

ISSN 1023-0890

UNIVERSIDAD NACIONAL
Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

ÍSTMICA

NÚMERO 13



Humanismo, mujeres y creación
en Centroamérica

euna

ÍSTMICA

NÚMERO 13
2010

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD NACIONAL



HUMANISMO, MUJERES Y CREACIÓN EN CENTROAMÉRICA

Revista anual dedicada al estudio de la cultura, la literatura, el arte y el humanismo en Centroamérica

Rectora

Lic. Sandra León

Comité Editorial Revista

Lucía Chacón Alvarado (Decana)

Leda Marengo Marochi

Mónica Zuñiga Rivera

Aracelly Ugalde Viquez

Anabelle Herrera Chavarría

Marybel Soto-Ramírez, Directora

Consejo Asesor

Patricia Fumero, Universidad de Costa Rica

Raúl Torres-Recinos, Universidad de Saskatchewan

H.J. Manzari, Washington and Jefferson College
Musquomus; ne fica mortil hoc

Las ideas vertidas en estos artículos son responsabilidad de los autores. Los artículos pueden ser reproducidos, traducidos o citados (excepto aquellos que indiquen expresamente derechos reservados de autor) a condición de que se cite debidamente la fuente y se envíe un ejemplar donde aparece el artículo reproducido al Consejo Editorial de la Revista. *ÍSTMICA* se publica también en formato digital y está alojada en el Portal de Revistas Digitales de nuestra Universidad en la dirección: www.revistas.una.ac.cr/istmica

**Consejo Editorial EUNA**

Dora Cerdas Bokhan, Presidenta

Mario Oliva Medina

Carmen Hidalgo Calderón

Alejandra Gamboa Jiménez

Erick Álvarez Ramírez

Carlos Prendiz Espinoza

Bianchinetta Benavides Segura

Dirección editorial

Alexandra Meléndez • amelende@una.ac.cr

Diseño de portada: Marielos Miranda

Pegado a la tierra

001.3

I-87-i *Ístmica* / Universidad Nacional.
Facultad de Filosofía y Letras Vol. N° 13
(2010) Heredia, C.R. : EUNA, 2012
v. : il. ; 24 cm

ISSN 1023-0890

1. Humanidades - Publicaciones
periódicas. 2. Educación humanística -
Publicaciones periódicas. I. Universidad
Nacional. Facultad de Filosofía y Letras

ÍSTMICA

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Apartado 86-3000 Heredia, Costa Rica
AMÉRICA CENTRAL

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE

La corrección de pruebas y estilo es competencia exclusiva del Comité Editorial de la revista.

HUMANISMO, MUJERES Y CREACIÓN EN CENTROAMÉRICA

Contenido

5	Presentación	Sección literaria
	Artículos	
11	El infinito en la palma de la mano de Gioconda Belli, el discurso de los cuerpos y la sexualidad en los apócrifos de Adán y Eva <i>Violeta Rocha Areas</i>	119 Honduras en la voz de sus poetas femeninas 121 Convite 122 A destiempo <i>Elisa Logan</i>
29	Chiapas tan cerca y tan lejos de Centroamérica: escenarios, conflictos sociales y una dramaturgia posible en femenino <i>Anabelle Contreras Castro</i>	123 La historia rota 124 El amor existe 125 Murallas de amor 125 Debajo de un manzano te desnudé <i>Lety Elvir</i>
41	El humanismo en la danza de Elena Gutiérrez Nascimento <i>Carlos Morúa Carillo</i>	128 Me rehúso 129 Amor de ladina <i>Amada Ponce</i>
55	La educación y el feminismo en el pensamiento de Gabriela Mistral <i>Grace Prada Ortíz</i>	131 Honduras roja 132 Del ladrido del sombrero a la escama del sol <i>Diana Espinal</i>
65	<i>¡...hacerte otra vez mujer!</i> Nota para una lectura feminista de <i>La Gringa</i> de Oscar Wyld Ospina <i>Marybel Soto Ramírez</i>	136 Quieres consentirte 137 Con que agonía pides... 138 Lindo, es mentir o más fácil que decir no <i>Claudia Sánchez Cárcamo</i>
85	Honduras: inserción de la poesía femenina en lo contemporáneo <i>Ada Luz Pineda</i>	Artes plásticas 141 La experiencia creativa como experiencia vida <i>Marielos Miranda</i>

Comentarios

- 149 Una geografía del deseo en *Los pobres* de Roberto Sosa
Rick McCallister

Entrevista

- 161 La creación artística en movimiento. Entrevista a Elena Gutiérrez Nascimento
Carlos Morúa Carrillo

Dossier

- 181 Pensadoras humanistas en Centroamérica
- 183 María Eugenia Dengo Obregón: vislumbre del pensamiento filosófico y humanista de su obra
Marie Claire Vargas Dengo
- 195 Los caminos de Carmen Lyra
Isabel Ducca
- 209 Yolanda Oreamuno: el derecho a pensar
Yadira Calvo
- 217 En este número
- 221 Normas editoriales
- 223 Normas de evaluación y dictamen de artículos

Tabla de cuadros, figuras e ilustraciones

- 45 Fotografía 1. Propiedad de Elena Gutiérrez
- 46 Fotografía 2. Propiedad de Elena Gutiérrez
- 49 Fotografía 3. Propiedad de Elena Gutiérrez
- 51 Fotografía 4. Propiedad de Elena Gutiérrez
- 85 Ada Luz Pineda
- 121 Elisa Logan
- 123 Lety Elvir
- 128 Amada Ponce
- 135 Claudia Sánchez Cárcamo
- 145 Fotografía 1. *Tejedora 2*, propiedad de Marielos Miranda
- 145 Fotografía 2. Marielos Miranda, propiedad de la escultora
- 145 Fotografía 3. *Instalación* propiedad de Marielos Miranda
- 145 Fotografía 4. *Caracoles*, propiedad de Marielos Miranda
- 145 Fotografía 5. *Los monstruos de Lía*, propiedad de Marielos Miranda
- 145 Fotografía 6. *Sobreviviente*, propiedad de Marielos Miranda.
- 145 Fotografía 7. Marielos Miranda, otra faceta de su trabajo.

PRESENTACIÓN AL NÚMERO

En lo fundamental, las propuestas filosófico culturales del humanismo, como corriente estética y de pensamiento, sitúan al ser humano como valor principal y fin superior de toda actividad.

En este sentido, la perspectiva humanística parte de la idea de propiciar mejores condiciones de vida material y espiritual para que la persona pueda, en todas sus potenciales, lograr su perfectibilidad por sobre toda alienación.

Históricamente, las mujeres han dado su aporte significativo en la promoción de las potencialidades de los seres humanos en general. No obstante, para ellas, el pleno acceso al desarrollo de sus potencialidades continúa planteando una dura lucha que está lejos de acabar.

El presente número de *ISTMICA* presenta el pensamiento y los quehaceres de mujeres que, con una convicción humanista, afianzan el lugar del ser humano, mujeres y varones, en el mundo al potencializar sus capacidades con justicia y equidad.

Desde la teología feminista de la liberación, Violeta Rocha nos presenta un análisis de la obra de Gioconda Belli *El infinito en la palma de la mano*. En este análisis, Violeta nos acerca a través de la obra de Belli al mito fundacional de Adán y Eva y, a la luz de la literatura apócrifa intertestamentaria, nos ofrece un esfuerzo por entender la condición humana. En particular, abunda en la relación discursiva de la mujer, el pecado y la sexualidad, y de la estigmatización de los cuerpos.

Anabelle Contreras Castro nos sitúa en Chiapas, lugar de fuertes contrastes, de violencia y exclusión y, al mismo tiempo, de belleza y esperanza, para advertirnos que el nombre de este lugar *fronterizo*, mexicano-centroamericano, se dice en plural. Anabelle indaga en las posibilidades que las mujeres de Chiapas han logrado para ellas, a partir de incursionar en el conocimiento de teologías feministas de la liberación, del feminismo, de la dramaturgia y de la lucha, la revolucionaria y la cotidiana, para definir su *ser y estar en el mundo* desde posturas de equidad humana y de género.

Elena Gutiérrez es una maestra de la danza y un referente obligado en esta disciplina. Fundadora del Ballet Moderno de Cámara, de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica y de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, su pensamiento artístico nos lo presenta el también bailarín Carlos Morúa Carrillo. Este artículo nos lleva a un recorrido vivencial donde experiencias, expresión artística, enseñanza docente y organización y gestión cultural se conjugan para presentar la creatividad en movimiento de la artista.

El autor del artículo, quien es también profesor universitario, no se quedó solamente en la investigación del pensamiento y la propuesta estética de la maestra Gutiérrez, sino que elaboró una entrevista que hemos ubicado en la sección **Comentarios** y que nos ofrece miradas íntimas de lo vivido por Elena Gutiérrez en Chile, antes y después del Golpe de Estado de 1973, de su regreso a Costa Rica, de cómo se abrió paso para la organización y consolidación de instituciones artísticas y de cuáles han sido algunas de sus propuestas estéticas en la exigente disciplina de la danza.

El análisis feminista del pensamiento educativo de Gabriela Mistral que nos presenta Grace Prada Ortiz, pone luz renovada sobre el planteamiento de la maestra del Elqui respecto a las mujeres, sobre su derecho a la educación y el feminismo. La gran poeta chilena y pensadora latinoamericana puede, para algunas personas, enarbolar posiciones contrarias al feminismo en algunos de sus escritos. Prada nos conduce a lo largo de varios de ellos en su análisis y nos propone que el pensamiento mistraliano es profundamente liberador y, por tanto, humanístico.

La novela *La Gringa*, fue escrita por el escritor guatemalteco Oscar Wyld Ospina en 1935. El artículo “...*hacerte otra vez mujer!*” plantea una mirada feminista a esta novela que escudriña la evolución/involución del personaje femenino: una mujer que por fuerte y autónoma resulta extraña en su condición femenina y cómo poco a poco ella vuelve a asumir la identidad de género asignada por el imaginario patriarcal donde la mujer-mujer permanece silente y dependiente de lo masculino.

La filóloga Ada Luz Pineda nos ofrece un artículo donde aborda un ordenamiento temático de la poesía hondureña hecha por mujeres. Con un análisis profundo, Ada Luz recorre, desde lo femenino y desde lo feminista, la obra de poetisas contemporáneas, mujeres nacidas en la segunda mitad del siglo XX, para ofrecernos no solo la visión estética, sino también, y principalmente, una visión de género desde las voces femeninas que nos presenta.

Este importante artículo de Ada Luz, sirve también de marco para presentar los envíos directos a *ISTMICA* reunidos en su **Sección Literaria**. Las poetisas hondureñas de en la Asociación Nacional de Escritoras de Honduras, Elisa Loggan, Lety Elvir, Amada Ponce, Diana Espinal y Claudia Sánchez Cárcamo nos comparten su producción lírica.

Rick McCallister, en la sección **Comentarios**, nos ofrece su análisis sobre la obra poética del autor hondureño Roberto Sosa, *Los pobres*. McCallister, en su *geografía del deseo* nos abunda en los complejos procesos de la creación y mediante la utilización de los planteamientos de Deleuze, propone una herramienta para el estudio de la obra del hondureño.

En la sección de **Artes Plásticas**, presentamos un viaje íntimo a la expresión y creación artística de la joven escultora costarricense Marielos Miranda. Ella nos participa de sus meditaciones sobre la creatividad desde lo femenino. *ISTMICA* también agradece a esta artista plástica el permitirnos reproducir una de sus creaciones como portada de este número.

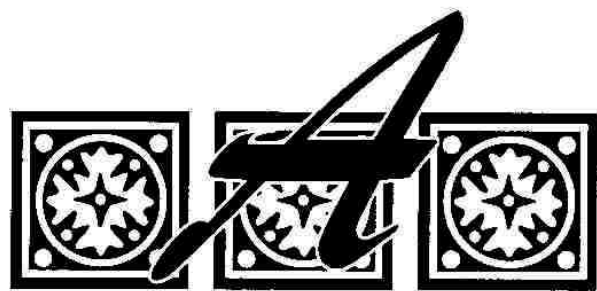
En su carácter de número especial y como corolario del tema que convocó este volumen de *ISTMICA*, presentamos un *Dossier* que conjunta algunas de las ponencias presentadas en el Congreso Pensadores y Pensadoras Humanistas de Centroamérica y el Caribe, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras.

Marie Claire Vargas Dengo nos lleva al estudio del pensamiento filosófico y humanístico de María Eugenia Dengo Obregón, importante mujer cuya obra desde las trincheras de la educación y la filosofía, es un punto grato y necesario en la historia del pensamiento pedagógico y humanístico costarricense.

Isabel Ducca Durán es una estudiosa de la obra de la maestra y militante comunista Carmen Lyra. En su artículo nos presenta un recorrido por los escritos de la pensadora para demostrar que ambos, pensamiento y obra, distan mucho de subsumirse en la parcialización que de ella se hace desde el imaginario oficial costarricense.

Yadira Calvo ofrece su estudio sobre la controvertida escritora Yolanda Oreamuno, la educación de las mujeres y la posición que asumió sobre el feminismo, rastreable en algunos de los ensayos de juventud de Yolanda.

Confiamos en que el presente número de *ISTMICA* no solo sea del agrado de nuestros lectores, sino que también sirva para analizar y discutir la pertinencia de sus planteamientos en nuestras sociedades del siglo XXI.



ARTÍCULOS

El infinito en la palma de la mano, de Gioconda Belli, y el discurso de los cuerpos y la sexualidad en la literatura de los apócrifos de Adán y Eva

Violeta Rocha Areas

Universidad Bíblica Latinoamericana, Nicaragua - Costa Rica

Recibido: 08-01-2010 • Aceptado: 01-09-2010

RESUMEN

El presente artículo aborda la literatura apócrifa, en este caso intertestamentaria, con la historia de Adán y Eva. Advertimos en esta perspectiva del primer siglo y posterior de la era cristiana, esfuerzos por entender la condición humana a partir de la expulsión del Edén de nuestros padres originarios. Esta propuesta de lectura tiene matices dogmáticos en relación a la mujer como la causa del pecado, la estigmatización de los cuerpos y la sexualidad, en la elaboración de un discurso que rechaza hablar explícitamente de la misma y, en repetidas ocasiones, señala el deseo, el pecado de la carne, como la causa de los males de la humanidad. La novela de Gioconda Belli, *El infinito en la palma de la mano*, inspirada en dichos apócrifos, nos acerca un discurso de la sexualidad: se puede oler, ver, sentir, tocar y gustar: toda una antropología de los sentidos, donde los cuerpos y la sexualidad son parte de la condición humana.

Palabras claves: Literatura intertestamentaria, literatura centroamericana, literatura femenina, apócrifo, Adán y Eva, Gioconda Belli, condición humana.

RÉSUMÉ

Cet article traite de la littérature apocryphe, dans ce cas d'un écrit intertestamentaire spécifique: d'Adam et Ève. Nous observons à partir de la perspective du premier siècle de l'ère chrétienne, les efforts faits pour comprendre

la condición humana, a partir de l'expulsion de l'édén de nos parents d'origine. Cette piste de lecture met en relief des nuances dogmatiques en ce qui concerne la femme como la cause de péché, la stigmatisation des corps et de la sexualité dans le développement d'un discours qui refuse explicitement d'en discuter, et à maintes reprises souligne le péché de la chair, comme la cause des maux de l'humanité. D'autre part le roman de Gioconda Belli, *L'infini dans la paume de la main*, inspiré par ces apocryphes nous approche d'un discours de la sexualité où l'on peut sentir, voir, éprouver, toucher et goûter. Toute une anthropologie des sens, où les corps et la sexualité font partie de la condition humaine.

Descripteurs: Littérature féminine de l'Amérique centrale, littérature intertestamentaire, apocryphe, Adán et Ève, corps, sexualité

INTRODUCCIÓN

Descubrir, o redescubrir con ojos de asombro, los relatos bíblicos y los extra-bíblicos, es una aventura fascinante. Siempre podemos aprender de otras personas que nos acercan de manera inédita y sorprendente a la historia *primigenia* de nuestros orígenes, es decir de *nuestros padres* en el Jardín del Edén. Uno de estos acercamientos es a través de la literatura centroamericana, en este caso, la novela *El infinito en la palma de la mano*, de la escritora nicaragüense Gioconda Belli.

La escritora, en su novela, nos cuenta como encontró en una biblioteca de un familiar, el texto apócrifo de los libros de Adán y Eva, cuya traducción de manuscritos había sido hecha del griego y del latín. Este pequeño apócrifo se ha incluido en el Apocalipsis de Moisés, de forma equivocada.

Un considerable número de obras judías de alrededor entre el 200 A. C y 150 de nuestra era, no fueron incluidas canónicamente ni para las sinagogas ni, por supuesto, para las iglesias cristianas. Han llegado a la comunidad lectora a través de la literatura intertestamentaria, conocida como *Intertestamento*.¹

La esperanza en ese tiempo se depositó en la espera del Mesías, para que los cielos se abrieran nuevamente y que el Espíritu volviera². Este período, sin embargo, no estuvo sumido en mutismo o carente de mensaje. Los visionarios transmitieron un apocalipsis, donde se mostraban las realidades escatológicas preexistentes, después de la creación del mundo, según el deseo de Dios, a través de su mensaje mismo.

1 Según una tradición judía muy conocida en el segundo siglo antes de nuestra era, los cielos se cerraron y el Espíritu estuvo "apagado", después de la desaparición de los últimos profetas como Hageo, Zacarías y Malaquías.

2 De esta espera encontramos vestigios en el Segundo Testamento, en Mt.4, 16, Jn. 7,39, Hch. 2,16-18, entre otros.

A esta literatura intertestamentaria se refiere Gioconda Belli, cuando elabora una hermosa e inquietante novela, haciendo uso de la relectura, la hermenéutica y los recursos literarios que, en ofrenda libre, nos acerca al mundo de Adán y Eva desde una lectura de los espacios, los cuerpos, la sexualidad, la aceptación plena de los sentidos, el deseo, la procreación, el conocimiento y el desconocimiento, Dios, el diálogo, la vida, la muerte y las preguntas abundantes en relación con el sentido de la vida y del otro/a, el existir para otro/a, la unicidad y la pluralidad, los cuestionamientos de *estar* en el mundo y la búsqueda de construir su *ser* en el mundo.

Belli, al leer una tarde el apócrifo de *La vida de Adán y Eva* decidió escribir sobre ellos, recordando que aunque el relato canónico del Génesis ocupa unos 40 versículos, la información que brinda el texto apócrifo amplía las relaciones y las reinterpretaciones, contando no sólo sobre Caín y Abel, sino sobre sus hijas Luluwa y Aklia, dando lugar así a la imaginación literaria, cruzando, en su novela, no sólo lo concerniente a las figuras de Adán y Eva, Caín, Abel y los otros hijos, sino a otras propuestas de lectura para entender la dimensión humana y lo divino, prestando atención a ese escenario humano donde cualquier cosa puede acontecer cuando se ha salido del paraíso y se está dispuesto a encontrar su espacio en el mundo.

La invitación con este artículo es de abrimos al universo maravilloso de la literatura intertestamentaria, pero también a la literatura centroamericana hecha por mujeres. Nuestro recorrido nos llevará a dicha confluencia, esa es la esperanza, y si acaso no logra ese propósito, pues el solo hecho de abrimos a otras posibilidades de lecturas, sobre temas como cuerpos, sexualidades, pecado, es en sí desafiante.

Y FUE...

Súbitamente. De no ser, a ser consciente de que era. Abrió los ojos, se tocó y supo que era un hombre, sin saber cómo lo sabía. Vio el jardín y se sintió visto. Miró a todos lados esperando ver a otro como él (Belli, 2008: 17). Así inicia la novela e *El infinito en la palma de la mano*³, de la escritora nicaragüense Gioconda Belli.

Las primeras acciones que se cuentan son el ver (abrir los ojos), oler, a pleno pulmón, el sentir ser mirado por otros, la necesidad de nombrar y las palabras que brotan. La conciencia de ser de ser cuerpo todavía en descubrimiento al percibir el aleteo de su corazón, palpando con sus manos el aliento de los animales, percibiendo su propia piel, gustando y saboreando los pétalos blancos

3 Todas las citas se refieren a la edición de la novela publicada por de Seix Barral, 2008

que caían del cielo, del sentarse a contemplarlo todo y sentir la felicidad larga experimentando un cierto cansancio. Este es Adán desde la estética literaria de Gioconda Belli.

Esa dimensión de los sentidos expuesta a nosotros/as mira, toca, escucha, huele, gusta; sueña y siente que el cuerpo se le abre, dividiendo su ser para dar paso a la criatura íntima que habita su interior, Eva.

Ella estaba oculta en Adán, guardada en una de sus costillas, no en su cabeza, para que no conociera el orgullo, ni en su corazón para que no sintiera el deseo de poseer, según le dirá la figura con piel distinta a la ellos, iridiscente, flexible y escamosa, con rostro liso, plano, con ojos que brillan vivaces y plumas blancas que cubren su cabeza. Ella, la figura, se llama a sí misma Serpiente.

Ambas criaturas se reconocen semejantes y diferentes, tocándose, palpándose con las manos, recorriendo el jardín. Eva pregunta ¿qué hacemos aquí?, ¿quién nos puede explicar de dónde procedemos?, ¿dónde está el Otro? A lo que Adán responde, ¡No sé! Tantas preguntas, intuiciones, voces interiores, e inquietudes; cuerpos que viven entre el conocimiento y el desconocimiento de sí, entre el saber y el no saber.

