieron un término al enfrentamiento armado, no implicaban cambios de fondo en las estructuras económicas y políticas. Dicho de otra manera, el poder quedaba en las mismas manos y, como más tarde se verificaría, tampoco significaba traducir en justicia a los jefes militares y al Estado responsables de las masacres, más bien

se abrían las puertas, indirectamente, a su impunidad. Por eso, el poema se erige en un testimonio de indignación y de repulsión a un nuevo pacto político que deja intactas las razones del conflicto armado y no se dota de los medios para restablecer la justicia. Pero si el discurso político —en este caso los Acuerdos de Paz— se revelan inconsistentes de cara al drama de un país, en cambio, el discurso poético al impugnarlo lo traduce ante la Historia, le devuelve al conflicto su dimensión humana y, sobre todo, rompe la lógica del olvido. La voz poética hace caer la máscara de las palabras oficiales, de los discursos institucionales, desnudando la insensibilidad y falsedad de los lenguajes del poder: “No me hablen de nada. / Esta noche no estoy para palabras/ ni discursos”. En el fondo, la palabra de la historia oficial es impugnada y descalificada por la palabra poética porque no corresponde con los hechos humanos; porque borra con una firma una tragedia que no cabe en ningún papel o documento. La distancia entre el discurso del poder que impone su decisión sobre los acontecimientos ocurridos y lo vivido por las víctimas en toda su tragedia (“aquí, como si nada, se acumularon muertos/ y desaparecidos/ y exiliados y odios”), esa separación es la que el poema lanza con indignación a la faz de los “actores” de la historia oficial, mostrando las limitaciones de todo tipo de “acuerdos”, de toda escritura oficial. El documento oficial —“los acuerdos del paz”, el convenio firmado—, pierde aquí cualquier representatividad (“¿Qué paz acordaron en mi nombre? / ¿Quién les dio el permiso para hacerlo?”), desvelando hasta qué punto la historia guatemalteca resulta un espacio de exclusiones y de falsificaciones. La voz poética irónicamente alude a su situación individual “privilegiada” en ese drama (“A mí no me fue tan mal, aún estoy viva”), declaración que no es sino una máscara para enfrentar la sordidez del tiempo histórico, porque su individualidad ha sido profundamente afectada por el destino colectivo como lo expresa el verso siguiente: “Pero esta lista, esta lista que me hace llorar cuando la leo / es la factura final de aquel convenio”.

Así, estas voces femeninas al asumirse como sujetos de su historia personal, proceden a la evaluación y a su implicación absoluta con la historia colectiva. En ese sentido, resulta coherente sostener que, para estas poetas, la lucha por la construcción y el reconocimiento de la identidad individual no puede plantearse sin la necesaria convergencia con las luchas de su tiempo y del conjunto de la colectividad. Asumida de esa forma, la poesía es aquí palabra desveladora de la conciencia y palabra desveladora de la conciencia de un grupo. El estudio del discurso poético de dos autoras guatemaltecas pertenecientes a generaciones literarias diferentes, pone de relieve que la poesía femenina centroamericana actual ha puesto en práctica —y afianzado— nuevos cánones (en relación a la poesía escrita hasta mediados del siglo xx), de ahí que una cierta continuidad se manifiesta en las últimas décadas a contracorriente de la poesía convencional, con lo cual puede empezar a hablarse de una tradición de la denuncia y de la contestación, del anticonformismo y de la antisolemnidad. La ruptura propuesta por Ana María Rodas en los años 1970, con la publicación de *Poemas de la izquierda*