Por supuesto, ante el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, Eva se pregunta qué cambiaría si ella se atreviera a morder sus frutos. Adán, inquieto, piensa si el Árbol del Conocimiento es reflejo del Árbol de la Vida. Ambos meditan, si ellos son el reflejo de Elokim, ¿también tendrán ellos otro reflejo?

LA FUERZA DEL DESEO...

Eva entiende que Elokim espera que ella asuma la responsabilidad de comer el higo, pues la hizo libre. Comió el fruto oscuro, suave al tacto, lo mordió y la dulzura del mismo le inundó su lengua, al igual que la carne blanda despararramó su miel entre sus dientes, llevando el placer a todo su cuerpo. Ante todo, no ha muerto: se siente más viva que nunca y comparte el fruto con los animales y luego con Adán:

Adán miró a Eva. Experimentó su primer desconcierto. Eva deseó que dejara de verla como si mordida la fruta estuviera pensando morderla a ella, comérsela. Se tapó los pechos.

—No me mires más – le dijo–, no me mires así.

—No puedo evitarlo –dijo él– Mis ojos no me obedecen.

—Me taparé – dijo ella. Arrancando las hojas de la higuera.

—Y yo —dijo él, consciente de que ella tampoco lograba apartar la vista de sus piernas, de sus manos, como si fueran una novedad (2008: 45).

El despertar del deseo de cada uno les trae el de tocar y el de oler, de conocerse con la razón de cuerpos que apenas descubren sus inquietudes, de tomar conciencia del peso de los huesos, así como de la elasticidad de los músculos, de la figura de los movimientos, de la tierra y sus elementos bajo los pies; de saber lo que se quiere, a pesar del miedo, y la inminencia del castigo. El deseo logra ser expresado: “-Es raro —dijo ella-. Quisiera poder volver a estar dentro de tu cuerpo, regresar a la costilla de donde dices que salí. Quisiera que desapareciera la piel que nos separa” (p. 50).

Y así, el deseo de experimentar el retorno a ser un solo cuerpo es satisfecho, sabiendo que nunca más estarían solos; recreando el principio del mundo y de la Historia, según dice Belli, mediante la siguiente expresión: “Por fin uno dentro del otro, experimentaron el deslumbramiento de retornar a ser un solo cuerpo. Supieron que mientras estuvieran así, nunca más existiría para ellos la soledad” (p. 50).

Los encuentros de sus cuerpos continúan en el resto de la novela, así como las conversaciones para tratar de entender esta fuerza del deseo y los encuentros de sus cuerpos. Una de estas elucubraciones teológicas se advierte en el siguiente diálogo:

—¿Por qué crees que Elokim nos separó?

—Pensó que podríamos existir como un solo cuerpo, pero no resultó. Te dejó muy pronto. No podías ver ni oír. Por eso decidió separarnos, sacarte de mi interior. Por eso nos sentimos tan bien cuando los dos volvemos a ser uno...

—Y ese día te vi como si nunca antes te hubiera conocido. Tu piel lucía tan suave y brillante. Y tú me miraste como si de pronto recordaras el sitio exacto donde existías dentro de mí antes de que el Otro nos separara.

—Tus piernas me impresionaron. Y tu pecho. Tan ancho. Sí que sentí el deseo de estar allí dentro otra vez...” (p. 79)

El resto de la novela nos llevará a recorrer la expulsión del Paraíso, la experiencia de enfrentar los miedos y el día a día, la culpa y la decisión de Eva de seguir conociendo el mundo, asumiendo su libertad y el remordimiento de no haber comido también del Árbol de la Vida, de cara a la muerte, sintiendo miedo y, por vez primera, incertidumbre.

Juntamente con la libertad llegó el hambre, el dolor, el frío, calor y también los embarazos. La historia de los hijos Caín, Abel, Luluwa y Akliá, va a repetir

los círculos del deseo, del dolor, del asesinato de Abel a manos de Caín, los celos, la separación y la esperanza. Gioconda Belli introduce elementos distintos a la vida de Eva y Adán como padres y, colocando el tema de la sexualidad y del amor como generadores de una tragedia familiar que al mismo tiempo representan la alternativa de volver al inicio, da posibilidad de un nuevo comienzo.

La sensualidad de la narración nos acerca de otra manera a la historia participando no sólo, al sabor del jugo penetrante y al aroma prohibido de la fruta, de la expulsión, las culpas, el cansancio, el sueño, los deseos, los temores y la aventura de lo cotidiano, entre el placer y el sufrimiento.

Espacios, cuerpos, sentidos, sensualidad, deseo, cuerpo – conocimiento del cuerpo – deseo por conocer, miedo al amor, por evitar lo que se considera castigo, la fuerza de la sexualidad como actividad telúrica, las voces dentro de ellos, que nos hace preguntarnos si acaso sea la voz de Elokim. Un marasmo de sentimientos, preguntas, sensaciones, diálogos, presentados de una forma corporal en una dimensión que se origina en el paraíso y que se redimensiona prolongándose al horizonte, con un cierto sentido de nostalgia por regresar al inicio de todo.

De esta forma Belli relee el apócrifo de *La vida de Adán y Eva*. Utilizo el término de relectura a partir de esa comprensión del “plus” de sentido y de la participación activa y creadora del lector/a que recibe el texto.

CONVERSANDO CON EL APÓCRIFO *LA VIDA DE ADÁN Y EVA*

La novela *El infinito en la palma de la mano*, está muy condicionada por la lectura canónica del relato, incorporando la ficción literaria y otras lecturas de los padres originarios. Como expresaba la autora, la obra tuvo su origen en descubrir con asombro lo desconocido de una historia que creía conocer toda su vida. Nada más concreto para expresar lo que biblistas y feministas pretendemos cada vez que incursionamos en un nuevo tema de investigación y que se nos presenta como una oportunidad y, otras veces, como un deber a cumplir con agrado.

Un elemento valioso en la relectura de Gioconda Belli sobre Adán y Eva, es que el asunto de la culpa y el pecado son aspectos de los cuales hablan los personajes con distintos puntos de vista, con acercamientos a veces comunes y otros, con reclamos más fuertes de Adán hacia Eva o de los otros personajes, como la Serpiente, el mismo Elokim, Caín, Abel y las gemelas Aklia y Luluwa.

El tema de la culpa o pecado no agobia, porque juntamente con el diálogo se cruzan las experiencias de la libertad, del cuestionamiento, del asombro y del enfrentar el día a día entre el gozo y el dolor. Es una relectura fuertemente

humana, y por eso su corporalidad se puede sentir en nuestros propios huesos, preguntas y expectativas.

Es desde este sentido que podemos hacer un acercamiento para conversar con el apócrifo intertestamentario *La vida de Adán y Eva*, prolija historia contada en dos versiones, la griega y la latina. Este apócrifo es conocido en diversas formas y en varias lenguas.

La versión griega comienza así: *Historia y vida de Adán y Eva, las primeras criaturas que Dios reveló a Moisés, su siervo, cuando recibió las tablas de la ley de la alianza de mano del Señor, instruido por el arcángel Miguel*; este título provocó la ubicación errónea del apócrifo bajo *El Apocalipsis de Moisés*, apoyado en los primeros cuatro capítulos del Génesis, e incorporando elementos que Eva cuenta tal como un testamento. Considerado como un *midrash haggadico* que presta más atención al trabajo de la Serpiente como medio de Satanás y a las consecuencias que esta trae al ser expulsados del jardín del Edén, los hijos, la muerte de Abel, la de Adán y la de Eva. La narración insiste en el perdón de Adán, al que intervienen los seres celestiales, y la restitución del mismo por Dios, una vez muerto.

En cuanto a la versión latina, encontramos similitudes y diferencias con la versión griega. Todo comienza con el periplo de Adán y Eva por Occidente, luego de ser expulsados del Paraíso. Se relata las condiciones de sufrimiento, del hambre y el deseo de encontrar misericordia de Dios para ser restituidos y que están presentes desde el inicio de la historia. Narra, incluso, la penitencia que se imponen y que casi los lleva a la muerte. Reiteradas veces Eva habla de su culpa. También se expone sobre el engaño de Satanás por segunda vez a Eva, la preeminencia del ser humano que desata la envidia de los ángeles, entre ellos la de Satanás, los partos de Eva, la visión y revelaciones dadas a Adán y su testamento, la muerte de Adán y de Eva. Se incorpora la figura de Cristo, su crucifixión, para hablar de la redención.

De la versión griega se derivan otras traducciones al armenio, eslavo y georgiano y, por supuesto, la latina. El pequeño libro se puede dividir en dos secciones: una paráfrasis complementaria de Génesis, donde se va a narrar el nacimiento de Caín y Abel, el asesinato de este último por su hermano Caín y el nacimiento de Set, quien va sustituir al desaparecido Abel, dándole un lugar prominente en el relato. Esta primera sección también presenta la enfermedad de Adán y su versión sobre la caída, la procura de sanidad para Adán por parte de Set y Eva buscando en el paraíso el aceite que mana del árbol. Esta parte terminará con el segundo relato de la caída, hecho por Eva.

Una segunda parte se dedicará a contar la muerte de Adán, los ritos funerarios y la confesión de pecado que hace Eva y luego la ascensión de Adán. Se prestará poca atención a la muerte de Eva.

Concuerdo con los autores de la obra *La Bible: ecrites intertestamentaires*, (AA.VV, 1987: CXLI) de que si bien el autor de la obra nos ofrece la vida de Adán y Eva en simetría, hace una opción dogmática por la asimetría, en cuanto a magnificar la culpa de Eva y minimizar la de Adán. En esta perspectiva apócrifa, hay una tendencia a invisibilizar el discurso de la sexualidad o lo que tenga que ver con ella. Es en la versión griega donde la acción del deseo se explicita para condenarlo: el deseo es la causa de todos los males, tal como lo afirmarán otros escritos neotestamentarios.

Siguiendo la clave de lectura de la novela de Belli en referencia a la corporalidad, los cuerpos ocupan un lugar central en los apócrifos especialmente en la versión griega. Son cuerpos que están separados en el paraíso. Eva nos cuenta:

—Al custodiar el paraíso, cada uno guardábamos nuestro lote, una parcela recibida de Dios. Con mi parcela yo guardaba el norte y el poniente. Pero el diablo se fue a la parcela de Adán, donde estaban las fieras macho —puesto que Dios nos había repartido las fieras y había dado todos los machos a vuestro padre y las hembras a mí, de modo que cada uno de nosotros conservaba lo suyo—.

Una vez que son expulsados del paraíso acampan hacia el Oriente por un tiempo especificado en 18 años y dos meses. Entonces Eva concibe a Caín y Abel. Cabe preguntarse si fue este un tiempo de penitencia y de continencia. Es después de la muerte de Abel, que Adán *conoce* a su mujer y concibe con ella a Set.

En la versión griega de la obra del Prof. Díez Macho, Eva se expresa más fuertemente en relación con la invitación que le hace la Serpiente, una invitación al deseo:

En cuanto me tomó el juramento, se adelantó, subió al árbol y puso el veneno de su maldad, es decir, de su deseo, en la fruta que me dio a comer —pues el deseo es el principio de todo pecado—. Incliné la rama hacia la tierra, cogí la fruta y comí (1984: 330)

¿Será que el pecado reside precisamente en la invitación a desear, en la invitación a la seducción? La Serpiente invita a Eva a comer del fruto de la higuera,

pues en la tradición judía el higo es la fruta dulce que convoca al deseo⁴ en toda su plenitud y son las hojas del árbol de la higuera, las que darán vestido a la desnudez que es descubierta por Eva y Adán una vez que han comido y son expulsados del paraíso.

El deseo se experimenta en la integridad de los cuerpos. Juntamente con el deseo también llega el sufrimiento, los dolores, la enfermedad, la fatiga y el hambre. Adán nos cuenta en la versión latina que compila el Prof. Díez Macho, lo que el Señor le dijo:

Por haber abandonado mi mandamiento y no haber guardado lo que te ordené, voy a atraer sobre tu cuerpo setenta calamidades con múltiples dolores desde la cúspide de tu cabeza, ojos y orejas hasta las uñas de los pies. Tu mujer y tú seréis atormentados en cada uno de vuestros miembros... El Señor nos envió todas estas calamidades a nosotros y a toda nuestra descendencia (p. 347)

Las consecuencias de este deseo se manifiestan también en la conversación de Set con su padre enfermo: “¿No te acuerdas, padre, del paraíso, del fruto que comiste y te arrepentiste de haberlo deseado? Si es así, dímelo para que vaya y te traiga fruta del paraíso”. Arrepentirse de haber deseado, es también arrepentirse del pecado de la carne, como se aprecia en el relato, en la versión griega, que hace Eva a su descendencia:

El Señor se volvió a mí y me dijo... Confesarás y dirás: Señor, Señor, sálvame, y no volveré más hacia el pecado de la carne. Por eso te juzgo por tus palabras, por la enemistad que puso en ti el enemigo. Te volverás de nuevo a tu marido y él te dominará (p. 332).

Esta fuerza del deseo y el control del mismo están implícitos en esta literatura apócrifa, al igual que el tema de la sexualidad, marcado por la separación de los cuerpos, excepto para fines de procreación.

Algunos opinan sobre la influencia de los esenios en dichos textos. El despojo de la gloria y la justicia de Dios que cubrían los cuerpos de Adán y Eva antes de comer la fruta, se ve sustituida por la vergüenza de descubrirse desnudos al abrir sus ojos. De tal forma, se puede colegir que invitación, seducción, deseo,

4 La idea del deseo como raíz y comienzo de todo pecado es una creencia común en el judaísmo y en el pensamiento paulino expresado en Romanos 7,7 y 13,9, entre otros.

abrir los ojos, cuerpos desnudos, vergüenza y dolor conforman un campo semántico: el pecado de la carne.

Pero son también cuerpos que mueren y a los que se brindan ritos funerarios, que esperan la resurrección y, en algunos casos, también se realiza su ascensión. Así, se presenta otro campo semántico que se podría definir como la redención escatológica.

LA CONDICIÓN HUMANA: VIVIR FUERA DEL PARAÍSO

Coincido plenamente con la idea de que esta literatura apócrifa nos presenta la condición humana de nuestros padres. Una condición que se determina por la decisión de comer del fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal. Un acto de libertad que hará que la pareja primigenia se aleje de la situación ideal, donde todo está asegurado y ofrecido magnánimamente, en un espacio llamado jardín del Edén, donde el mismo Dios se pasea tomando el fresco (Gen 3,8a).

Esta condición humana pasa por el conocimiento y desconocimiento de sí, el miedo de saber y el miedo de no saber, así como la experiencia del convivir entre tristezas y alegrías y, por supuesto, por la sexualidad.

Lo que en el texto canónico del Génesis 2,23 va a sugerir como una muestra de alegría, de satisfacción de Adán al reconocer a la nueva criatura a la que inmediatamente nombra, como nos explica Gerhard von Rad (1988:102), como en un acto de comprensión de lo que aquella mujer es mediante la exclamación: “¡Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne! Su nombre será mujer, porque la han sacado del hombre”, se tomará en una expresión de acusación, “La mujer que me diste por compañera me convidó el fruto y comí” (Gn 3,12), en el conocido relato de la caída.

PARA UN ANÁLISIS DEL DISCURSO DESDE LA PERSPECTIVA HERMENÉUTICA, CRÍTICA Y FEMINISTA

Esta afirmación se leerá más fuerte en la literatura que estamos analizando: “Y me dijo: Mujer perversa, ¿qué has hecho con nosotros? Me has privado de la gloria de Dios”⁵ (Díez Macho, 1984: 331).

La historia de Adán y Eva, en los capítulos 2 y 3 del Génesis, se ha constituido histórica y dogmáticamente en normas de sexualidad con características patriarcales. Esta afirmación no es nada nueva, en cuanto refiere a una normativa sexual que pone en posición de subordinación a Eva y, por lo tanto, a las hijas

5 Versión griega, p.331

de Eva. Esto tiene connotaciones en la socialización de los roles de género y las actitudes de comportamiento.

Textos bíblicos como este han sido objeto de largas discusiones en cuanto a lo exegético y lo hermenéutico. Desde la perspectiva hermenéutica crítica feminista este ensayo busca develar el discurso de la sexualidad que se ha estructurado, diseminado y también ha sido asimilado. Un discurso que debe entenderse a partir de la ideología como un fenómeno que se inscribe en el **sentido**. Por lo tanto, tenemos que hacer referencia al **discurso** como concepto fundamental para entender el proceso de producción de sentido.

Desde la condición humana de mujeres y hombres se puede comprender la interrelación entre ideología, discurso y producción de sentido. ¿Qué encontramos como inicio en el texto canónico, los apócrifos y la novela de Gioconda Belli? Un paraíso cuyas coordenadas geográficas habría que leerlas teológica y antropológicamente, que ha sido *plantado* para el disfrute, léase goce o placer, humano. Los detalles de la creación de los primeros humanos es poética, Dios sopla en sus narices aliento divino, pero el ser humano tiene la capacidad de reordenar y asumir su divinidad en esa corporalidad. Ellos se reconocen semejantes y diferentes, Belli dice de una manera hermosa que cada imagen tiene su reflejo contrario, su pareja y se pregunta ¿quién acompañará a Elokim?

El discurso de nuestros orígenes, desde la perspectiva de la fe, debe pensarse desde las dimensiones que constituyen la ideología y los sujetos, es decir, los seres humanos. Un discurso bíblico, extra-bíblico, literario y teológico que está compuesto de palabras, argumentos, imágenes y símbolos. Un discurso donde las actividades humanas, y en este caso divinas, presenta una dimensión significativa. Por eso nuestros personajes edénicos producen **sentido**, entendiéndolo como el entramado de la intencionalidad y el deseo. Esto plantea más dudas que respuestas: ¿la intencionalidad de quién?, ¿el deseo de qué?, ¿sentido para qué?, ¿cómo se describe este sentido? ¿existe un solo sentido? ¿qué proyecto o programa humano se pretende desarrollar?

Situar a los personajes considerándolos como lugar de encuentro y al mismo tiempo de contradicción de estos sentidos, da pie a transformaciones de los mismos y, por supuesto, a la gestación de nuevos sentidos. El discurso alcanza su significado en cuanto coloca a unos sujetos frente a otros sujetos en una dinámica de intercambio de palabras, signos y experiencias. Esta dinámica también puede expresarse en luchas que llevarán a la construcción o destrucción de algo. El discurso entonces es entendido como concepto clave que nos permite, analíticamente, encontrar los hechos significativos, que en el caso de la literatura bíblica no sólo es escritura, sino imagen, gestos, conductas, colores y sentimientos.

El discurso sobre la sexualidad en los textos bíblicos y apócrifos, está articulado en un juego de reglas que determina lo que puede y debe ser dicho sobre un tema específico, concepto u objeto a partir de una toma de posición en una coyuntura.

No se puede obviar que el discurso se da en una coyuntura específica y que es resultado de prácticas discursivas de personas en condiciones sociales particulares que pueden ser de lucha, formulación de estrategias o de consensos, definición de un área de conflictos, de negociación o de conducta., por lo que habría que preguntarse, ¿qué ideología subyace en la formación del discurso?

La sola palabra ideología despierta distintas reacciones. Usamos el término de ideología como esa dimensión de todo discurso, o sea de toda formación y producción de sentido, que también es constitutivo de lo social, en tanto que el discurso, además de su proceso de producción, también cuenta con su proceso de recepción.

El discurso de la sexualidad en los textos señalados es un concepto clave para analizar los hechos significativos, que han sido producto de un proceso social, en este caso también religioso, de producción de sentido. La historia de Adán y Eva, canónica o no, deviene un discurso que encierra el aviso del peligro y la amenaza que entrañan la sensualidad y el deseo.

La mujer es protagonista de historias que subrayan la fatalidad del deseo que despiertan y justifican el castigo que merece su género, pues este castigo es colectivo. El discurso, al ser circulado una y otra vez, convierte a las mujeres en arquetipos inmortales, cuyas imágenes y lecciones se constituyen en referentes perpetuas en el imaginario social. Este discurso no sólo se fija en la escritura bíblica, sino en el arte, en la literatura y en la historia y llega, inclusive, a generar otras versiones que reflejan la fascinación que despierta

La novela de Gioconda Belli, desde su ámbito estético, no es sólo ficción sino una relectura bíblica y hermenéutica que abre una dimensión, en cierto modo distinta, a la historia existencial y también cultural. Así como los relatos bíblicos y los apócrifos que describimos en este artículo contribuyen a dar una explicación de la condición humana, específicamente fuera del paraíso, la literatura se vuelve memoria y *nos abre los ojos* a redescubrir y revivir las grandes preocupaciones existenciales de la humanidad desde los inicios de los tiempos.

Nuestros imaginarios colectivos son tan antiguos como la humanidad misma, donde historias, mitos y símbolos nos dan la oportunidad como lectoras y lectoras de reconocernos, de resignificar la vida y también de cuestionar y cuestionarnos.

Otras preguntas nos surgen de cara al discurso en cuanto a producción de sentido que, por ejemplo, generan los personajes: ¿se enfocará la responsabilidad para ejercer de cara a su humanización?, ¿será que comer del árbol del bien y del mal, los pone de cara a la decisión, a la libertad y los hace asumirse humanos aunque diferenciados?, ¿se proyecta el paraíso como estado de inconsciencia o inmadurez?, ¿hay dueño al cual obedecer?, ¿se refiere este discurso una Eva que hace un itinerario de la inconsciencia a la necesidad de lograr conciencia?, ¿qué imaginarios colectivos de redención se proponen?, ¿qué papel juega la sexualidad en todas estas posibilidades humanas?, ¿acaso el deseo nos queda sujeto a la voluntad de otro?

Preguntas como estas intentan comprender las cuestiones del discurso, de las representaciones e ideología en los textos bíblicos, literarios y artísticos y que aplicando una cierta metodología de análisis podría esquematizarse así:

a) la lectura y revisión crítica de los textos desde la perspectiva de género, como un primer paso de aplicación de la teoría feminista;

b) el análisis del lenguaje que conforma a los personajes, situaciones y tiempos, prestando atención a los diálogos, las palabras y los silencios ya que lo que se oculta, se suprime, se superpone. El lenguaje nos configura con la palabra, pero también con nuestros gestos y silencios;

c) desde la configuración y práctica discursiva prestamos atención a la estructura del texto, así como la construcción de interpretaciones presentes en el relato. Cada texto es también una reinterpretación, la cual continúa hasta la comunidad lectora del presente. Entonces, ¿qué miradas predominan en la historia y qué desean explicar o normar?;

d) la recepción del lector/a y el tipo de lectura que este hace nos lleva a preguntarnos si media una lectura de resistencia incluso a la seducción que ejerce el texto, a la estética literaria misma y a la necesidad de que el lector/a estén atentos a las estrategias literarias suscitando preguntas sobre quién habla, qué voces están presentes o ausentes y quién narra.

Postulo que la lectura feminista de la Biblia es una lectura de resistencia en un sentido no sólo crítico, sino recreador y, por qué no, dialogante. Pero la lectura de resistencia no es suficiente, quienes trabajamos con las disciplinas de la exégesis y hermenéutica bíblica, sabemos que un solo método o propuesta de lectura, no siempre es suficiente: somos continuamente invitados/as a la complementariedad de métodos, pero también de propuestas de lectura.

Si bien es cierto una lectura ingenua de *La historia de Adán y Eva*, sea la del Génesis o de las versiones griega y latina de los apócrifos no da para más, somos convocados/as a decodificar estos textos y tomar conciencia de la política sexual patriarcal, desde la elaboración retórica para la prescripción, normatividad y generación de subjetividades que conforman actitudes y conductas vividas socialmente.

La labor hermenéutica feminista nos implica en la recreación de versiones nuevas de historias, mitos y leyendas que también siguen la lógica de circular culturalmente y que pueden, incluso, cruzarse con otras fuentes de las cuales beber, para enriquecerlas, reinterpretarlas y resignificar la vida de mujeres y hombres, en relación también con lo divino.

Esta labor es de nunca acabar, es inmensa como el horizonte, como la utopía misma. La reescritura de discursos, como la sexualidad, es una experiencia subversiva no sólo textual-discursiva, sino de praxis.

EL DISCURSO SOBRE EL CUERPO Y EL DESEO

Los discursos sobre el cuerpo nos ofrecen una proyección donde este no se estudia como materia, sino como símbolo o como metáfora de las relaciones humanas. Es decir, del cuerpo diferenciador de estratificaciones sociales (o lo que es lo mismo, las relaciones del yo-cuerpo con otro-cuerpo), o bien con un estudio del cuerpo como sexo, como dialéctica del enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino, desde una visión heterosexual. El cuerpo llega a ser el símbolo donde se pueden visibilizar las relaciones que hacen posible estar y ser en el mundo, así como el establecimiento de relaciones de poder.

El cuerpo se convierte en escritura, en voz, porque al fin y al cabo la principal comunicación entre los seres humanos y entre los cuerpos se origina en el lenguaje y en la relación amorosa, como afirmó Platón en *El Banquete*.

Como hemos apreciado el discurso apunta hacia la presencia constante del cuerpo, sea en oposición al alma o como lo único real y tangible. Asimismo, distintas referencias tienden hacia la destrucción del cuerpo, mediante la enfermedad, o por la tendencia a la espiritualización del ser humano afirmando las dualidades. Esta destrucción puede estar representada en la ausencia del cuerpo, la separación de los cuerpos, su casi desaparición o simplemente su reducción en algo intangible.

La hermenéutica que presta atención a los cuerpos va más allá de un conocimiento científico acerca de la estructura y función de los componentes de este.

No es centrarse en la relación entre el cuerpo propio y la percepción que se pueda tener de él, algunas veces enfocado hacia la auto contemplación; el aporte que esta categoría de análisis presta a la hermenéutica feminista, tanto en la elaboración del discurso, como en la deconstrucción del mismo, se orienta, entre otras cosas a las cuestiones ideológicas asociadas con la clasificación de los cuerpos en términos de género, raza, generación y sexualidad. Es la politización del cuerpo en relación con las cuestiones sociales, los usos del cuerpo y la reflexión sobre el cuerpo.⁶

Las distintas experiencias desde lo religioso cristiano nos muestran un temor al cuerpo, al deseo, al placer, a vivir la sexualidad plenamente⁷. La novela de Belli, en contraste, nos recuerda esa belleza de los cuerpos. Si bien emplea artísticamente una descripción *idealista* de la belleza de mujeres y hombres, nos invita a leer con todos los sentidos esta historia.

Nuestra condición humana está envuelta de una mortalidad finita, pero amorosamente provista de los sentidos, la experiencia y el deseo de conocimiento para disfrutar la vida, entre el sufrimiento y el placer de asumirnos humanos y humanas fuera del paraíso.

A Foucault la palabra deseo lo hace pensar en algo que falta o algo que se reprime. En su obra *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, aduce: “la experiencia de la sexualidad puede realmente distinguirse, como figura histórica singular, de la experiencia cristiana de la “carne”: ambas parecen dominadas por el principio del “hombre del deseo” (2005: 9).

Desde el enfoque de Foucault es importante el hecho de reconocerse y declararse como sujetos de deseo, en relaciones con otros y otras, donde surge el descubrimiento del ser como tal, sea natural o caído. Más aún, él llega a hablar de la hermenéutica del deseo donde se ha situado únicamente el comportamiento sexual, pero esta hermenéutica va más allá.

6 En la obra de Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, introduce la tesis de que en la sociedad hay que situar los sistemas punitivos en cierta “economía política” del cuerpo, incluso si no apelan a castigos violentos o sangrientos, aún cuando se utilizan los métodos suaves metiendo en prisión, siempre es del cuerpo del que se habla.

7 Carlos Novoa, jesuita colombiano dice: “Por desgracia, algunos sectores del catolicismo y otras confesiones cristianas tienen una gran desconfianza del cuerpo, el desnudo femenino y masculino, lo erótico. Esta lamentable actitud va a contrapelo de la más pura tradición bíblica, ya que según el libro del Génesis Dios nos creó desnudos, tanto a mujeres como a hombres (cfr. Génesis 3: 10 – 11), “y vio Dios que era bueno” (Génesis 1: 31.” <http://www.noticiacristiana.com/sociedad/2007/05/controversia-jesuita-colombiano-defiende-tour-de-madonna.html>, accesado el 6.12.09

Habría que preguntarse necesariamente ¿cómo ha sido posible tornar el comportamiento sexual en una cuestión moral? Probablemente este sesgo se deba a la influencia no sólo de la teología y la interpretación bíblica convertida en dogma, si no también al psicoanálisis. El discurso normativo sobre el deseo, fundamentado en la teoría freudiana, que define el deseo como perversión expone que el deseo de la mujer es ser deseada, es narcisismo o deseo de desear. No pretendo estigmatizar a Freud y algunos de sus discípulos, como Lacan, pero sí es necesario deconstruir sus discursos que proyectan una teoría del deseo que reduce a la mujer a objeto y de valorar las propuestas de la teoría y de la teología feministas no sólo por deconstruir, sino por construir otras miradas y marcos teóricos.

Una de estas miradas es de la Luce Irigaray quien cuestiona esta teoría del deseo y de la sexualidad femenina en relación con el sexo masculino cuando propone prestar más atención al lenguaje, pues en él se asignan los roles masculinos y femeninos, donde también se construye otro tipo de lenguaje del deseo. En este lenguaje, hecho también discurso, está enraizado en la gestualidad del cuerpo (lenguaje corporal), en el sufrimiento, pero también en la risa, en el goce, aprendiendo a asumir su posición de sujeto de conocimiento y no de objeto.

ENTRE LAS PALABRAS Y EL DESEO

El discurso sobre los cuerpos de las mujeres construye una imagen lasciva, pecadora y se articula en antítesis paradigmáticas ya conocidas. La lectura teológica hecha sobre Gen 3,1-19 no sólo culpabiliza a Eva, sino que transmite esta culpa a todas las mujeres, reduciéndolas a una incapacidad para manejar su vida y decidir. Por esto la iglesia asumió que su deber era controlar el cuerpo de la mujer. Es así que la maternidad y el matrimonio, conformarán una normativa de la sexualidad y control de las pasiones, de los sentidos y del deseo.

Los cuerpos se constituyen *lugar de contradicciones* que en la edad media constituyeron las metáforas de *abominable ropa del alma* y de la conocida *prisión y veneno del alma*, tan presente en la teología judeo-cristiana. El pensamiento aristotélico se manifestó triunfante y en la teología Tomista se postuló que el cuerpo femenino estaba destinado a ser un receptáculo de la fuerza generadora del varón⁸. Dichos cuerpos deben permanecer tutelados eternamente, a menos que alcancen *la perfección varonil*, una dimensión humana de la redención.

No se puede obviar que la elaboración discursiva teológica, así como también en otras disciplinas, correspondió, por mucho tiempo de la historia humana

8 En los siglos XVI y XVII el cuerpo era considerado como una envoltura que contenía los humores cuyo equilibrio contribuía a la salud.

al interés por el cuerpo sexuado de la mujer⁹, así como la creación de dispositivos de regulación y control de la corporeidad, por lo que represión y la restricción son también parte del discurso moral incluso de la teología cristiana.

Los sentidos, las pulsaciones, la seducción y los deseos carnales, así como el término de *la condición femenina*, han sido objeto del uso retórico fundamentado bíblicamente. Se ha dado un proceso de internalización a partir de asumir normas de conducta moral en el cristianismo y otros discursos que han surgido proponiendo otras relecturas del texto bíblico, otras posibilidades hermenéuticas, donde todo lo relacionado con la sexualidad no quede enclaustrado en el discurso, sino que dé paso a un acto nuevo de redescubrimiento de la belleza de los cuerpos, de la vitalidad de los mismos, en la búsqueda de la plenitud del ser humano. Es decir, un discurso donde el deseo, la sexualidad son punto de partida para los procesos de percibir, conocer, reconocer y pensar de mujeres y hombres.

Precisamente este punto de partida la proporcionan los libros apócrifos sobre *La historia de Adán y Eva*, que hemos venido discutiendo, al reconocerse en estas explicaciones de la condición humana, a pesar de las ambigüedades, dualismos y de la conocida culpabilización de la mujer. Esta preocupación por reflexionar la condición humana, con sus complejidades también está presente en el texto canónico, en esa profundidad de la psique humana, está presente, también en la novela de Gioconda Belli. La tarea hermenéutica y de actualización está delante de nuestros ojos, para que podamos asomarnos, con asombro, gratuidad y discernimiento.

9 El discurso sobre el sexo fue cambiando durante los siglos XVIII al XX. Las luchas de las mujeres, como el acceso al trabajo, las experiencias de discriminación y el sufragio, entre otras luchas, influenciaron esto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV (1987). *La Bible: ecrites intertestamentaires*. Bibliotheque de la Pléiade. France: Gallimard.

Belli, Gioconda (2008). *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona: Seix Barral

Diez Macho, Alejandro (1984). Vida de Adán y Eva (versión griega). *Apócrifos del Antiguo Testamento: Tomo II*. (pp. 330). Madrid: Ediciones Cristiandad.

Foucault, Michele (2005). El uso de los placeres. En *Historia de la sexualidad 2*. México: Siglo XXI, México.

Novoa, Carlos (2007). Controversia: Jesuita colombiano defiende tour de Madonna. En Diario El Tiempo. Disponible en <http://www.noticiacristiana.com/sociedad/2007/05/controversia-jesuita-colombiano-defiende-tour-de-madonna.html>, consultado el 6.12.09

von Rad, Gerhard (1988). *El libro del Génesis*, Salamanca: Sígueme.

Chiapas, tan cerca y tan lejos de Centroamérica: escenarios, conflictos sociales y una dramaturgia posible en femenino

Anabelle Contreras Castro

Universidad Nacional, Costa Rica

Recibido: 02-03-2010 • Aceptado: 01-09-2010

RESUMEN

San Cristóbal de las Casas es una ciudad colonial, bella y contradictoria, castigada y escindida por la pobreza, el racismo y la violencia y adornada para el *zapaturismo*. En este contexto de alta complejidad social y férreas reglas patriarcales se desenvuelven miles de mujeres indígenas. A su vida pertenece la desigual distribución de bienes, alimentos, trabajo, salud, tiempo de descanso, la violencia masculina intra y extrafamiliar y el analfabetismo. Sin embargo, en las décadas de 1980 y 1990 surgió un movimiento feminista. Con el conocimiento de sus derechos, la percepción crítica de su entorno, los espacios para compartir problemas entre ellas, a pesar de los obstáculos, se han dado cambios sociales que han modificado la autopercepción. En 1992 le fue otorgado a la dramaturga Petrona De la Cruz, de la etnia tzotzil, el Premio de Literatura Rosario Castellano que tuvo la particularidad de haber sido entregado por primera y única vez hasta hoy, a una mujer indígena. Ella, junto a un grupo de mujeres indígenas, viven del teatro y sus desafíos. Este artículo da cuenta de cuál es su dramaturgia posible.

Palabras claves: Chiapas, mujeres indígenas, mujeres tzotziles, teatralidades, feminismo, Teología Feminista de la Liberación

ABSTRACT

San Cristobal de las Casas is a beautiful colonial city with deep social contrasts. It is portrayed by the so called *zapaturismo*, as a new touristic destiny. It is a place where women live in contexts of poverty, violence, social complexities and unyielding patriarchal rules. In 1980's and 1990's a feminist movement flourished in the Dioceses of San Cristobal. On November 28th, 1992 the Rosario Castellanos Literature Prize was awarded for the first time to the tzotzil performer Petrona De la Cruz. Petrona and her group perform approaches on the cultural profiles of the ethnic group they belong to revisiting on stage their customs in a feminist key. This article aims to convey about their challenges and goals.

Key words: Chiapas, indigenous women, Tzotzil women, theatre, feminism, Feminist Liberation Theology

San Cristóbal de las Casas. Su nombre habla por sí solo. Es uno de esos lugares donde la pobreza va vestida de indígena policroma. De esos lugares fríos en donde si no alcanza el dinero familiar, quienes van sin zapatos sobre las heladas baldosas son las mujeres; donde los blancos de piel, o de corazón, siguen dueños de los recursos sin que quinientos años, y magnas rebeliones, basten para cambiarlo; de esos lugares que, a pesar de todo, tienen una enorme belleza por sus iglesias barrocas de angelitos indios, sus coloridos textiles, sus buenas comidas, sus tejas y patios coloniales.

Desde que se corrió la voz, hace ya rato, la industria turística se puso a trabajar y las autoridades locales reorganizaron la ciudad y prepararon los escenarios que el turismo requiere. Para los visitantes, quienes llegan de todo el mundo, se dispusieron casonas coloniales convertidas en hoteles y albergues y dos grandes zonas peatonales en las que hay cafés, souvenirs con los clichés que identifican a México (carteras con Frida, *calacas* pistoleras, charros en miniatura), puestos de tacos, casas de pan integral y otras sabrosuras vegetarianas, bares donde se baila salsa y reguetón y un ambiente festivo que alegra a cualquier caminante hasta la madrugada.

Pero por esas calles en fiesta, caminan también señoras vendiendo bellos tejidos a precios ridículos para trabajos manuales de tanta complejidad, y muchos niños, demasiados niños; de cortas edades que trabajan hasta altas horas vendiendo collares, rebozos y variedad de muñecos vestidos a la usanza de la zona maya que incluye encapuchados al estilo del Subcomandante Marcos y camisetas con sus fotos o sus textos. La imagen del Subcomandante le hace competencia a la del Ché Guevara, cualquier cosa adornada con su pasamontañas o sus palabras se vende bien.

Para muchos de los turistas que llegan a San Cristóbal existe un término técnico: *zapaturistas*, pues la ciudad debe su fama más curada al último levantamiento zapatista, y quien visita la zona incluye, dentro de su lista de sitios infaltables, alguna comunidad zapatista o cualquier lugar cercano a un grupo de encapuchados. Ya esto ha sido previsto y resuelto por los *tour-operadores*: ya se puede comprar una visita a una zona zapatista para, aunque sea desde afuera de la comunidad, lograr una foto de sus murales en los que hasta la mismísima Virgen de Guadalupe lleva pasamontañas.

TEATRALIDADES PARALELAS

El pueblo de Chamula está solamente a diez kilómetros. El camino que lleva a la iglesia muestra una mezcla de dinámicas y temporalidades que también exhibe San Cristóbal: una exquisita variedad de trajes y tejidos indígenas a la venta, entre los cuales vemos apropiaciones tales como chalecos con el *Hombre Araña* o *Winnie the Pooh*, abrigos y tapetes con imágenes de los Andes y camisas yucatecas, que alternan con copias pirata de lo peor de Hollywood y lo mejor de la música popular, pregoneros de plantas medicinales cuyas bondades se cuentan en tzotzil, una gran variedad de granos, frutas, chiles y muchas señoras que hilan, como se hace desde tiempos inmemoriales, pero al ritmo de una canción de Shakira.

Se podría pensar que todo esto acaba al entrar a la iglesia, cuyo modelo trascendental quiso ser celeste e incorruptible. Sin embargo, el cobro de veinte pesos en la puerta advierte sobre los cruces que alberga. Una vez adentro, la heterogeneidad del espacio se agudiza y el tiempo sagrado de los tzotziles y el profano de los visitantes se rozan y quizá se lastimen. Sobre el suelo del templo, alfombrado de agujas de pino, yacen alrededor de muchas velas, hombres y mujeres que reproducen la obra de los dioses: rezan y pasan por la llama ramos de hojas y cabezas de moribundos gallos y gallinas que serán sacrificados para limpieza de las almas.

De pie, detrás de cada rezador, varios turistas miran detenidamente el ritual y lamentan la prohibición del clic, derivada de la creencia entre los tzotziles de que una foto es capaz de robar el alma de las gentes o ahuyentar a los santos.

Las manos de algunas madres se abren entre el denso humo de los inciensos y cierran el puño para luego abrirse sobre las cabezas de sus hijos y purificarlos. Los vasos con *pox* (bebida alcohólica tradicional) y las botellas plásticas de Coca Cola y otras gaseosas conviven con los incensarios de barro. Es difícil saber si los ojos extranjeros, clavados en las caras de los fieles, interrumpen con sus mudas preguntas los ruegos y plegarias.

Al frente del atrio, una barrera de hombres con trajes locales canta y baila mientras las mujeres lo hacen atrás. Los instrumentos artesanales de cuerda compiten con la banda de vientos y percusión que toca al fondo música de fiesta. Los hombros y cabezas de los turistas parecen flotar sobre las olas de un mar de flores, sostenidas en lo alto y mecidas por los creyentes en dirección a la cruz. Entre muchos santos coloniales, la gran mayoría hombres de caras palidísimas, sólo la Virgen de Guadalupe tiene la piel morena de los tzotziles.

Los turistas deambulan danzando en su tiempo profano. Caos y cosmos se entrelazan en la iglesia de Chamula, simbolismo cósmico y global se encuentran sin aparentar reñirse. Relegado a una esquina, un cura realiza bautizos en masa y habla español con palabras en tzotzil. Mientras tanto, los padres hacen fila esperando turno y los niños vestidos de blanco lloran como si tuvieran plena conciencia de lo que, históricamente, significa la mentira del pecado original y la oscura culpa que la religión católica intentará inculcar a cada nuevo miembro por el resto de su vida.

Si todo santuario tiene por cometido reflejar el mundo, esta iglesia, que alberga gentes de costumbres en gran parte milenarias y turistas de costumbres modernas o post, lo logra de sobra; el mundo maya, cuya resistencia de siglos se muestra tan viva en estos espacios, convive con una avalancha de consumidores de culturas exóticas que sólo promete ir en aumento.

Pero este espacio es, a pesar de todo, un lugar en donde los habitantes de Chamula y alrededores, que aún necesitan los actos performativos de sus cada vez más sincrética cultura, pueden respirar.

CHIAPAS EN PLURAL

Tanto geográfica como culturalmente, Chiapas está muy cerca de Centroamérica y muy lejos de ese México lindo y querido que flota en el imaginario internacional y que hace a miles de turistas por año peregrinar hacia sus ruinas, sus damas de alegres sombreros y sonrisas tan generosas como sólo le es dado a las calacas, hacia los contrastes cromáticos de sus casas pintadas a lo Frida Kahlo y sus indígenas tan decoradores en las tarjetas postales.