*erótica*, permitió entonces trazar una nueva concepción poética más acorde con los cambios que conocía la mujer en el campo social y los nuevos espacios políticos que fue ganando. El uso de un registro lingüístico provocativo y voluntariamente agresivo para las mentalidades tradicionalistas y la sociedad patriarcal (en el caso de Ana María Rodas) abrió la brecha por la cual pudieron encontrar nuevas propuestas poéticas las autoras posteriores, que a través de otros registros, no siempre confrontativos, no siempre antipoéticos, prolongaron la vertiente anticonformista y desenfadada. De esta manera, el uso de un lenguaje fuera de la norma (coloquial, familiar, crudo, a veces agresivo de cara a las mentalidades convencionales) no era la marca de una actitud provocativa sin más, de un juego literario únicamente, sino la estrategia expresiva necesaria para contribuir a la construcción de una identidad no sumisa de la mujer, liberada del molde patriarcal. El lenguaje poético se hace así instrumento de participación activa en los cambios de las mentalidades. Los dos discursos poéticos aquí estudiados revelan igualmente que esa imagen de la mujer liberada de esquemas no puede construirse al margen del conjunto de las problemáticas sociopolíticas e históricas propias de la sociedad guatemalteca. En ese sentido, y para terminar, vale la pena recordar que si bien la palabra poética de estas autoras juega un papel considerable en la evolución de las mentalidades, en la elaboración de nuevas miradas acerca de la mujer, no hay que olvidar que estas nuevas visiones se generan especialmente dentro del marco de los grupos sociales de clases medias urbanas pero que grupos muy amplios de mujeres de las zonas rurales y urbanas marginales quedan fuera de ellas. Resulta por tanto necesario que esta palabra poética encuentre su concretización en acciones políticas, pero esto —como se sabe— ya queda más allá de la poesía propiamente hablando.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Claribel. 2003. *Una vida en poemas*. Managua: Editorial Hispamer.
- BARRIENTOS TECUN, Dante. 1998. *Amérique Centrale: étude de la poésie contemporaine. L'Horreur et l'Espoir*. París: L'Harmattan.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*. París: Gallimard.
- COHEN, Jean. 1979. *Le haut langage: théorie de la poéticité*. París: Flammarion.
- DALTON, Roque. 1986. *Un libro rojo para Lenin*. Managua: Nueva Nicaragua, Colección Séptimo Aniversario.
- ESTRADA BÚCARO, Rossana. 1999. *En clave de Luna*. Guatemala: Editorial Cultura.
- FRIEDRICH, Hugo. 1976. *Structures de la poésie moderne*. París: Editions Denoël / Gon-thier.
- GONDOUIN, Sandra. 2011. *La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale: Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegria (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010)*. Tesis de doctorado en estudios latinoamericanos, Aix Marseille Université / CAER.
- JAGOE, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. 1998. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria Editorial.
- JANDEY, Brigitte. 2009. *Écrire l'indicible. Écriture subversive, écriture affective, écriture du corps: les facettes de l'écriture féminine*. Colonia: Lambert Academic Publishing.
- LIANO, Dante. 2004. "La poesía de Ana María Rodas". En *Desde la zona abierta, artículos sobre la obra de Ana María Rodas*, edición de Aída Toledo, 53-66. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo.
- MANSAU, Andrée, ed. 2004. *Des femmes: images et écritures*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- MATVEJEVITCH, Predrag. 1979. *Pour une poétique de l'événement*. París: Union Générale d'Éditions.
- MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz. 1979. *Eva sin Dios*. Guatemala: Editorial Marroquín Hermanas.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Helénicas y Epigramas a Narciso*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- MORANT DEUSA, Isabel et al. 2005. *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*, vol. 2. Madrid: Cátedra.
- RODAS, Ana María. 1975. *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Guatemala: Litografías Modernas.
- RODAS, Ana María. 1984. *El fin de los mitos y los sueños*. Guatemala: Editorial Rin 78 / Tipografía Nacional.

- \_\_\_\_\_. 1973. *Poemas de la izquierda erótica*. Guatemala: Editorial Landívar.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Recuento*. Guatemala: Ediciones La Ermita / Editorial Oscar de León Palacios, Colección Profecías.
- TODOROV, Tzvetan *et al.* 1979. *Sémantique de la poésie*. Paris: Editions du Seuil.
- TOLEDO, Aída. 1994. *Brutal batalla de silencios*. Guatemala: Editorial Cultura.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Cuando Pittsburgh no cesa de ser Pittsburgh*. Guatemala: Editorial del Pensativo.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Desde la zona abierta, artículos sobre la obra de Ana María Rodas*. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo.
- TOLEDO, Aída y Anabela Acevedo (selección y notas). 1998. *Para conjurar el sueño, poetas guatemaltecas del siglo xx*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. Abrapalabra 30.