Ese México, adornado con charros, musicalizado por mariachis y conservado en tequila, no está definitivamente ahí, en el estado más pobre del país, sin embargo tan rico en recursos naturales. De los cuatro millones de habitantes más de la mitad vive en pobreza y gran cantidad de comunidades en pobreza extrema.

Su gente, tan plural como plural es su nombre, pertenece a una sociedad atravesada por diversos conflictos y formada por ladinos y varias etnias que hablan cada una su propia lengua.

En Chiapas se aprende a hablar de tú en la escuela, en donde se explica que hablar de vos, aunque en la familia, el barrio o el ejido se insista, es hablar mal español, pero el vos se escapa voluntaria o involuntariamente. Esta sentencia pesa en un lugar en donde el español tiene colores locales y la lengua oficial no es, para miles de mayas, ni la lengua materna ni la que resuelve la vida cotidiana, pero sí un instrumento con el que se juzga su nivel educativo, cultural y en fin, su grado de acercamiento a *las buenas costumbres*.

Chiapas es culturalmente centroamericano, antes que mexicano y pésele a quien le pese, aunque en Centroamérica no se vea así, y México insista en que aquello es México y punto.

El pasado de esclavitud y la violencia contenida desde siglos han hecho de Chiapas un lugar en donde la guerra y la guerrilla van y vienen con los siglos. En 1712 hubo una rebelión indígena, que no fue la primera, después de la aparición de la virgen a María Candelaria, una niña de 13 años, durante la cual reveló que había venido a liberar a los indígenas de los españoles. De este hecho resultó una rebelión, el asesinato de un par de curas y la organización del *Ejército de la Virgen* y de un mercado alternativo que fueron rápidamente aplastados por el ejército español. La misma virgen que ha servido de excusa para diversas acciones de conquista y exterminio de las culturas indígenas estuvo, sólo por un momento, al mando de una lucha por la dignidad de los mayas de Chiapas.

Más tarde, las reformas que trajo la revolución mexicana de 1910, no fueron aceptadas por la élite. Esa vez fueron los finqueros chiapanecos quienes declararon la guerra al gobierno posrevolucionario y ésta se extendió en un periodo de diez años.

Apenas unas décadas más tarde, y en otro orden de cosas, bajo la influencia de la Teología de la Liberación al interior de la iglesia católica, algunos de sus miembros trabajaron concientizando a las comunidades indígenas sobre los problemas sociales. Así, se gestó en los años setentas el Movimiento Zapatista que, armado, habría de tomar por sorpresa (como si la inconformidad de los pobres pudiese ser sorpresa) al gobierno en 1994, en el momento preciso de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA).

En ese entonces, porque llegó a convenir, Chiapas pudo ser visto por México de otra forma. Como lo señala Roger Bartra, a raíz del conflicto zapatista "...

se llega a afirmar que los problemas de Chiapas son una extensión y penetración de la conflictiva centroamericana en un México moderno y norteamericano." (Semo, 2006: 68). Para efectos hegemónicos Chiapas es de México pero, si algo falla, se puede pensar en rasgos centroamericanos.

A partir de este último pico alto de lucha por la dignidad, un par de miles de mayas viven en comunidades autónomas llamadas *Caracoles Zapatistas*. Un caracol, nos dice un zapatista, es un animal que "*camina lento pero seguro y su boca parece una bocina para proyectar la voz*", es además importante símbolo desde tiempos prehispánicos, y apela a la "*acción de convocar, al movimiento en espiral que se extiende, a fuego en el centro y danza alrededor, a movimientos meditativos en círculos*". En los *caracoles* rigen las disposiciones de la *Junta de Buen Gobierno* y no las estatales. Para quienes son del lugar y para quienes estamos de paso, hay letreros de calle que advierten: "Aquí el pueblo manda y el gobierno obedece".

Los caracoles tienen su clínica y su escuela, proyectos de agro-ecología para la siembra orgánica de maíz y otras semillas no transgénicas, aprendizaje sobre medios de comunicación, cooperativas de mujeres, de artesanía, de café, iniciativas contra la disminución de las lenguas indígenas y se apoyan en leyes de equidad de género reflejadas en los documentos zapatistas. "Después de cinco siglos de humillación, explotación, represión y desprecio", nos dice un miembro de la Junta de Buen Gobierno, "aquí la justicia ya no se pide de favor". Las personas de la Junta, la mitad de ellas mujeres, hablan un español a medias, como segunda lengua, y cada vez que explican alguno de los principios que sostienen a sus comunidades, o cuando dan su interpretación del entorno, cierran con una misma frase: "*esta es mi palabra*".

Además de estas comunidades, existe una red nacional de organizaciones sociales: de izquierda, indígenas, ONGs; grupos y colectivos culturales y de artistas, de mujeres y de civiles que participan a título individual o comunal del movimiento llamado *La Otra Campaña*, un resultado de la *Sexta Declaración de la Selva Lacandona*. Estas organizaciones, llamadas *adherentes*, no contemplan la opción electoral como vía para la reestructuración de las relaciones sociales, posición contraria a la del movimiento de apoyo al excandidato presidencial López Obrador, presente también en Chiapas. Antes bien, *La Otra Campaña* busca conformar un programa nacional de lucha y crear una nueva constitución política que *refleje las demandas del pueblo mexicano*.

Por su parte, el gobierno local hostiga a las comunidades zapatistas para sacarlas de sus tierras al calor de proyectos neoliberales de ecoturismo, ya que algunas se asientan cerca de valiosos recursos naturales. A la vez, el proyecto de

intervención estadounidense iniciado con el nombre de *Plan Puebla-Panamá*, que pretende, entre otras cosas la militarización de la zona, requiere de la construcción de carreteras que, al pasar por varias comunidades de Chiapas, implicará su desplazamiento. Por todo lo anterior, y por más, el gobierno practica la llamada guerra de baja intensidad, que incluye creativas acciones de asfixia.

Pero eso no es todo, porque la complejidad social de Chiapas no tiene límite. Para hacer más aporte a este mosaico de grupos en conflicto, y como si los zapatistas no tuviesen ya suficientes hechos sangrientos en su historia, como el que conmemoran cada año de la mano de la *Virgen de la Masacre*, una matanza a 45 personas que en 1997 perpetró el ejército nacional, existe un grupo paramilitar evangélico con el impresionante nombre de *Ejército de Dios*, que los ataca si *Dios quiere* y con Biblia en mano.

Este grupo es, además, por lo menos sospechoso de traficar con emigrantes centroamericanos y comerciar madera obtenida de forma ilegal. Ante este panorama hay ya algunas comunidades declaradas ex - zapatistas, cuyas tierras fueron tomadas durante la lucha, que se han decidido a recibir ayuda del gobierno, acción absolutamente contraria a las reglas zapatistas. Paralelo a los *Caracoles*, que insisten, mientras la situación lo permita, como comunidad en lucha no armada, está además el *EPR* --Ejército Revolucionario del Pueblo-- que tomó la iniciativa insurgente con las armas como vía y miembros de las familias tradicionalmente poderosas de Chiapas localizan y contactan la inconformidad, para proveer de armas a quienes la encarnen.

LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES INDÍGENAS

En este contexto de pobreza, violencia, complejidad social y férreas reglas patriarcales se desenvuelven miles de mujeres indígenas. Las vidas de muchas de ellas transcurren en el ámbito del hogar, en el que trabajan en condiciones duras y con jornadas largas pero sin remuneración por lo que producen y sin reconocimiento, ni propio, ni social.

Son mujeres que entran a la vida adulta por matrimonios prematuros antes de los 14, sin planificación familiar y con un promedio de 5.2 hijos (a pesar de la mortalidad infantil), en viviendas sin electricidad, ni agua y en condiciones de hacinamiento. Indicadores cuantitativos de opresión nos dicen que el 92% trabaja en actividades agrícolas, el 8% elabora artesanías y que solamente el 28% reconoce que colabora con la economía familiar. A su vida pertenece la desigual distribución doméstica de bienes, alimentos, trabajo, salud, tiempo de descanso, la violencia masculina intra y extrafamiliar y, obviamente, el analfabetismo.

Sin embargo, en Chiapas surgió un movimiento feminista en los años 1980 y 1990, al interior de la diócesis de San Cristóbal, apoyado por el obispo Samuel Ruiz, teólogo de la liberación, que ha generado cambios positivos y conflictos, en apariencia religiosos, entre caciques e indígenas católicos tradicionalistas y católicos liberacionistas, cuando en realidad encubre un conflicto de orden económico.

Muchas mujeres, al interior de la iglesia católica, llegaron así a la Teología Feminista de la Liberación, gracias a que la iglesia ha sido para ellas un lugar permitido de reuniones, encuentros y actividades toleradas por los hombres.

A pesar del disgusto de los sacerdotes, ellas pudieron analizar de manera crítica, con una catequesis basada en teología de la liberación, los sistemas de creencias, reglas, valores y prácticas que han legitimado la subordinación femenina, empezando por la religión y comparando la situación de invisibilidad de la mujeres en la Biblia con la situación de las mujeres de hoy y con figuras contemporáneas como la *Comandante Ramona*.

A partir del conocimiento de sus derechos, la percepción crítica de la desigualdad, los espacios para compartir problemas entre ellas y del apoyo de ONGs feministas, y a pesar de los obstáculos comunes como el machismo, la falta de control sobre la fecundidad, los bajos recursos y la oposición de hombres y mujeres a compartir espacios tradicionalmente dados a hombres, se han dado cambios sociales que han modificado la autopercepción.

Algunos de ellos han sido considerar la soltería como algo deseable, participar en la administración del dinero familiar, la búsqueda de vías de desarrollo frente a paradigmas dominantes y la importancia que ellas le dan a la religión.

Este cambio de conciencia se refleja, por ejemplo, en textos como el Decálogo de la *Ley Revolucionaria de las Mujeres del EZLN*, donde se establece, entre otros:

- 1-Las mujeres, con independencia de su raza, credo, color o afiliación política, tienen el derecho a participar en la lucha revolucionaria en cualquier modo que su voluntad y capacidad determinen.
- 2-Las mujeres tienen el derecho al trabajo y a un salario digno.
- 3-Las mujeres tienen el derecho a decidir el número de niñ@s que conciben y cuidan.
- 4-Las mujeres tienen el derecho a participar en los asuntos de la comunidad y tendrán cargos si así son libre y democráticamente elegidas.
- 5-Las mujeres y sus niñ@s tienen el derecho a la atención primaria y a la nutrición.
- 6-Las mujeres tienen el derecho a la educación.
- 7-Las mujeres tienen el derecho a elegir compañero y no están obligadas a casarse.
- 8-Las mujeres tienen derecho

a ser protegidas de la violencia de parte de familiares o de extraños. La violación consumada o en tentativa será severamente castigada. 9-Las mujeres podrán ocupar puestos de responsabilidad en la organización y tener rango militar en las fuerzas armadas revolucionarias. 10-Las mujeres tendrán todos los derechos y obligaciones que las leyes y normativas revolucionarias, que se imponen a todos por igual. (http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993_12_g.htm).

PETRONA, ISABEL Y SU DRAMATURGIA POSIBLE

El 28 noviembre 1992, en San Cristóbal de las Casas, le fue otorgado a la dramaturga Petrona De la Cruz, de la etnia tzotzil, el Premio de Literatura Rosario Castellanos.

Con ello, este premio tuvo la particularidad de haber sido entregado por primera vez, y única hasta el día de hoy, a una mujer indígena. El premio tiene su peso simbólico, además, por llevar el nombre de una poeta y novelista mexicana (1925-1974) que, como parte de una familia de terratenientes, pasó su infancia y adolescencia en Chiapas, posición que contrariamente a lo que suele suceder, la llevó a ser consciente de las enormes inequidades sociales que mantienen a la población indígena pobre y subyugada. Además, porque Castellanos fue una intelectual y, como mujer, no tuvo un camino fácil al interior de una sociedad de tradiciones patriarcales.

Pero ¿cuál ha sido esa dramaturgia posible en esta sociedad tan plural, descrita anteriormente? Con sólo echar un vistazo a algunos títulos de las obras de teatro, *La tragedia de Juanita*, *El desprecio paternal*. *Un drama Tzotzil* o *La madre olvidada*, adivinamos que detrás de todas hay una historia de dolor. Con estas obras Petrona y su colectivo de teatro hacen una relectura de los rasgos culturales de las etnias desde las que vienen, una revisión escenificada de costumbres, tales como el desprecio ante el nacimiento de las niñas, el maltrato familiar, las charlas de los hombres en la cantina, las relaciones de género, la sexualidad femenina, el cuerpo de la mujer y la imposibilidad de nombrarlo que, sin embargo, ellas convierten en algo posible.

Su escritura y dramaturgia guardan el formato tradicional, son obras en tres actos con el planteamiento de una situación, un desarrollo y un desenlace. Nada de esta estructura insinúa otras tradiciones no occidentales de concebir el relato, de narrarlo y escenificarlo. Sin embargo, es una escritura fundamentalmente valiente. A pesar de la censura al interior de las comunidades indígenas, contra cualquier mujer que tenga una participación similar en la vida pública, de los prejuicios racistas existentes en la sociedad en general con respecto a las población

indígena y en contra de todo romanticismo que quiera ver en ellas sociedades con valores a imitar, su escritura es delatora y propositiva.

Las obras escritas, tanto como la confección y uso de máscaras, son una vía para discutir problemas cotidianos de las comunidades indígenas y de las mujeres y familias que han emigrado a la ciudad, como el analfabetismo, el desconocimiento del español, la desocupación, el alcoholismo y la violencia. Y también son una forma de inventar soluciones o, por lo menos, de permitirse imaginarlas.

Petrona no ha estado sola, Isabel Juárez, de la etnia tzeltal, ha sido su compañera de viaje. Isabel y Petrona habían conocido el teatro años antes, en los ochentas, al interior de un colectivo en el que actuaron durante años y que dejaron porque no daba espacio a las voces femeninas y a los temas que ellas pensaban que eran necesarios. Ellas querían hablar de los problemas que más daño causan a las comunidades indígenas, tales como el alcoholismo, la violación de las mujeres, las enormes inequidades de género y la violencia intrafamiliar. Al ver ese espacio negado, tomaron la palabra en sus manos, fundaron otro colectivo de sólo mujeres y se dedicaron a escribir y a llevar sus ideas a escena, con el teatro popular como instrumento. Y al escoger el teatro como forma de lucha contra las diversas injusticias que se viven en la región, según cuentan, alguna gente las llamó locas, o prostitutas, pero el teatro les salvó la vida, pues es en él le hallaron a la vida un sentido.

Desde entonces, la identidad étnica y de género (la construcción de sentido comunal, la conciencia de pertenencia, el análisis de los sistemas normativos e institucionales propios, la definición frente al otro) han sido escenificadas de variadas maneras.

Muchas de las escenas que han presentado son autobiográficas. Petrona e Isabel han ofrecido sus propias heridas y las han puesto al servicio del teatro, heridas que se curan en escena, aunque, tal vez, no sanen nunca y que viajan expuestas dentro de las obras presentadas en cualquiera de los tres idiomas, español, tzotzil y tzeltal, según la comunidad a la que sean llevadas.

Sus puestas en escena no tienen gran complejidad estética, pero tienen una singularidad: las mujeres hacen papeles de hombre, para lo cual utilizan, por todo recurso, máscaras confeccionadas por ellas y un cambio de ropa. Con este acto, que para nada es extraordinario en el mundo del teatro, ellas no invirtieron sino que cambiaron la historia de las representaciones de género en el teatro local. Si una vez comenzaron a hacer teatro, fue porque un colectivo de sólo hombres las llamó para que asumieran los papeles femeninos pues ninguno se atrevía a

vestirse de mujer. Cuando les tocó a ellas encarar papeles de hombres, escogieron el travestismo por encima de la limitación, del temor a la censura y a la autocensura.

En 1994, el año del levantamiento zapatista, Petrona e Isabel fundaron el Centro Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), un centro para hacer teatro en donde también se imparten diversos talleres (autoestima, derechos reproductivos, capacitaciones variadas como costura, panadería, tejido, salud, niñez), se alfabetiza y se da servicio de guardería. Por todo ello, el centro FOMMA ganó en 1999 el premio nacional del Instituto Mexicano de Investigación en Familia y Población.

Petrona e Isabel han continuado escribiendo y publicando y entrevistas con ellas; ya han aparecido en importantes publicaciones. Cuentan que cuando la gente de las comunidades indígenas ve sus dramatizaciones suele haber tres reacciones comunes: el silencio, la burla y el repudio, o las lágrimas y el agradecimiento. Nadie permanece neutral porque ellas no han distinguido el teatro de la vida, por el contrario, han llevado la vida cotidiana al teatro, no tienen otro interés pues, como ellas mismas dicen *“cuando la gente ve sus problemas en escena toma conciencia y se atreve a pensar en soluciones”*. Por ello, esta es la dramaturgia posible para Petrona, Isabel y su colectivo, un grupo de teatro, para unos de locas, para otras de envidiables mujeres que se atreven a hacerse dueñas de sus cuerpos y sus culturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ley Revolucionaria de Mujeres Zapatistas (1994). Disponible en (http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993_12_g.htm).

Semo, Ilán (2006); *La memoria dividida. La nación, íconos, metáforas, rituales*. Coedición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, México.

El humanismo en la danza de Elena Gutiérrez Nascimento: un perfil biográfico-artístico

Carlos Morúa Carrillo

Universidad Nacional Costa Rica

Recibido: 4/07/2010 • Aceptado: 01/09/2010

RESUMEN

Elena Gutiérrez es una mujer dedicada con pasión al arte de la danza quién, además, la ha trabajado en sus cuatro esquinas: bailarina, coreógrafa, productora y directora. El presente artículo indaga en la danza como expresión universal a partir de la creatividad de esta bailarina y coreógrafa costarricense desde el humanismo que enarbola como compromiso social, pedagógico y artístico que, asumido como pivote, ha servido para la formación de generaciones de bailarines, para la creación y consolidación de instituciones y organizaciones de la danza y para llevar a escena propuestas estéticas novedosas.

Palabras claves: Elena Gutiérrez Nascimento, danza, cultura, humanismo, educación.

ABSTRACT

Elena Gutiérrez is a woman who has passionately devoted herself to dance as a choreographer, as a dancer, as a producer and as a director. This article explores dance as an universal expression throughout the creativity of this Costa Rican dancer and choreographer and throughout her humanism. That is to say Elena's social, pedagogical and artistic commitment in the training of generations of dancers, as well as in the creation and consolidation of dance institutions and in staging new aesthetic proposals. The interview, at the end of the article, allow us a closer and more intimate vision of this artist.

Key words: Elena Gutiérrez Nascimento, dance, culture, humanism, education.

INTRODUCCIÓN

Realizar un recuento sobre la obra que Elena Gutiérrez ha realizado en el campo de la danza durante los últimos 50 años en los ámbitos de la coreografía, la interpretación, la docencia y la investigación, resulta un ejercicio verdaderamente interesante y revelador.

Se descubre una mujer con alma latinoamericana, con una personalidad muy definida, una incansable trabajadora con un grado de compromiso intenso y profundo en su creación coreográfica. En su obra se patentiza un pensamiento artístico y un posicionamiento social bien definido.

Como intérprete de la danza, su versatilidad se ha inspirado siempre en su fuerza interior. En su condición de docente, se ha preocupado porque las nuevas generaciones observen, exploren y desarrollen un sentido de búsqueda interior que moldee su espíritu y que responda a las necesidades actuales del mundo moderno; como artista, ha incidido en el desarrollo del arte del movimiento con su espíritu de búsqueda, indagando una expresión propia, acorde con la realidad social, cultural, y artística del medio latinoamericano en que nos desenvolvemos.

La obra coreográfica de la maestra Gutiérrez ha sido ampliamente reconocida, más allá de las fronteras costarricenses, en México, Chile, Perú y Nicaragua y se encuentra dentro del repertorio de grandes compañías latinoamericanas.

EL HUMANISMO UNIVERSALISTA

Nos proponemos entender el humanismo como posición epistemológica, como una forma de asumirse personal y artísticamente, de compromiso del ser humano y con él para participar y actuar en las circunstancias que nos rodean con miras hacia el mejoramiento de la vida de todas las personas: el ser humano es el valor y la preocupación central. De tal forma, el humanismo es una perspectiva, como dice Juan Manuel Vega (2005), desde la cual se hace frente a la discriminación, a formas de fanatismo, de explotación y de violencia para desterrarlas de nuestras conciencias en aras de alcanzar los más altos niveles de desarrollo personal y espiritual.

Es un humanismo situado en nuestra contemporaneidad y en nuestra circunstancia y que es urgente, puesto que:

En un mundo que se globaliza velozmente y que muestra los síntomas del choque entre culturas, etnias y regiones debe existir un humanismo universalista, plural y convergente. En un mundo en el que se desestructuran los países, las instituciones y las relaciones humanas, debe existir un

humanismo capaz de impulsar la recomposición de las fuerzas sociales. En un mundo en el que se perdió el sentido y la dirección en la vida, debe existir un humanismo apto para crear una nueva atmósfera de reflexión en la que no se opongan ya de modo irreductible lo personal a lo social ni lo social a lo personal. Nos interesa un humanismo creativo, no un humanismo repetitivo; un nuevo humanismo que teniendo en cuenta las paradojas de la época aspire a resolverlas...” (Vega, 2005: s/p)

Esta definición de humanismo recoge una visión comprometida del ser humano, a través del camino de la participación y de la acción en todas las circunstancias que lo envuelven. Tomar conciencia de su realidad y trabajar por ella, debe ser la inspiración de todo ser humano en esa transformación de su entorno.

Sostengo que la obra de la incansable maestra de la danza, Elena Gutiérrez, se relaciona directamente con esta idea de humanismo universalista. Ella, a través de su vida, en varios países, ejerciendo la práctica docente, la creación artística, la dirección y producción coreográficas, ha forjado instituciones y a alumnos, siempre inspirada por el deseo de entregar sus conocimientos, su fuerza, en la construcción de un entorno mejor, de seres humanos concientes de su realidad y de la responsabilidad que tienen en el uso de su arte en la construcción de nuestro mundo.

ASPECTOS MEDULARES EN EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE ELENA GUTIÉRREZ

El proceso creativo

El pensamiento de Elena Gutiérrez, su creatividad y su arte, son humanísticos y universales. Para ella el proceso creativo del artista, debe darse a través del despertar de la inteligencia creadora, de la percepción intuitiva que transforma la vibración interior en un sentir, en una expresión artística.

Para realizar este proceso, el artista debe tener fuentes de inspiración infinitas: desde la cosa más insignificante y sencilla, hasta el acertijo más complejo por resolver. Así la vida misma, la creación del universo, las artes, el ser humano, son fuentes para encausar ese espíritu creador que llevará al artista a descubrir y proponer, es un campo mágico de juego, hasta llegar a crear la obra. Este proceso, por tanto, puede ser de un día o puede durar años, hasta culminar en ese proceso de creación, que es de autodescubrimiento: “El artista devela la naturaleza de las cosas, descubre las tensiones dinámicas y contradictorias, y establece en su obra nuevas apreciaciones acerca de la existencia y de sí mismo” (Gutiérrez, 2007:26)

Sobre el artista coreógrafo

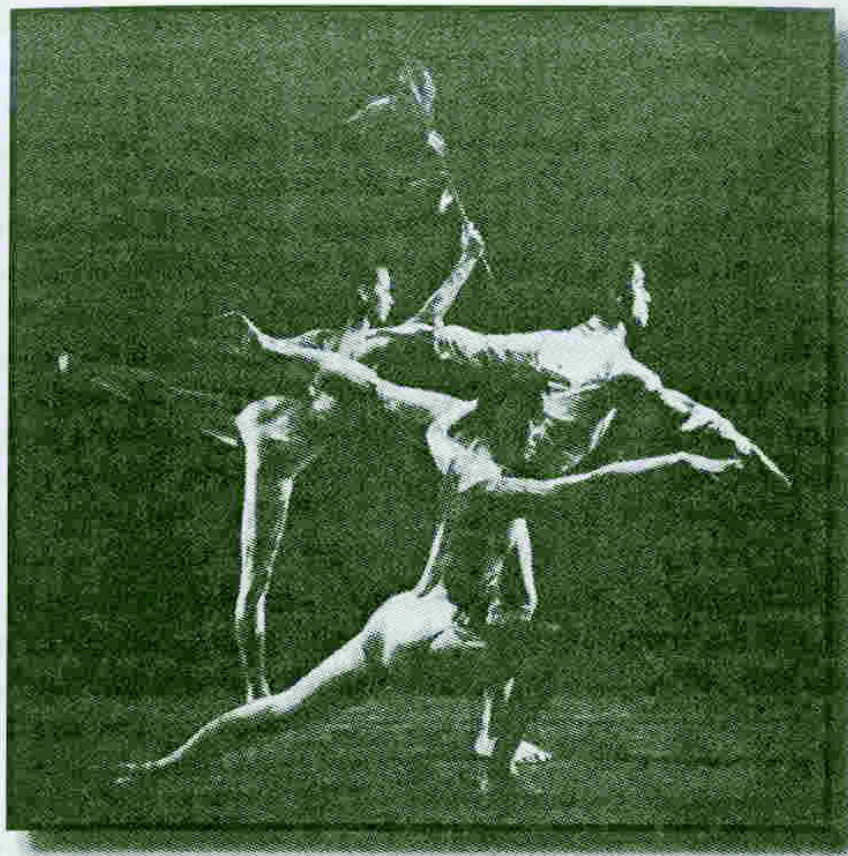
El trabajo coreográfico representa un oficio hábil, implica un compromiso con la realidad y un reto importante porque habla de esa realidad, la cuestiona, la denuncia e inspira a la búsqueda de soluciones. Por eso, la creación coreográfica tiene para ella una motivación que la impulsa a la creación; como artista del movimiento no puede vivir aislada de esta realidad, sea que esta se denomine Chile, Costa Rica, Nicaragua o Perú.

En cualquier parte de nuestra América, su obra coreográfica está comprometida con el arte de la cultura latinoamericana, representa la búsqueda ideológica de la humanización del ser humano, de la persona con valores, del bienestar colectivo, del trabajo solidario. Por tanto, se opone a la explotación injusta, a la construcción del individuo autómatas, del hombre máquina, a la enajenación del ser humano: "Ante la amenaza de deshumanización de la civilización tecnológica, el arte puede contribuir a la humanización de la cultura y de la sociedad" (Gutiérrez, 2007:38)

Para esta artista, el coreógrafo debe desarrollar una actitud crítica hacia la vida. La estructuración, de manera adecuada del lenguaje coreográfico, permite transmitir un mensaje claro.

El coreógrafo, en el acto creador, elabora los materiales, combina los elementos, descubre inéditas soluciones que expresan imágenes de la realidad; revelando otras percepciones, ideas y significados que están inmersos en su inconsciente. En parte, estas nuevas impresiones son impulsadas por fuerzas primarias y condiciones de un alma infantil: espontaneidad, capacidad de asombro de imaginación. Así, se expresa la totalidad del ser del artista, movido siempre por su creatividad (Gutiérrez, 57).

De esta forma, estamos frente al arte del movimiento como medio de expresión a través de la libertad, la imaginación, la espontaneidad y la creatividad.



Fotografía 1: Propiedad de Elena Gutiérrez

La composición coreográfica

En el pensamiento de Gutiérrez, el artista tiene en la composición coreográfica una responsabilidad con todos los elementos que usa y en la forma cómo utiliza el movimiento, el espacio, el estilo y la forma para que le sirvan en su composición, para entablar un discurso, una comunicación, para emitir un mensaje.

La exploración en este punto juega un papel fundamental, porque le permite al coreógrafo, jugar con un mundo de posibilidades de coordinación, utilizando las partes de su cuerpo en el espacio y tiempo, antes de fijar sus pasos definitivos. Así pues, un movimiento según se realice, puede tener una enorme cantidad de significados

Por eso, en la fase de la composición, es importante la organización de los movimientos seleccionados y la combinación, tanto en la intensidad como en cuando a la energía, por solo citar dos aspectos, para tener una idea más clara, y ver la posibilidad de realizar una coreografía: “El artista posee la facultad de imaginar mundos que comunica a través de sus obras” (Gutiérrez, 55)

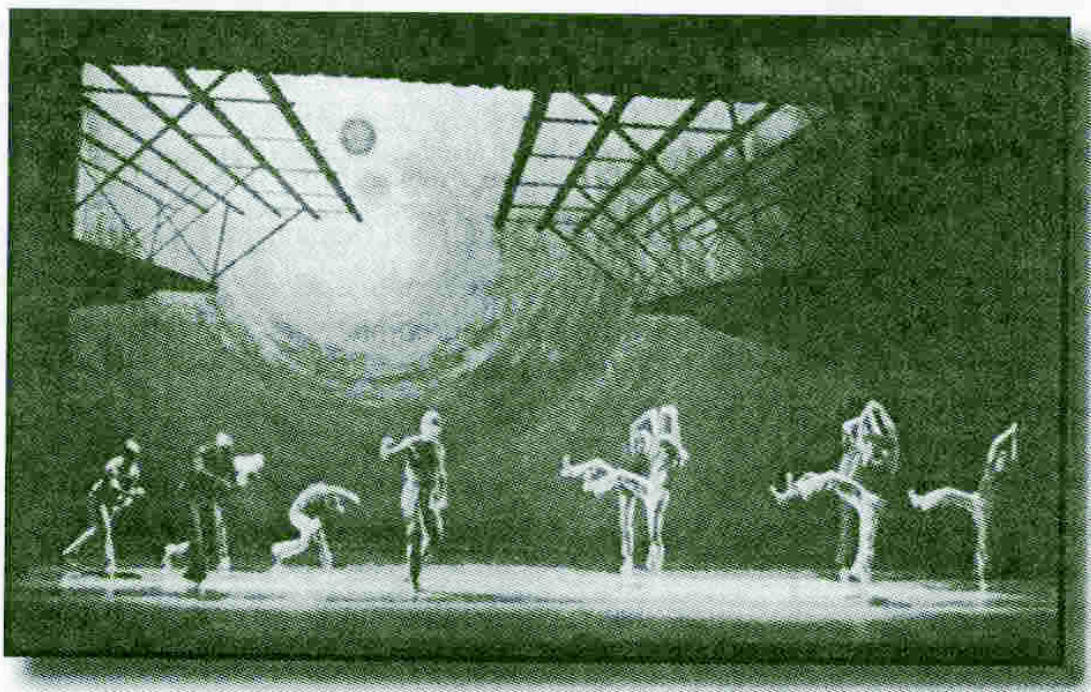
Antes de crear, hay que imaginar, luego explorar, para llegar a componer. Es un trabajo serio y responsable que debe ejecutarse con la conciencia debida.

La danza, como instrumento del arte de movimiento, refleja la pasión de la libertad, del espíritu libre, evoca la constante transformación del cuerpo, como un fino instrumento, bien preparado para apoyarse en todas partes, para transmitir, para provocar, para expresar. La danza es vida, es movimiento, es acción.

El artista expresa, quiéralo o no, una posición determinada frente a la existencia –su visión del mundo y de la vida (posición ideológica)-. Esta expresión puede ser del agrado, por diversas razones, de los patrocinadores del arte; incluso, porque no vende, no produce dinero, parámetro actual del supuesto éxito (Gutiérrez, 31).

La obra coreográfica bailada por él o los intérpretes, debe ser un poderoso ritual interior, que toque los más profundos instintos para que logren transformarse en el ente emisor de emociones, sensaciones y sentimientos, que hagan reaccionar al espectador, transmitiéndole la energía de su arte, tocándole su corazón y obligándolo a reaccionar.

Pero para ello es importante la sincronización, la armonía, el trabajo en conjunto, el sentirse unos a otros para transmitir: “Es así que la interpretación de la obra provoca y evoca sensaciones y emociones en el espectador, lo que da lugar a la expresividad propia de la danza” (Gutiérrez, 104)



Fotografía 2. Propiedad de Elena Gutiérrez

TEMÁTICAS PRESENTES EN LA OBRA DE GUTIÉRREZ

En el pensamiento y la praxis de Elena Gutiérrez, la obra coreográfica y el trabajo docente ha estado inspirado en el acercamiento del arte a las clases más necesitadas. Su educación formal, en distintos continentes, recoge la visión integradora y luchadora del artista, del ser humano comprometido con la justicia social, de quien levanta la voz, por medio de su arte, ante las injusticias. La obra de la maestra Gutiérrez elabora sobre aspectos actuales y lugares específicos, entre los que destacan los que a continuación se detallan.

La guerra

Nunca ha callado ante el horror de la guerra. Las temáticas en *Bienaventurados*, refieren, expresamente, a las palabras bíblicas. Es una obra de orden social, que llama a la reflexión en esta época moderna: Bienaventurados los que luchan... porque ellos recibirán consolación y serán saciados, cuando el silbido de una bala traspasaba a un guerrillero y este moría, así...sin más.

Es un tema presente también en *Monimbó*, con el cual se expresó sobre la lucha social y armada en Nicaragua. La coreografía *Monimbó*, nombre del heroico pueblo indígena de ese país al que rinde honor porque lucha con valentía por cambiar la sociedad.

En *Brindis*, se manifiesta sobre la guerra en Centroamérica. De esta nos dice Ávila:

El ballet lo inicia entre ruido de cañones la muerte bailando, después se presentan los personajes. En forma de perro las clases sociales y de loros, los políticos. La obra termina cuando la muerte toma a un político como signo de que no se librarán de ella, en el momento que brindan por el triunfo. La otra línea desarrollada es una mujer de negro que representa al pueblo... (1993: 36)

El momento final de la coreografía *Brindis* ofrece imágenes de una realidad tras la que acecha el espectro de la guerra, traducida en un efecto sonoro cuando los poderosos de hoy, ante el hedor de la muerte amenazante, “dejaban caer las copas de cristal, que se rompían en el suelo...” (Gutiérrez, 146)

La conciencia social

Esta temática está, en primera instancia, directamente relacionada con su experiencia de vida en Chile durante el ascenso y caída de Salvador Allende y

la posterior instauración de la dictadura militar; así como del terror, de la persecución y de la muerte, también del exilio que afectó a muchos artistas. Con esa experiencia, ha trabajado en la construcción y formación de una conciencia sobre esa realidad:

Aurora bailaba en otro tiempo para el ballet chileno dirigido por el maestro coreógrafo Patricio Bunster, quién debió partir al exilio, al igual que todos los integrantes del ballet popular, al correr peligro en la lotería de la muerte por danzar en las calles [durante la Unidad Popular en Chile]... (Gutiérrez, 147)

Esa vivencia la inspira y por ello la transmite, en su amplia significación, en el mensaje y contenido en la obra coreográfica. De igual forma, de esa conciencia social como eje en el pensamiento de la coreógrafa, nos dice nuevamente Marta Ávila:

Con música de Juan Sebastian Bach nace *El Corazón de Rosita* y el tema del abuso de una 'menor' y el paralelo con la situación que vive Costa Rica y en general el mundo, de abuso y prostitución de menores. El dolor está representado por un 'corazón', conformado por cuatro bailarinas, que se resquebraja y que como fragmentos, llevan la línea conductora de la coreografía, además de la figura central de una niña: Rosita..." (2008:117)

Hay otras temáticas en sus obras, por ejemplo, en *Todas íbamos a ser reinas*, Ávila (1993) expone que esta obra en dos partes se desarrolla, en un primer momento, a partir de los sueños de cuatro muchachas de pueblo y en un segundo momento, cuando bosqueja la realidad y presenta la frustración y los sueños rotos, todo ello enmarcado en estrofas de un poema de Gabriela Mistral recitadas por la actriz argentino-costarricense, Ana Poltronieri.

En *Juan Santamaría*, se realiza una exaltación del héroe nacional costarricense que expulsó a los filibusteros y a las huestes de William Walker en 1856.

En *Beatles 5 ¼*, se presenta "un mosaico sarcástico de la vida contemporánea en las grandes metrópolis. Una interpretación latinoamericana de la música de los Beatles" (Ávila: 1993: 15)



Fotografía 3. Propiedad de Elena Gutiérrez

Historias de vida

A partir de la entrevista realizada en julio de 2009 a la coreógrafa, se pueden identificar características que han forjado su personalidad artística e individual. Puede trazarse entonces una relación directa entre sus experiencias de vida y lo que la maestra nos indica que es parte fundante de su educación; el pensar en los demás:

Esa es mi educación, pensar en los demás, no en que yo me voy a realizar, no, si yo hice la compañía y puse mi vida e hice esto y lo otro, además yo invité a todo el mundo como coreógrafo, yo nunca estuve en el plan de yo primero, nunca hubo un afiche con mi cara ahí de primero, no hay, no existe. Esa educación yo no la tengo, me entiendes, sentirme yo así grande, me da vergüenza, no tengo el sentido de vanagloriarme, me da vergüenza.

Sobre su participación en la Unidad Popular de Salvador Allende, Elena da cuenta de todo un contenido y una proyección social, asumida desde el compromiso personal y de su quehacer artístico :

Entonces nosotros organizamos el Ballet Popular, en este ballet estábamos: muchos bailarines del Ballet Nacional Chileno, éramos los bailarines más aferrados así de izquierda, los que queríamos hacer una danza en las poblaciones y también en las manifestaciones de Allende, bailábamos. De ahí que yo tengo una tendencia a hacer éste tipo de coreografías que sea sensible, porque no íbamos a las poblaciones a llevar una cosa enredada ahí que

no se entendiera; lográbamos llevar un repertorio muy variado, muy lleno de vida. Yo ahí monté *Sorba el griego* por ejemplo, siempre partíamos bailando esta danza, también aprovechaba para bailar mis danzas chinas. En esos espectáculos montó Hilda Riveros que es una coreógrafa conocida que estuvo en Cuba mucho tiempo, también Rayen Méndez. El ballet éramos unos ocho y nos metíamos todos en un auto de la Hilda y nos íbamos a los lugares más apartados y hacíamos presentaciones.

Sin embargo, todo cambió después del Golpe Militar de 1973. Los sentimientos de miedo, de paralización, de asfixia, de la muerte, presente y cercana, cegando a jóvenes de la universidad y a los artistas:

Yo creo que en esos momentos uno no sentía nada, yo tiritaba todo el día, me castañeaban los dientes y las manos, porque ya sabíamos de la muerte de Víctor Jara, de Enrique París, de un montón de conocidos de nosotros que estaban en la Universidad, profesores universitarios; entonces se veía que venía la represión a todo dar y pasaban la lista con la gente que se tenían que presentar a las estaciones de policías y ya sabíamos que presentarse era desaparecer, así que cuando pasaban la lista y veías los nombres de tus amigos ahí nombrados, tú decías, en una de esas a mi me nombran también. Ya se vivía terror, en las noches balazos, balaceras, los muertos.

El trabajo de Elena, realizado siempre con gran exigencia, también rememora la actividad creativa y la acción política de su padre, el escritor Joaquín Gutiérrez y lo que implicaba ser miembro del partido comunista.

Lo que yo sabía era que la vida era muy difícil, económicamente era muy difícil, entonces mi padre se limita a trabajar mucho y no le quedaba tiempo para escribir. Me acuerdo que él trabajaba en una librería y a medio día mi mamá iba con el almuerzo para que en la hora del almuerzo, mi papá pudiera escribir. O sea, era una vida difícil, nadie tenía auto, nadie tenía casa, eran los zapatos del verano y luego los zapatos del invierno, el abrigo del invierno que tenía que durarte tres años; o sea, era una vida no fácil, a nivel económico.

Y luego a nivel político, mi padre era del Partido Comunista y ya varias veces habían ilegalizado al Partido. Era ilegal. Entonces yo crecí con una sensación de que yo pertenecía al mundo de los ilegales, o sea, te juro que siempre he tenido esa sensación, que a mí, todo lo que yo hago, tengo que hacerlo dos veces mejor para poder rendir, porque a uno no se lo reconocen a la primera por ser del mundo de los ilegales.



Fotografía 4. Propiedad de Elena Gutiérrez

A MANERA DE SÍNTESIS

La creación coreográfica en un artista de la danza representa la manera más hermosa de expresar sus emociones y sentimientos. Es una forma de ver y entender la vida y de expresar su mundo.

A través de una coreografía, el coreógrafo utiliza el cuerpo humano del bailarín para construir imágenes, para crear formas, texturas y colores moviéndose en el espacio. Es una forma de producir o de recrear una realidad y de comunicarla con arte y destreza al público que lo ve.

Sin embargo, ese trabajo tiene una gran responsabilidad: el artista creador, no solo debe trabajar en la forma superficial y aparente de las cosas, debe profundizar, ir más allá, y comunicarlo con gran maestría ante el mundo que lo ve.

La maestra Elena Gutiérrez es un referente obligado en la danza nacional. Los conocimientos sobre la composición coreográfica en particular, adquiridos en Chile, Rusia y China por largo tiempo, han sido parte fundamental para que generaciones de estudiantes efectuaran sus primeros pasos en la creación coreográfica. Además su impulso, casi frenético, ayudó a fundar y consolidar el vasto mundo de la danza en Costa Rica.

El pensamiento humanista de la maestra Elena Gutiérrez, se evidencia en su quehacer artístico, en su vida, que ha palpado la danza en todos los ámbitos, y en el hecho medular desde el que se asume como una persona preocupada por denunciar la discriminación, la violencia, la intolerancia y la ignorancia.

En sus clases, como maestra de la danza contemporánea, ha mantenido una preocupación pedagógica porque sus alumnos asuman un compromiso serio con la profesión el cual se concibe como compromiso con ellos mismos como artistas bailarines.

A lo largo de su vida, la maestra Gutiérrez ha luchado, primero, por establecer y espacios de docencia y práctica para el arte del movimiento y, luego, para fortalecerlos y consolidarlos. Estos espacios han sido, y continúan siendo hoy, proyectos concretos: el Ballet Moderno de Cámara, la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica y la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Esta artista ha realizado una tarea pionera muy importante, llevada adelante con el apoyo de otras compañeras, y que ha permitido contribuir a ofrecer las posibilidades de expresión a través de la danza que vive hoy nuestro país en niños, adolescentes y adultos.

El humanismo de Elena se decanta en sacar lo mejor de sus alumnos por medio de la creatividad artística, a través de la creación coreográfica y de la interpretación escénica, en dotarlos de los elementos fundamentales que les sirvan en su oficio artístico sin obviar la realidad de la problemática del ser humano en esta era moderna, esto es, promoviendo la claridad de conciencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ávila Aguilar, Marta (1993). *La obra coreográfica de Elena Gutiérrez*. Cuaderno 1. Serie Historia de la Danza Costarricense. Costa Rica: Departamento de Publicaciones, Universidad Nacional.

_____. (2008). *Imágenes efímeras: 10 años bailados en Costa Rica*. Costa Rica: Ediciones Perro Azul.

Gutiérrez Nacimiento, Elena (2007). *Al danzar: apuntes*. Costa Rica: EUNA.

Ramos, María Elena (1998). *Formas de componer*. [Recuperado el 13 de agosto de 2009] <http://www.analitica.com/archivo/art1998.12/contenido/estudios/estudios.htm>

Vega, Juan Manuel (2005). *Humanismo universalista*. [Recuperado el 13 de agosto de 2009] <http://pazfuerzayalegria.net/El-Humanismo-Universalista>

La educación y el feminismo en el pensamiento de Gabriela Mistral

Grace Prada Ortíz

Universidad Nacional

Recibido: 10/08/2010 • Aceptado: 23/09/2010

RESUMEN

Gabriela Mistral es una figura femenina con muchas facetas: poeta, maestra, periodista, diplomática y además, un mujer itinerante. Este ensayo abunda en su posición sobre las mujeres, en particular respecto a su derecho a la educación, para proponer que su postura comporta un planteamiento liberador y profundamente humano.

Palabras claves: Gabriela Mistral, feminismo, pensamiento latinoamericano desde la mujeres, educación de las mujeres.

ABSTRACT

Gabriela Mistral is a complex female character; she was a poet, a teacher, a journalist, a diplomat and an itinerant woman. This essay aims to shed light on her stance about women particularly about their right to education. It further aims to come closer on Mistral's position about feminism and proposes that her approach encloses a deeply human, liberating vision.

Key words: Gabriela Mistral, feminism, Latin American female thought, women education.

LAS MUJERES Y LA EDUCACIÓN

Desde los anales de la historia, las mujeres hemos participado en todos los órdenes y estructurales sociales. Las sociedades de corte androcéntrico han invisibilizado a las mujeres de los procesos de construcción social, de la cultura, la historia, la política, la economía y por supuesto, del conocimiento. Al respecto, Gabriela Mistral dice:

Las mujeres formamos un hemisferio humano. Toda ley, todo movimiento de libertad o de cultura nos ha dejado por largo tiempo en la sombra. Siempre hemos llegado al festín del progreso, no como el invitado reacio que tarda en acudir, sino como el camarada vergonzante al que se invita con atraso y al que luego se disimula en el banquete por necio rubor. Más sabia en su inconsciencia, la naturaleza pone luz sobre los dos flancos del planeta. Y es ley infecunda toda ley encaminada a transformar pueblos y que no toma en cuentas a las mujeres (en Zegers, 2001:24)

Nuestra historia es prolija en ejemplos de exclusión de las mujeres en el campo educativo. Ellas estuvieron recluidas en el ámbito doméstico, condicionadas a tener únicamente dos opciones en sus vidas: el matrimonio o el convento.

Las mujeres abrieron espacio en la educación, lenta y tenazmente. Muchas buscaron el claustro en aras del saber y el conocimiento; baste recordar a Sor Juana Inés de la Cruz “por exceso de sensibilidad se apartó. Su actitud aparece más estética que mística”, recuerda Gabriela Mistral (2001: p.139).

Es sabido que Sor Juana Inés de la Cruz no se recluyó en el convento por su infinita devoción a Dios sino por su gran deseo de saber y la imperiosa necesidad de expresarse a través de las letras. Así lo recuerda Mistral:

Fue primero el niño prodigio que aprende a leer, a escondidas, en unas cuantas semanas; y después la joven desconcertante, de ingenio ágil como la misma luz, que dejaba embobados a los exquisitos comensales del virrey Mancera. ¡Pobre Juana! Tuvo que soportar ser el dorado entretenimiento del hastío docto de los letrados....Mas tarde es la monja sabia, casi única en aquel mundo ingenio y poco simple de los conventos de mujeres. Es extraña esa celda con los muros cubiertos de libros y la mesa poblada de globos terráqueos y aparatos para cálculos celestes...(p. 138).

El “atrevimiento” de Sor Juana, en aquella época de oscurantismo escolástico, le atrajo enemigos con la Inquisición. En su obra clásica *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, escribió:

¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia en algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino solo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento.” (Sor Juana Inés, 1998:33)

La letrada monja mexicana del siglo XVII, abrió la puerta de la educación y el conocimiento para las mujeres de las Américas puerta que estamos decididas a ensanchar para las nuevas generaciones de mujeres del nuevo milenio.

Las mujeres mexicanas dieron claras muestras de participación en la educación, aunque la escuela secundaria para señoritas se abrió hasta 1869 y con ella, el espacio para que las mujeres tuviesen acceso a la educación técnica. Ciertamente eras estas carreras que eran prolongación de las labores domésticas, como el bordado, la costura y la relojería. Ellas continuaron abriéndose espacio en la educación superior en medicina, derecho y el ejercicio del magisterio.

Entre las maestras de Nuestra América que fueron revolucionando el acceso de las mujeres al conocimiento, emerge del maravilloso valle del Elqui, la maestra de las Américas, Gabriela Mistral. Su pensamiento acerca de la educación de las mujeres gira en torno a tres tópicos fundamentales: libertad, autonomía y emancipación. Para ella, para que las mujeres fueran sujetos activos de la sociedad debían tener los mismos derechos que los hombres. En su lucha por la educación femenina le da prioridad a las mujeres pobres. Sus ideas forman parte de una lucha más amplia que se gestó en los albores del siglo XX como lo es la lucha de los obreros por sus derechos laborales inspirados en la lucha de clases, consigna política del marxismo de amplia difusión en los pueblos de Nuestra América. Sobre la idea de la educación de los más pobres Gabriela Mistral sentenció:

Y no se nos diga que la mujer humilde no necesita instruirse para alcanzar hasta las simas morales de la abnegación. Conozco las almas maravillosas que ha sacudido el destino como una sarta de estrellas en la clase humilde; he visto tal vez los ejemplares más puros de la humanidad nacer, desarrollarse sin estímulo en un ambiente inauditamente hostil; pero sé también que cuando la naturaleza no pone en los hombres la virtud fácil como pone el

perfume en la flor, sólo la educación es capaz de crear el sentimiento y tatuar los deberes en la mitad del pecho humano. (Mistral, en Zegers, 2001: 26).

No podemos decir que la Maestra Mistral tuviese filiación con partido alguno, como ella misma lo afirma: "...mi posición a favor de la paz no dimana de partido político, pues no pertenezco a ninguno" (Mistral^b, 1999: 40), pero su pensamiento social la llevó a abogar por los derechos de los más pobres; posición coincidente con los ideales políticos de una de las más destacadas maestras y pensadoras costarricenses, Carmen Lyra, quien además de maestra y anarquista, fue escritora y fundadora del Partido Comunista de Costa Rica.

Democratizar la educación y dar opciones para que las mujeres salieran de la pobreza fue tarea a la que la Maestra de América dedicó gran parte de sus escritos y su trabajo de convencimiento político. Al respecto escribió: "La masa de un pueblo necesita capacitar, en breve tiempo, a sus hombres y a sus mujeres para luchar por la vida" (Mistral, 1999:28).

Uno de sus más beligerantes ensayos, en el cual Mistral prioriza la educación de las mujeres es el que escribió en 1906, titulado *La instrucción de la mujer*. Elocuentemente ella levanta la bandera de la lucha por el derecho de las mujeres a la educación y así discurre:

En todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros y la esclava de los civilizados ¡cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo!, ¡cuántos genios no habrán vivido en la esclavitud vil, inexplorados, ignorados!

Instrúyase a la mujer; que no ha nada en ella que le haga ser colocada en un lugar más bajo que el del hombre. Que lleve una dignidad más al corazón por la vida: la dignidad de la ilustración.

Que algo más que la virtud le haga acreedora al respeto, la admiración y al amor.

Tendréis en el bello sexo instruido, menos miserables, menos fanáticas y menos mujeres nulas.

Que con todo su poder, la ciencia que el Sol, irradie su cerebro.

Que la ilustración le haga conocer la vileza de la mujer vendida, la mujer depravada. Y le fortalezca para las luchas de la vida.

Que pueda llegar a valerse por sí solo y deje de ser aquella creatura que agoniza y miseria si el padre, el esposo o el hijo no la amparan.

¡Más porvenir para la mujer, más ayuda!

Búsquesele todos los medios para que pueda vivir sin mendigar protección (Mistral, en Zegers, 1999: 14-15).

Con este discurso, Mistral critica con severidad la subordinación a la que han sido sometidas las mujeres, confía en la fuerza de éstas para enfrentar los retos de una educación igualitaria, apuesta por la dignificación de las mujeres como seres humanos y como ciudadanas, hasta entonces de segunda clase. Y visualiza la educación como la única posibilidad de hacer de ellas personas libres, dignas y capaces de revertir la ignorancia de las futuras generaciones.

GABRIELA MISTRAL Y LAS MUJERES

Para esta pensadora latinoamericana, la relación primigenia y más importante que debían tener las mujeres era con los niños y las niñas y la familia; es decir, el mundo privado y de los afectos.

Desde siempre el patriarcado ha asociado a las mujeres con la naturaleza, porque somos portadoras de la vida. Con la fertilidad de la tierra se identifica nuestros cuerpos. Culturalmente se parte del supuesto de que debemos estar prestas a recibir la semilla que nos hará *realmente mujeres*.

La maternidad lejos de ser una opción que podamos escoger de manera libre y conciente, ha sido -- y lamentablemente sigue siendo-- una imposición social y ¡hay de aquella que no quiera *parir!* Las instituciones patriarcales han tejido finamente el mito de la maternidad sirviéndose para ello del ideológico discurso del marianismo y también de todas las odas a la maternidad escritas por hombres y mujeres de todos los tiempos.

Gabriela Mistral sucumbió de manera conciente al discurso de la maternidad y contribuyó con su pensamiento, expresado en poesía y en ensayos, a hacer de la maternidad el ideal de ser mujer y para el cual, todas debemos vivir.

Mistral encontraba en la maternidad la mayor realización para las mujeres, tal vez porque ella nunca fue madre y porque en las sociedades patriarcales de su época era la única opción loable que asignaban a las mujeres. Entonces, todo lo que atentara con distraer o separar a las mujeres de sus labores de madre y formadora, preocupaba enormemente a la Mistral; es por ello que, en diferentes momentos, discrepó de las luchas de las feministas y, especialmente, de la incorporación de las mujeres a trabajos duros y degradantes según su criterio.

La participación, cada día más intensa, de las mujeres en las profesiones liberales y en las industriales trae una ventaja: su independencia económica, un bien indiscutible; pero trae también cierto desasimio del hogar, y, sobre todo, una pérdida lenta del sentido de la maternidad (Mistral, en Zegers: 40).

En la mayoría de sus escritos, la maternidad es determinante para la formación de la *mujer nueva* como nos lo hace saber: “Para mí, la forma de patriotismo femenino es la maternidad perfecta. La educación patriótica que se da a la mujer es, por lo tanto, la que acentúa en sentido de la familia” (p.43).

En la incorporación de las mujeres al trabajo remunerado de la fábrica y la industria, encontraba abierta una pérdida del ser y el valer femenino pero su mayor preocupación se centraba en la pérdida de las funciones maternas de las mujeres. Su idea de la división sexual del trabajo parte de que existen algunas tareas en las que por su fuerza o por el nivel de desarrollo creativo, según ella, las mujeres no pueden participar. Así, para la Mistral a las mujeres les faltaba desarrollo intelectual para cumplir a cabalidad y lo expresa de esta manera:

Yo no deseo a la mujer como presidenta de Corte de Justicia, aunque me parece que está muy bien en un Tribunal de Niños. El problema de la justicia superior es el más complejo de aquí abajo; pide una madurez absoluta de la conciencia, una visión panorámica de la pasión humana, que la mujer casi nunca tiene. (Yo diría que jamás tiene). Tampoco la deseo reina a pesar de las Isabeles, porque casi siempre el gobierno de la reina es el de los ministros geniales (pp.:53-54).

En 1927, cuando la maestra de América escribió este discurso, su idea de ciudadanía de las mujeres parece reducirse única y exclusivamente al ámbito de lo doméstico y a ciertas funciones públicas en las que ellas pudieran reproducir el mundo de lo privado; mujeres carentes de poder e incapacitadas para tomar decisiones sobre los problemas fundamentales de la sociedad; mujeres sin conciencia de sí mismas ni de su entorno. Esta visión reducida de las mujeres sin desarrollo pleno de sus capacidades físicas y mentales, solamente preparadas para el ejercicio de la maternidad, era propia de la época que le tocó vivir a Gabriela Mistral. Sin embargo, el feminismo, como corriente de pensamiento emancipadora, tenía trayectoria en el continente. Es evidente la discrepancia de ella con las feministas, como también lo es su posición conservadora ante la posibilidad de que las mujeres tuviesen acceso al poder.

LA MAESTRA DE AMÉRICA Y EL FEMINISMO

Entendiendo los feminismos en su sentido más amplio y en la diversidad que somos las mujeres, se puede decir que los feminismos de todos los tiempos son movimientos sociales que buscan la autonomía, la emancipación, la igualdad de derechos y de oportunidades para las mujeres. De lo que se trata, entonces, es de un pensamiento liberador y siendo así, el pensamiento de Gabriela Mistral es compatible con las ideas liberadoras feministas.

Sería craso error identificar a la maestra de América con los feminismos contemporáneos. Lo que sí es factible, es reconocer en su pensamiento una constante lucha por garantizar a las mujeres igualdad en materia de educación y a tener trabajos dignos de su *feminidad*.

En su defensa contra los argumentos esgrimidos por las feministas de época, Gabriela Mistral es contestataria cuando dice:

Es ingenuo que se llame enemiga de la mujer que trabaja a una mujer que ha trabajado desde los catorce años y que trabaja todavía; que se quiera convencer a las feministas de que tienen una enemiga en alguien que ha hecho tanto como cualquiera de ellas --- y ni un punto menos--- por la suerte de las mujeres de nuestros países; que se hable de mi odio hacia las empleada y obreras, para quienes no he pedido sino trabajo dulce, trabajo decoroso, trabajo en relación con su cuerpo débil y su alma limpia, que no debe encanallarse en las fábricas. Es de un ingenuo que toca lo grotesco.... En mi pequeña documentación sobre el feminismo, no estaba este dogmatismo torquemadesco; cualquier adquisición de experiencia y de información es buena, ¡la apedreadura injusta también! (pp. 60-61)

En su debate contra quienes la calificaban de antifeminista, ella hace saber que apoya el derecho al voto y que siempre ha defendido a las mujeres que no asumen pose de feminista:

El derecho al voto me ha parecido siempre cosa naturalísima. Pero, yo distingo entre derecho y sabiduría; y entre "natural" y "sensato". Hay derechos que no me importa ejercitar, porque me dejarían tan pobre como antes. Yo no creo en el Parlamento de las mujeres, porque tampoco creo en el de los hombres...

... Yo oiría con gusto a una delegada de las costureras, de las maestras primarias, de cada una de las obreras de calzado o de tejidos, hablar de lo suyo en legítimo, presentando en carne viva lo que es su oficio. Pero me guardaría bien de dar mi tiempo a la líder sin oficio, que representa al vacío como el diputado actual, y en cuya fraseología vaga, no se caza presa alguna de concepto ni interés definido (pp.: 66-67).

Gabriela Mistral nunca identificó con las feministas-ortodoxas, como muchas de sus contemporáneas y de las actuales. Sin embargo su pensamiento y acciones políticas en defensa de las mujeres de las clases sociales más vulnerables son coherentes con sus ideales de libertad e igualdad y su práctica revolucionaria en la educación. Ella fue una librepensadora que tuvo el privilegio de ser

portadora de ideas avanzadas, se formó con los más nobles ideales del momento histórico en que desarrolló su vida intelectual.

Fue una mujer visionaria y embajadora del pensamiento latinoamericano a quien el maestro costarricense Joaquín García Monge, abrió las páginas de una de las revistas más importantes de la cultura nacional, el *Repertorio Americano*. Allí quedó plasmada la relación intelectual de dos pueblos que siguen siendo hermanos, el de Chile y el costarricense.

En 152 textos, entre ensayos y poemas transcurre el pensamiento de Gabriela Mistral, entre 1919-1951 en *Repertorio Americano*. Treinta años de escritura femenina latinoamericana, en un espacio intelectual que fue tribuna del pensamiento costarricense y latinoamericano.

De cara al nuevo milenio, el estudio del pensamiento libertario y emancipador que nos legó a mujeres y hombres Gabriela Mistral, más que un ejercicio académico debe de llevarnos a reflexionar acerca del compromiso social y político que tenemos las y los educadores de *Nuestramérica* con la juventud del Continente.

Es tarea de mujeres y hombres con sentido humano y liberador, rechazar todo forma de opresión más allá de nuestras fronteras. Realizar acciones concretas por la paz mundial y educar a las futuras generaciones con los más nobles ideales que abrazó la maestra de América: la libertad, el amor al trabajo, el respeto, el derecho a la tierra y paz para todos, sin importar clases sociales, pertenencia étnica, preferencias sexuales, ni credos religiosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Céspedes, Mario (comp.) (1978.). *Gabriela Mistral en el "Repertorio Americano"*. Costa Rica: EUCR.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1998). *Carta a Sor Filotea de la Cruz*. México: El Colegio de México.
- Mistral, Gabriela (1999). Pensamiento pedagógico. En *Cuadernos del Centro* N°. 8. Costa Rica: Centro de Estudios Generales, Universidad Nacional.
- Teitelboim, Volodia (1996). *Gabriela Mistral pública y secreta*. Chile: Editorial Sudamericana.
- Zeger, Pablo (comp.) (2001). *Gabriela Mistral. La tierra tiene la actitud de una mujer. Pensamiento feminista. Mujeres y oficios*. Chile: RIL EDITORES

“¡...hacerte, otra vez, mujer!”

Notas para una lectura feminista de *La Gringa* de Oscar Wyld Ospina

Marybel Soto Ramírez

Universidad Nacional

Recibido: 15/07/2010 • Aceptado: 23/09/2010

RESUMEN

Este ensayo plantea una lectura feminista de la novela *La Gringa* (1935), del autor guatemalteco Oscar Wyld Ospina. Para ello, se realiza un ejercicio de identificación y análisis de las figuras femeninas y de lo femenino en la obra. Ambas se esbozan a partir de las consideraciones patriarcales descriptivas y normativas de qué es y cómo debe ser una mujer, contrastadas con los estereotipos históricos que penden sobre las mujeres que osan transgredir las delgadas líneas de las diferencias de género.

Palabras claves: Literatura centroamericana, *La Gringa*, discurso patriarcal, identidades femeninas, Oscar Wyld Ospina, feminismo

ABSTRACT

This paper aims to present a feminist approach to Oscar Wyld Ospina's novel *La Gringa* (1935). First, there is an identification of the female characters as they are outlined by patriarchal norms and descriptions of what is and how it should be a woman. Then, such characters are contrasted with historical female stereotypes that hang over those women who dare to trespass gender differences.

Key words: Central American literature, *La Gringa*, patriarchal discourse, female identities, Oscar Wyld Ospina, feminism

INTRODUCCIÓN

Entenderemos lectura feminista como la acción de dar una mirada a los textos literarios a través de los lentes del género con el objetivo de identificar y analizar las imágenes femeninas y de lo femenino así como los estereotipos que definen o perfilan a las mujeres en una obra literaria.

Una lectura feminista de la obra de Wyld Ospina, *La Gringa*, presupone revisar las relaciones de poder presentes en la novela. Entenderemos el poder como un espacio y un ejercicio asignado dicotómicamente entre varones y mujeres.

Es necesario, también, revisar cuál es la representación de la mujer/mujeres que nos ofrece la obra y si dicha representación es cuestionada desde el interior de la novela por sus mismos personajes o si por el contrario, estos más bien los refuerzan como correctos según los cánones sociales y políticos.

Finalmente, se busca evidenciar cuál es la posición de la mujer en esta novela, cuáles son sus posibilidades de cambio, si es que las tiene, y si estas visiones de la mujer y de lo femenino se corresponden con los parámetros del estereotipo patriarcal de lo que debe ser una mujer.

GENERALIDADES SOBRE LO FEMENINO EN LA OBRA

El texto nos ofrece, desde el prólogo, una pista sobre la estructura de la novela y de qué podemos esperar sobre la concepción de lo femenino.

El autor, Wyld Ospina, empieza por reconocer que la novela se inserta en el proyecto cultural del General Jorge Ubico, presidente de Guatemala de 1931 a 1944. Es así como esta novela fue publicada con el subsidio gubernamental en época de dictadura.

En un sistema altamente vertical, normado por lo militar, no hay lugar para las transgresiones sospechosas ni en lo político, ni en lo literario, ni en los papeles de género socialmente asignados. La novela, según lo manifiesta Wyld Ospina, se inserta en el modelo civilizador de la dictadura y por tanto, su mirada se ejerce desde ojos autoritarios.

Es por ello que, en particular en lo referente a lo femenino, se construye una imagen de *la mujer* desde lo ontológico, lo axiológico y conductual que responde a un modelo ideal y único: aquel propugnado desde el sistema ideológico y político imperante.

La novela nos presenta un personaje, Magda Peña, mujer con formación intelectual, perteneciente a la clase alta, a quien se identifica como extranjerizada: las gentes la llaman *la gringa*.

Esta extranjerización, que otorga el título a la obra, la hace diferente al resto de las otras mujeres a quienes sí se les concede sentido de pertenencia cultural al medio donde se desenvuelven porque su comportamiento concuerda, efectivamente, con los cánones socialmente establecidos para ellas.

La extranjerización surte efecto para poder explicar y entender que Magda Peña es una mujer joven, adinerada, dueña de propiedades, bonita y, particularmente, sin un varón a su lado. En la novela, el personaje femenino partir de ingenio para los negocios, trabajo duro y don de mando, ha logrado rehacer su fortuna y convertirse en propietaria de dos fincas cafetaleras. Ante tanta extrañeza de situaciones y condiciones reunida en una sola mujer, solo la extranjerización que nos refiere a la otredad, posibilita comprender lo excepcional que hay en ella: no pertenece a esta sociedad.

A modo de justificación, desde los varones que la definen y desde su propia definición personal se hace referencia a la enfermedad del padre como la causa que la ha empujado a Magda Peña a ser excepcional, y por ello, extraña a las otras mujeres de su condición. Así lo expone Mr. Benton, el estadounidense que repara las máquinas cosechadoras de las fincas de Magda: "(...) Esta ser gran obra de Miss Meich. Ella no dejar trabajar al viejo y tenerlo curándose Yuropa. Ella manejar fincas como hombre" (1935: 14)

Al mismo tiempo, Magda presenta una reivindicación de sí misma por asumir conductas y papeles calificados como no propios de lo femenino, como la autonomía y el trabajo para el autosustento, a partir de lo sagrado, como se estipula en el Cuarto Mandamiento, sobre el deber filial de honrar al padre, en este caso, cuidarlo en su enfermedad:

El hambre me condujo y la fuerza del deber filial me mantiene sujeta; sumergida en forma que tú, hombre libre, no puedes ni sospechar. Sabes que hay deberes en realidad sagrados. Y yo he cumplido con esos deberes, perdiendo en la lucha jirones de piel a diente de perro ¿Qué era mejor? ¿Guardar lo que llaman una reputación o cumplir con mi deber? (p. 70)

Al ir avanzando en la novela nos presenta al personaje masculino, Eduardo Barcos, el amor de Magda Peña, con quien se reencuentra luego de diez años de separación. En la tensión que crece desde su encuentro, se hace posible ir desmontando las características del personaje femenino principal para evidenciar las

relaciones de poder en la sociedad patriarcal donde ambos personajes se desarrollan y a permanecen a su merced, pero de la cual Barcos, a diferencia de Magda, es representante y disciplinador.

Primera caracterización: extranjera – extraña – excepcional

Extranjera, proviene de la voz del francés antiguo, *strangier* que significa extraño, a saber, la persona que no pertenece al grupo; significa, según María Moliner, extravagante o raro, desconocido; “muy distinto de lo acostumbrado” (1966:1265), es decir, “cosa o caso que se aparta de una regla general aplicable a los de su especie” (1249).

En primera instancia, la caracterización extranjerizada de Magda nos permite realizar una lectura feminista de que toda mujer es extraña si se atreve, como en este caso, a trabajar para sostenerse a sí misma y a ser propietaria. Es decir, el obrar distinto a lo normado y a lo acostumbrado por las mujeres del grupo la convierte en una mujer excepcional.

Magda Peña logró levantarse por sí misma luego de perder su herencia a manos de su propio marido a quien, además, tuvo la osadía de repudiar por amor a Eduardo Barcos. A los agravantes de ser una mujer joven, bonita y sin marido, se le suma el de inteligencia para administrar negocios y el ser propietaria de fincas cafetaleras. El sentido de *mujer sola* al que constantemente se hace alusión en la obra, refiere a la falta de un varón que la represente y la ampare en esa *condición femenina*. La falta de ese varón, padre, hijo, hermano o esposo le trae aparejada, al menos tres consecuencias. La primera, de ellas es, efectivamente, calificarla como una mujer excepcional: “(...). Pertenece a una raza de mujeres heroicas que ni lo parecen ni lo divulgan. Mas podrías haber pasado sobre esos charcos sin dar complacencia al lodo...” (70).

La teoría del género, nos permite evidenciar que esta excepcionalidad es asignada a toda mujer que, al no resignarse calzar con los moldes de la pasividad femenina, decida tomar las riendas de su propia existencia para llevarla adelante según sus parámetros.

Estas *costumbres*, como se califica a la autonomía, al alejamiento del varón, al don de mando y a la autosuficiencia que demuestra el personaje de Magda Peña, se consideran extrañas a la *condición natural de la mujer*.

Son estas características, precisamente, las que particularizan a la joven protagonista haciéndola diferente. Al verla como *la gringa*, la extranjerización permite diferenciarla para justificar su excepcionalidad por ser propietaria,

decidir por sí misma, vivir sola y mandar, definiéndola como una *cow-girl*, como las chicas del oeste, en el decir de Mr. Benton:

"Oh, maravilloso, Miss Meich! Mi admirar sangre fría suya, valor de mu-jersita (sic) arrecha. Osté como las muchachas de mi oeste. Por eso desir a osté la gringa en el comarca (...)" (41)

Esta caracterización como extranjera, es la que le justifica el ejercicio del poder y su autonomía en su condición mujer. A lo largo de la novela, se presentan varios ejemplos de esta autonomía: salir a arreglar asuntos concernientes a la administración de la finca sin decirle a Barcos adónde va; jinetear a través de la hacienda, enfrentarse con su mandador y llamarle a cuentas por los cobros imprecisos que le está haciendo, acusarlo de que la roba y despedirlo, son algunos de ellos: "Te enfrentaste al ladrón, tal vez al homicida, y lo venciste. Así se trata, Mag, a los hombres" (108)

Aunque el pasaje parece denotar admiración en el personaje masculino hacia la acción de su amada y parece que el varón concuerda con la actitud de ella, en realidad el personaje masculino empieza a construir en el desarrollo del texto el cuestionamiento sobre la feminidad de Magda; cuestionamiento que en forma central, se erige como obstáculo para poder hacerla su pareja.

Segunda caracterización: propietaria y patrona

La segunda consecuencia de ser una mujer sola y autónoma es que Magda rompe con la asignación del espacio que le corresponde como mujer. Ella no está en el espacio privado del hogar, sino al mando de una finca que, además, es de su propiedad. Así lo manifiesta Mr. Benton al alabar la condición de mando de Barcos:

"Oh, no: mi sabe que osté dominar los peones de Río Bravo. Osté tener... tener... ¿cómo se dise?
—Instinto de mando
—Oh esto, Mr. Barcos: instinto de mandar" (38)

El discurso nos muestra que no es normal, ni bien aceptado, que una mujer propietaria, que maneje las peonadas, que defina y disponga de su vida, de su enda y del trabajo de los demás, en particular, del de los varones¹. Magda es

¹ Como referencia intertextual de cómo se percibe una mujer con dichas características, tenemos, por excelencia, a *Doña Bárbara*; es decir, nuevamente el mito de la mujer que a partir de la propiedad de bienes y más aún, de la propiedad de sí misma, desdeña a los varones o los devora.

empresaria, otros trabajan para ella; es propietaria y muchos varones no lo son, incluido su amado Eduardo Barcos, pero la actitud de Magda es implacable:

“(...) Mandaba sin apelación y nunca dejé impune una trastada o una respuesta insolente de los peones. Varias veces acudí al revólver. Otras a los puños, aunque se rían ustedes” (37).

La tensión del ejercicio del poder por parte de una mujer que invierte lo tradicional en el sistema patriarcal, donde el varón es el propietario y no la mujer, es irreconciliable con los parámetros de dicho sistema y ello irrita a Barcos:

“—¡Ah, la dominadora! No la conoceré jamás. ¿Quién podrá conocerla cuando hasta una chiquilla pizpireta es un misterio a los ojos del más hombre entre los hombres?”

“Barcos escupe entre dientes, con una sola palabra, su repulsa desdeñosa: — ¡La propietaria!” (64)

No hay nada que cause tanto temor como una mujer con poder y en construcción o ejercicio de su propia subjetividad, por eso, la rabia se deja ver en los comentarios de Barcos ante las transgresiones de Magda, que se esbozan a continuación.

Primera transgresión: invertir las jerarquías del género

La defensa y tenencia de la tierra por una mujer sola, es una transgresión. Pero la mayor transgresión de todas y que se hace imperdonable es pretender los atributos de varón ya sea en la vestimenta o en el ejercicio del poder.

Ambas condiciones están presentes en Magda. La propiedad de la tierra es irreconciliable con las mujeres porque presupone producción, no reproducción, acumulación de riqueza y auto sostenimiento personal a partir del trabajo productivo. Este es un espacio propio de varones.

Por eso, en la descripción del matapalo la novela establece una comparación como resultado de la actuación de Magda como mujer sola. Por un lado, establece el carácter bi-sexuado que ha asumido Magda: piel de mujer por fuera, pero acaso un varón por dentro y que, en el decir de Barcos, acabará por consumirla:

La tragedia de tu vida, en la que he pasado meditando diez años, te ha escindido por mitad. Una porción es la mujer. La otra se estructuró en macho. (...) Estas entonces viviendo “tu” macho —ese sér adventicio y formidable, que como el matapalo se adhirió a tu árbol femenino” (73-74).

Pero también es un símbolo de que en esa unión de dos especies diferentes, como en la de Barcos y Magda, no hay nacimiento posible, solo la muerte, despaciosa, acabará con aquél que sirvió de sustento:

... el matapalo comienza su faena de ahogamiento, tan larga, tan paciente, tan humilde como fue la tarea de apresamiento. Nadie hizo jamás tan suya una cosa. La posesión no dejará ni una fibra sin sacrificar. Porque lo monstruoso es que el matapalo no mata para devorar, simplemente apresa, deseca. (50)

Cuando Magda transgrede los espacios socialmente asignados a lo femenino, ella rompe estereotipos de cómo debe comportarse una mujer. Es ahí donde se anota un nudo gordiano en esta obra: hay una inversión de las jerarquías de género.

El personaje masculino lo resiente porque Magda no siempre fue así. Cuando él la conoció y se enamoró de ella, era una mujer debilitada por un matrimonio fracasado.

Cuando Eduardo Barcos la reencuentra, diez años más tarde, ella ha cambiado. Ha tomado el control de su vida, quizá empujada por las circunstancias, aspecto que en todo caso, no demerita los logros que ha obtenido gracias a su esfuerzo. Sin embargo, es ahí, precisamente, donde reside la tragedia de una mujer como Magda Peña. Ha perdido su feminidad, su reputación de mujer.

En la obra no se logra remediar la tensión que implica ese ejercicio del poder femenino y Eduardo explica, lentamente a Magda, la incompatibilidad de su personalidad masculinizada que atribuye a que es una *mujer moderna*. La voz masculina resguarda así, los valores tradicionales oligárquicos y patriarcales de la sociedad y su tiempo. A la mujer moderna, se contraponen el ángel del hogar.

Como el sistema patriarcal no está en cuestionamiento y debe permanecer *naturalmente* incólume, el poder lo debe detentar el varón no la mujer. El ejercicio del poder que detenta Magda solo se justifica a partir de que ella, por las circunstancias, se ha trasmutado masculinizándose y por tanto, está condenada a la soledad. Ante su capacidad para hacer frente a las vicisitudes de la vida, se hace necesario referir que ella es una *mujer con pasado*:

"...¡Dos fincas! Sí: 'ella' (sic) es capaz de eso y mucho más. La miseria, vencida un día en lucha abierta; se lo atestigua a Barcos. Sin embargo de esto, pasa como una mujer con historia para muchos. Y las mujeres que tienen historia no tienen hogar. Pagan con la "reputación", que el hombre nunca pierde haga lo que haga, pero que a ellas les escatima una sociedad

absolutamente mala y cobarde, diestra en aplicar los tormentos chinos de la lengua” (13)

Por eso la comparación del matapalo, que da nombre al primer capítulo, es fundamental para entender al personaje y para entender la relación entre Magda y Barcos, desde una mirada crítica feminista: se atribuye su autonomía al empuje masculino que atenaza en ella su feminidad que acabará destruyéndola como mujer. El discurso patriarcal busca mostrar que una mujer que viste con ropas de varón y que se comporta y actúa como varón por se autónoma es una grave infracción a las jerarquías de género que norman la posición femenina y masculina en la sociedad androcéntrica.

Segunda transgresión: comportarse como varón

Magda se ha convertido, a los ojos de Eduardo Barcos en una mujer que ha perdido su feminidad. Para Rosario Castellanos (2004), la feminidad se circunscribe a guardar y esperar; su pérdida nos remite a la clasificación social, judicial, política y psíquica que presupone “anormalidades psicológicas” (Calvo, 1989:35). Decir que una mujer no es femenina, principalmente por desdeñar la compañía del varón, funciona como descalificación y disciplinamiento.

Pero el discurso patriarcal es más subrepticio y no deja solo en labios del protagonista principal masculino la descalificación, sino que la pone en labios de la misma mujer. Así, ambos, son conscientes de la pérdida, patente en el comportamiento masculino de esta mujer y que definen como un rebajamiento:

“—Sí, ya sé. Este vivir mío relaja. Debo parecerte repulsiva con mi traje de hombre, mis modales de mandón; esta habla bruta y desnuda del campo, como tu la llamas, donde una mujer está trabajando y no temporando en compañía de invitados elegantes...” (p. 71)

Y de nuevo, Barcos detalla la monstruosidad que ha operado en la vida de Magda con la escisión de su ser por asumir roles masculinos:

“Como caporal anduviste con el zambo por los bananales y le desafias, burlándole. De igual a igual. Estás entonces viviendo “tu” macho —ese ser adventicio y formidable, que como el matapalo se adhirió a tu árbol femenino. Pero la mujer fundamental que eres, juega un mal juego, el juego sucio de que te hablé— sumisa a su contra-porción viril” (p. 74)

No hay posibilidad de reunir la personalidad de Magda sino matando su lado masculino, ya que si no este reñirá constantemente con la masculinidad de Eduardo

Barcos. El sometimiento del personaje femenino al varón, como cabeza de familia, será imposible porque Magda, acostumbrada a mandar, humillará al hombre.

Tercera transgresión: marimacho o puta

Por eso, en tercera instancia, Barcos y el patriarcado recurren a encerrar a Magda en la encrucijada de dos extremos irreconciliables, estigmatizándola: se es mujer-mujer, entendida como la mujer que calza en el molde construido y normado para ella desde lo patriarcal, o se convertirá en un *marimacho* o en una puta.

“—¿Quieres que llame las cosas por sus nombres? Bueno. Porque si no te conviertes en un marimacho te desintegras en una puta” (p. 76)

No es rastreable en la obra que Magda fuera sexualmente libre. No hay referencia que hable de sus muchos amantes. Más allá lamenta la circunstancia de que Barcos no fuera el único hombre en su vida pues el anterior era el marido. Resiente que el enamoramiento ocurrió cuando ella estaba casada; por ello rechazó el amor de Barcos en nombre de las buenas costumbres. Pero puta es el epíteto que con mayor regularidad se endilga a la mujer que se sale de un molde.

En contraste, en el caso de Barcos no se le endosa que se haya involucrado con una mujer casada y se le alaba el que tuviera *tantas otras* antes de Magda, de quien dice fue la que verdaderamente lo enseñó a amar. Es su reivindicación.

La calificación de puta o marimacha sirve en la obra para *explicar* el personaje femenino por su falta de varón y su condición de propietaria. ¿Cómo logra una mujer *decente* ser ama, ser dueña y patrona si no a través del marido del que ella, precisamente, carece? La inversión del poder entre géneros de Magda se logra a partir del sexo: ya sea negándolo a quien le corresponde por naturaleza, a saber, los varones, y entonces es marimacha; o negociando con él en situaciones desesperadas. Entonces se es lo otro.

Tercera caracterización: una mujer escindida

Lo único que se dice de Magda es que es una mujer sola. Luego se le denomina una mujer con historia. Si por historia se busca un referente sexual, su pasado alcanzaría únicamente a su exesposo y a su amante, Eduardo Barcos. Pero su definición como mujer y como sujeto está dada y es inexpugnable por la imposibilidad de construir a la mujer como un sujeto, más allá de los opuestos binarios: se es pura, o se es prostituta; se es decente o se es una mujer con historia. De ahí también que sea tan difícil de explicar el problema de su femineidad que riñe con el hecho de su autonomía y de sus propiedades, de ser dueña y patrona.

Solo una condición escindida, de marimacho, es el referente para explicarlo. Es el discurso terrorista, del que nos habla Yadira Calvo (1989), en plena acción.

La caracterización de Magda como la *gringa*, se logra comprender en la voz de Barcos al indicar que si bien las prerrogativas de mujer liberada y autónoma han sido dadas a mujeres de otras latitudes, el desenlace siempre es igual. Pandora, una vez más, hace sufrir al mundo al abrir la caja de todos los males:

“En cada Venus nórdica –ese maravilloso producto de la cultura contemporánea –hay siempre un macho púgil, agresivo, brutalizado y brutalizador a la vez. Se atreve incluso a despreciar olímpicamente al hombre. Siempre que una civilización ha dado libertad a la mujer, se presenta el mismo problema, al parecer insoluble” (75)

Una mujer con poder puede desdeñar al varón. El poder femenino es algo que va contranatura porque refiere a la inversión de la jerarquía entre géneros que dicta el precepto bíblico de sométase la mujer al varón.

LA REDENCIÓN POR EL AMOR: DOMEÑAR LA HEMBRA

Rosario Castellanos nos dice que en la dinámica de los seres que en vez de complementarse se oponen en lucha de conciencias y voluntades, el espíritu masculino requiere de la subyugación del femenino: “Pero el triunfo, para ser absoluto, requeriría la abolición de su contrario” (1995:10).

En esta lógica, la única opción viable para redimir la condición de Magda como una mujer con poder es, en primer lugar, definirla como psíquicamente anormal. Barcos, la define como bi-sexuada:

Tu ambigüedad no es congénita. Se trata de una superestructura artificial... hasta donde se puede admitir que lo artificial no es natural. Pero los efectos de esa bisexualidad psíquica son quizá más temibles que los sufridos por los intersexuales congénitos” (p. 74)

La solución de Barcos, como varón, es hacer salir a la mujer que aún lleva su amada de entre las ramas retorcidas de lo masculino que la consume. Plantea así que para salvarla debe someterla, nuevamente, a su condición femenina. De paso, con esta operación logra afirmarse él como macho. El razonamiento

misógino es que a partir de la llegada del varón verdadero —él— ella, mujer en ropas de varón², reasumirá su condición verdadera de mujer.

Para devolverla al redil de las buenas costumbres femeninas, a saber, dependencia del varón que implica incapacidad de movimiento autónomo, de palabra, de decisión, de acción y pensamiento, será necesario traerla de regreso a su natural condición de mujer. Como Barcos la define, esta condición se resume en que toda mujer nace para ser la *mujercita* de un hombre que la proteja, para hacerse amar, para ser esposa, madre y ama de casa.

Ante su empuje masculino, como lo llamarían los psicoanalistas, la solución única para Magda, desde la mirada de Barcos, es que ella niegue todo cuanto ha sido y ha hecho, que abandone sus propiedades y siga al varón para salvarse del intruso masculino que la lleva a la monstruosidad y que se manifiesta en su diálogo:

“Una sola cosa te puede salvar...

— ¿Cuál?

—El amor exclusivo de un hombre”. (p. 76)

El fantasma de la soledad por el abandono masculino, se hace presente en la voz de Magda cuando pregunta a su amado:

“¿No puedes vivir a mi lado?

—La pasión todo lo osa. Pero mientras tu intruso no se repliegue o muera, el hombre vivirá contigo humillado

— ¿Por qué?

—Por la presencia del otro. Hombre ha menester mujer: es la única sencilla exigencia del milagro del amor. Todo otro elemento es adventicio y daña. ¿Recuerdas el matapalo del camino? Es lugar común bíblico que la hembra ha de supeditarse al macho. Este hecho parece simple; pero resulta de una complejidad exasperante. (...)” (p. 78 y 79)

La autonomía, la libertad, el don de mando que en el capítulo primero de la obra se le asigna a la mujer comparándola en su fortaleza con una amazona -- también una mujer desdeñosas de los varones-- va disminuyendo a lo largo

2 El asunto de trastocar la vestimenta, es mucho más profunda que una simple comodidad por el trabajo. Calvo (2004) expone que “el acto de vestir ropas masculinas es reclamar privilegios que están reservados ordinariamente a los hombres, tales como la autosuficiencia y la libertad para desplazarse y explorar ocupaciones más variadas”. (p. 102)

de la obra hasta que el personaje femenino reasuma su papel de mujer, de dulce remanso donde el hombre, cansado de hacer el mundo, ansía regresar.

Cuando la presuposición no se ve factible, entonces el desenlace, necesario y previsible, es la separación. A Magda, se le pide una dura prueba de amor por la cual, como toda prueba de amor, se le juzgará y signará como en la sociedad patriarcal se signa a la mujer cuando accede a los deseos del hombre:

—Huir de aquí como de tierra de maldición
 —La quiero... ¿Si es como si hubiese salido de mi seno!
 — ¡Ah, claro! Tienes que amarla, y lo merece por inocente. Es bella. Te sustenta y con todas sus rudezas, ha amparado tu juventud y una ancianidad cara: tu padre... ¿Cómo dejarla? (...) (p. 79-80)

Hay una fuerte ironía en el mensaje de Barcos. La mujer siente la hacienda como si fuera un hijo. Barcos definirá que el pecado mayor de Magda es la codicia y la terquedad, también características históricamente asignadas a las mujeres. La única opción posible que ofrece el discurso patriarcal para Magda es el matrimonio como forma de redención: “—Habría una solución: casarte. Que otro venga a tomar el timón. ¿Pero hallarás un hombre que quiera recibir tu dinero y merezca tu amor?” (p. 80)

Si de verdad me amas...

El sistema de control que se ejerce sobre Magda Peña en la obra que responde a los valores oligárquicos y patriarcales de su época, es prescriptivo y moralizante: debe renunciar a ser lo que es y a lo que posee o se condena a ser consumida por su *otro yo masculino*, que ya crece en su interior, o peor aún, a quedarse sola, sin varón y sin amor.

Pero tu sabes que yo no penetro furtivo en era extraña. No soy de los que se adueñan a ningún título, de bienes de mujeres, y menos, haciéndolas esposas. Es cosa mía, de mi estirpe moral.

Magda, impaciente:

— ¿Pero entonces...?

—Salir. Recomenzar. Tener el valor de rehacer la vida al lado del compañero de la vida. Eso es todo. Porque cuanto aquí te embriaga, tiene influjo maléfico para ti, para ti sola, Mag, que eres el sér (sic) más fino, más raro, más propio de esta tierra que te crió”. (p. 80)

Barcos terminará de un zarpazo, por definir prescriptivamente, la conducta de Magda: debe volver a ser una mujer que responda apropiadamente a su

condición femenina. Y para hacerla nuevamente mujer, está él, Eduardo Barcos, el varón, el poeta, el hombre de conocimiento que explica a su amada quién es ella y cómo debe ser en su condición femenina. La redención viene a partir del amor incondicional de la mujer a un hombre. Barcos, es el premio. Magda lo obtendrá al re-crearse a sí misma, de nuevo como una mujer, un ser achatado en talla y con molicie intelectual que mire a su varón, conquistador de todas las luchas, como merece: con admiración y con disposición:

“— (...) La mejor forma del amor de una mujer para un hombre es la admiración. La mujer debe admirar en su varón desde la estatura corporal, mayor que la de ella, hasta su modo de encender cigarrillos. Debe admirar en él incluso lo que no comprende: las ideas. En este plano la mujer no puede ser infiel. La adoración es la forma mística de la admiración” (p. 82)

Domeñar a la hembra pasa necesariamente por la pulsión fálica de la posesión sexual del macho. La mujer, en cambio, se abandona al erotismo, con un “repliegue muriente de pudor” (p. 85) porque en su condición frágil se protege con la máscara de no ser una mujer fácil. De ahí la violencia con Barcos la toma y que ella, desde el discurso patriarcal y falocéntrico de la novela, enuncia disfrutar.

Es casi un acto sacrificial, de penetración, de intercambio de fluidos que lavan los pecados de haber pretendido pisar los espacios prohibidos al sexo femenino, por haberlo desdeñado al varón y donde el macho, con todo su poder, decide por la hembra:

“—Debo hacerte, otra vez, mujer.

Magda sabe que eso, allí mismo, sería salvaje y puro. Solo entregándose al turión pasional comenzaría su reintegro en la soberanía de la mujer. (...)

“—No aquí...

—Sí: aquí... En otro momento y en otro lugar, sería una derrota. Llegó la hora de reconquistarte, no de humillarte como hembra.

Murmura la desfallecida:

—Llévame... a donde quiera... en brazos” (p. 84)

La medicina del influjo erótico fue exitosa y Barcos regresa a su amada a su condición femenina. Tal regreso a la feminidad presupone, siguiendo a Toril Moi, calzar de nuevo en los estándares sociales que hasta ahora la hacían no-femenina y no-natural. Para entonces, Barcos ya ha logrado re-definir a la mujer que de nuevo tiene.

Esa redefinición la hace en términos infantilizados, cosificados y disminuidos. En adelante, Magda, a quien en diminutivo llama Mag, es su pequeña, su

gatita, la mujercita, la niña, una cosita maravillosa, la “amita de casa, centavera y querenciosa”, una “Carnita burguesa, almita amasada como el pan, con los buenos hábitos de sus abuelas caseras...” (97). Esta frase es lapidaria: ya tiene de nuevo a su mujer-mujer, entrenada y formada, desde los siglos, como hija de familia y mujer de honor, por las buenas costumbres de las abuelas caseras, transmitidas a lo femenino por lo femenino de la tradición.

Se debe notar que a través del tratamiento de Barcos hay condescendencia que le otorga a ella su posición de menor, en vez de la rabia primera que el personaje masculino experimentaba ante el poder de Magda.

Su mujer es ahora también el erotismo liberado: “Mag, borras los límites, rompes las trabas, disipas el miedo a gozar y glorificas únicamente la potencia divina, que está en vaso de carne porque así es necesario” (p. 98). Barcos como varón se ha erigido en dios.

“Amita de casa, tú si sabes lo que es amor. Acaricias el testuz de un toro y haces trepidar los instintos sagrados de la vida, fluyentes por la canal de un hombre” (p. 98).

Y ella, modosa, se define a sí misma a partir de la relación *normal* con su hombre, como una cosa de su propiedad:

“— ¡Calla, bárbaro! Soy muy poca cosa en realidad, pero soy tu cosa.

“— ¡Mi pequeña cosa salvaje” (p. 117).

El cambio en ella es tan profundo, que ante la partida de Barcos ella lo interpela por abandonarla y le pide que la lleve con él. En su primera separación, a raíz de causas políticas, diez años atrás, ella se había negado a acompañarlo por su deber filial hacia el padre enfermo y por el pudor de ser, aún, una mujer casada. En su segundo encuentro, Magda era libre, pero la dependencia mujer-varón queda resuelta luego del encuentro sexual por Barcos, a partir del cual el personaje empieza a lo largo del texto, a justificar su comportamiento pasado *antifemenino*.

La primera justificación es sobre condición de propietaria la cual explica como producto de un favor del representante bancario quien le facilitó el dinero para salvar la hacienda. Esta, en consecuencia, pertenece al banquero. Ella, mujer, debe al banquero hasta su pan. En segundo lugar, justifica su autonomía, a la cual renuncia en aras del amor, someterse al varón y asumirse desvalida en su condición de mujer: “¿Qué hará tu mujercita sola en este desierto? Lo transformaste todo a mi alrededor y ya no puedo aceptar mi existencia de ayer” (p. 128)

Desde los personajes secundarios, como los peones, se ofrecen voces en reconocimiento del nuevo poder del varón ante la mujer, cuando en la celebración de navidad los trabajadores ovacionaban a la *patrona* un joven mestizo los corrigió: "—No rejoyidos! Qué vivan don Eduardo y doña Magda!" (p. 210).

LA NEGACIÓN DEL LOGOS COMO PRUEBA DE AMOR

En el discurso patriarcal, ni la producción de conocimiento ni la apropiación del verbo corresponden a las mujeres. Por eso no extraña que a medida que avanza la novela, Magda se vaya quedando cada vez más silenciosa y se la muestre más empujada en sus ideas. Poco a poco, ella solo escucha los largos monólogos de Barcos, atinando a pronunciar únicamente monosílabos. Ella se limita a preguntar, con frases cortas, para que el varón le explique y le dé sus razones.

Él hace gala de su logos al instruirla. Barcos explica a Magda las cosas científicamente; ella se reduce a ser una buena escucha y a admirarlo, como él indica que merece el varón.

Es así como, cada vez más silenciosamente, Magda regresa a su posición de mujer. Ya no necesita ejercitar ese don de mando tan admirado por Mr. Benton, en sus muchachas del Oeste. Magda dejó de ser una extraña, una extranjera, una *gringa*, sus *costumbres* volvieron a ser normales porque delegó autonomía, poder y diálogo en nombre de un amor que lo define todo desde la voz masculina.

DEFINICIÓN DE OTROS PERSONAJES FEMENINOS EN LA OBRA

Magda es el único personaje femenino acabado en la obra. El resto de las mujeres están en posiciones subalternas. Sin embargo, es valiosa la información que nos da la novela, en la voz de Barcos a través de sus versos y sus narraciones a Magda sobre la visión de las mujeres como grupo, en general, y sobre las indias y ladinas, en particular.

El principio general es que a las mujeres se les somete y se les esclaviza "porque solo la esclava ama de veras —con la sumisión integral que exige la necesaria dominación masculina sobre el mundo." (p. 279).

En el caso de las mujeres indígenas, sobre ellas también se ejerce una mirada patriarcal que las rebaja, doblemente, por su condición femenina y por su condición étnica. Ellas son zoomorfizadas, simplemente son hembras y por tanto, lascivas. No hay mayores referentes de mujeres en la casa de la patrona, a excepción de la ladina, que ante la tensión del poder sexual que ejerce en la peonada se la deforma, describiéndola como una mujer desagradable, con estrabismo,

barrigona por parásitos, que genera rencillas y pleitos entre los indios en su afán de poseerla.

En los versos compuestos por el poeta Barcos para uno de los peones, la imagen de mujer ladina, indígena, campesina se presenta animalizada y envilecida. Es una hembra en quien ejerce la violencia que en último término, ella busca y disfruta.

A lo largo de la obra, la mujer en la voz masculina, es la potranquita a la que hay que domar, a quien el hombre debe jinetear, una novillita, una cabrita cerril, aquella que no sabe cuál es su ley, la que finge desdén cuando lo que quiere es que el hombre la vaya a buscar y la someta.

La mujer es presentada como un objeto de uso sexual, susceptible de ser desechado cuando su vientre está grávido o cuando ya no satisface: “Tan pronto gozadas, tan pronto agostadas. Entonces se las arroja sencillamente al camino, donde no faltará quien recoja la sobra de amor y la promesa de maternidad” (p. 257).

De igual forma, Barcos hace mención a mujeres que conoció cuando estaba prófugo por causas políticas, viviendo en las serranías del Petén. A ellas las define como mujeres que han sido envilecidas. Por ello se comprende que son mujeres prostituidas, raptadas para que sirvan como esclavas en las rancharías. La voz masculina las define como un “hatajo de hembras”, un “racimo de carnes flojas o enfermas, llantos y sudores” (p. 221).

En ninguna otra parte de la novela, se identifica tan abiertamente, el poder de un varón sobre la vida femenina representada en esos *hatos* de mujeres. Ellas, simplemente, son aprehendidas, violentas, raptadas, envilecidas por su indígena o ladina femenina, como bestezuelas. El varón decide sobre ellas, auscultándolas como se revisa el ganado de un hato, para asignarlas a cada peón de la montería.

El valor de estas mujeres es concreto y lo define el varón a partir del servicio doméstico: “no saben lo que vale una mujer que asee la madriguera y eche las tortillas”; de su experiencia sexual; “no saben apreciar lo que vale una mujer experimentada” y del cuidado que la mujer prodiga al varón: “Lo importante es que la mujer sepa cuidarnos. Y los patojos necesitan hembras bien maduras que los hagan hombres.” (p. 222).

Estas expresiones están en la voz de un hombre bestial de las selvas, sin embargo, Barcos, que se ubica en otra esfera, por su educación, por su sensibilidad intelectual –recordemos que es un poeta– por ser ciudadano y pertenecer a

la clase dominante, concuerda con él (p. 222). Estas historias la refería Barcos a Magda al explicarle su paradero, luego de la separación.

Yadira Calvo (2004) expone genialmente sobre la amistad y la solidaridad entre femeninas y cómo estos sentimientos se han descalificado históricamente desde el patriarcado y se han definido como imposibles de existir entre mujeres. Si la mujer es un ser viciado e inferior, la amistad sincera y la solidaridad solo es plausible de florecer en los individuos superiores, es decir, entre varones. Es necesario hacer esta referencia porque solo por ella se puede explicar que ante las brutalidades que narra Barcos sobre el trato hacia esas otras mujeres, en el discurso patriarcal Magda permanezca incólume solazada por los cuentos de su amante, en su burbuja de cristal:

Palmotea Magda, riendo, locuela:

— ¡Es bueno eso!

— ¿Te divierte, perversa mía?

— Me divierte la pureza brutal del tipo. (...) (p. 229)

No hay registro que refiera en ella un reclamo alguno hacia las correrías que le cuenta Barcos. No se trataba de su hombre ejecutando dichas acciones pero tampoco hay muestra de simpatía de Maga por la suerte que esas desdichadas mujeres afrontan al ser tratadas como objetos de placer y mulas de carga. Magda misma define que para su marido, ella fue, también, solo un objeto sexual. Como mujeres, desde el discurso patriarcal, son fundamentalmente iguales en su ser y en su valer

En contraste, en la obra se ofrece también un conjunto de acciones varoniles, que son tomadas como virtudes masculinas: el hombre es tomador y mujeriego es peleador, parrandero, libre, andador de tierras, buen amigo de sus amigos y fiero con sus enemigos. Se justifica la infidelidad del varón porque este tiene la propensión de *probar* a las otras mujeres para saber si es verdad lo que siente por aquella con quien está, es verdadero. El varón se define como un toro, es amante bueno y sincero. (p. 212 a 214)

ALGUNAS CONCLUSIONES

El presente lectura de la novela *La Gringa* evidencia una posición androcéntrica y misógina donde la mujer y la visión de lo femenino es demeritada, prejuizada como menor, sistemáticamente razonada en términos defectivos cuando ella ejerce el don de mando y de decisión y, finalmente, reducida a balbuceo o al silencio.

Ambos personajes, el masculino y el femenino, reafirman estas visiones estereotipadas. Los otros personajes de la novela refuerzan dichas visiones haciendo concordar y endosando el planteamiento prescriptivo que se hace en la obra, de cómo es —o debe ser— una mujer.

Una mujer-mujer, debe calzar en un molde construido androcéntricamente en la sociedad patriarcal. Una mujer-mujer, cuya feminidad no está puesta en duda, es aquella que tiene un varón a su lado, a quien obedece, pues le otorga la decisión y el mando y por quien calla, porque ya no tiene necesidad de expresarse porque él está a su lado.

Magda Peña, luego de diez años de vivir sola, de administrar sus dos fincas cafetaleras, en un encuentro erótico violento, renace al amor y a la feminidad. La subjetividad femenina de Magda vuelve a re-construirse, eliminando todo rasgo de autonomía, para convertirse en esa mujer-mujer o en palabras de Oralia Preble-Niemi, en "...la mujer-imagen que no es sino la proyección del deseo masculino." (citado por Huamán Andía, 2006:5).

De esta forma, la mujer que fue dueña de sí misma y de medios de producción, es devuelta por el varón a la condición femenina normada androcéntricamente, reafirmando el estereotipo de feminidad y manteniendo el sistema patriarcal intacto y sin tensiones.

La violencia sexual está presente en escenas que habla de violación y cuando se justifica que el maltrato físico hacia la mujer la salva de morir asesinada ante la ira que enseguece a su hombre. También está presente, como condición necesaria, la referencia a la redención del ser impuro que es la mujer en su sexualidad, a través de la maternidad: "Pero el estrago de amor produce la miel que purifica a la mujer, pues la hace madre" (p. 271).

Sin embargo, donde es más clara la diferencia entre sexos y de la prescriptividad de cada género, es en la forma cómo se ve a la mujer y lo femenino en relación al varón:

"—El pensamiento vulgarizado: el hombre, inteligencia; la mujer instinto...

—El hombre posee una sabiduría que parece serle biológicamente exclusiva: *sabe* (sic) que su vida no está hecha para el placer sino para la acción." (...)

En cambio, la mujer habita, biológicamente en el reino de la voluptuosidad. (...) Ella es la creadora del hombre: nadie más que ella." (p. 273)

La normatividad, la estructuración y descripción del qué y el cómo debe ser una mujer y cuál debe ser su comportamiento se hacen evidentes a partir de esta lectura crítica, hecha con los lentes del género, de la obra de Wyld Ospina, que si bien opera desde la ficcionalización, también nos permite rastrear, en una época y contexto dados, las relaciones sociales de poder entre géneros y la prescripción social de la subjetividad.

El género, como herramienta metodológica, nos permite discernir esas características físicas, psíquicas y de comportamiento socialmente construidas que las culturas asignan como naturales, diferenciadamente, a los varones o a las mujeres en razón de su sexo.

Al ser construcciones sociales que pasan como hechos naturales, no se les cuestiona. Por ello Wyld Ospina no logra resolver en su obra la tensión entre los personajes principales sino encajándolos en lo que cada cuál debe ser; creando personajes tipo: un varón salvador y una mujer, femenina y sumisa.

Es interesante que, en la voz del personaje masculino, esta tensión va manifestándose para ir conformando a la mujer apropiadamente según los cánones sociales y de género; es decir, para que el personaje femenino pueda ser *su mujer* nuevamente, debe de-construirla y construirla nuevamente, con contenidos de la feminidad de la época. Ello hace recordar el planteamiento lacaniano de que la mujer es lo que el hombre dice de ella.

Los espacios y los comportamientos están claramente delimitados para hombres y mujeres. Quienes osan pasar esta línea divisoria, deben cargar con las consecuencias que trae aparejada su transgresión. Entre ellas, la más común es el escarnio del insulto.

De tal forma, en la aparente inocencia de una novela del criollismo, que narra las vicisitudes de una mujer hacendada, de una pareja de amantes condenados a la separación, hay una perspectiva androcéntrica, con visiones patriarcales y sexistas, que definen a la mujer y a lo femenino como viciado por codicioso, como inferior por infantilizado, como indeciso por ser, ante todo, un ente sexual castrado cuando niega su sexo al varón, al que, *naturalmente*, le corresponde.

El planteamiento que se expone para solucionar esta tensión en la obra, desde esta propuesta de lectura desde el género, es que la mujer que ejercita su autonomía y se basta a sí misma, requiere de un macho, viril y violento, que con la retórica y el falo, la devuelvan su condición natural de feminidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calvo, Yadira. (1995) *A la mujer por la palabra*. Costa Rica: Editorial Universidad Nacional.
- _____. (2004). *Extasis y ortigas. Las mujeres entre el goce y la censura*. Costa Rica: Farben Grupo Editorial Norma.
- Castellanos, Rosario. (1995). *Mujer que sabe latín*. [3ra. Ed.]. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2004). *Mujer de palabras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. (1970). *El orden del discurso*. Consultado el 4 de diciembre de 2008 disponible en línea en <http://practicadiscursiva.wordpress.com/textos/michel-foucault-2/michel-foucault/www.practicadiscursiva>
- Preble-Niemi, Oralia. (1999). *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. En Huamán Andía, Betzabé. (2006). *Género y literatura: la crítica literaria feminista*. Presentación para el 15 aniversario del Diploma de Género de la PUCP, Lima, agosto de 2006. Documento disponible en formato pdf.
- Moliner, María. (1966). *Diccionario del uso del español*. [20ma. Ed.]. España: Gredos
- Osorio, Betty y Jaramillo, María M. (1997). *Las desobedientes*. Colombia: Panamariana Editorial.
- Prada, Grace. (2002) *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense: ensayos femeninos y feministas*. Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos con mención en Pensamiento Latinoamericano. Universidad Nacional, Heredia.
- Wyld Ospina, Carlos. (1935). *La Gringa*. Guatemala: Tipografía Nacional. En Antología de lecturas del curso Literatura e identidad latinoamericana. Programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional
- Yamuni, Vera. (1985). *El ser y el valer de la mujer comparados con el ser y el valer del hombre*. III Coloquio Nacional de Filosofía. México: UNAM

Honduras: inserción de la poesía femenina en lo contemporáneo

Ada Luz Pineda

Asociación Nacional de Escritoras, Honduras

Recibido: 23/08/2010 • Aceptado: 01/9/2010



RESUMEN

El presente ensayo aborda un ordenamiento temático del estudio, desde lo femenino y feminista, en un grupo de poetas hondureñas contemporáneas, nacidas en la segunda mitad del siglo XX y la visión de conjunto acerca de la concepción de género cuya apropiación refleja la naturaleza intimista de las voces de estas mujeres poetas de Honduras. Lo cotidiano, lo amoroso, el erotismo, lo filial, la soledad, la solidaridad social y de género, los ambientes físicos (ciudad, casa, país) están presentes como elementos catalizadores del estilo personal en cada una de las poetas estudiadas. Desde la poesía femenina y feminista de Amanda Castro, Blanca Guifarro y Lety Elvir, al tema de lo erótico-amoroso, cuyas mejores representaciones son de Waldina Mejía, Diana Espinal y Soledad Altamirano, hasta lo testimonial en la voz de la consagrada ensayista y poeta Helen Umaña. Se concluye con un llamado centroamericano para apoyar elocuentemente la escritura femenina, leer sus libros y valorar sus aportes con una dimensión de equidad y justicia.

Palabras claves: Poesía femenina centroamericana, escritura femenina y feminista, poetas hondureñas

RESUMO

O presente ensaio aborda um ordenamento temático do estudo, desde o feminino e feminista, num grupo de poetisas hondureñas contemporâneas, nascidas na segunda metade do século XX. Assim mesmo, apresenta a visão de conjunto a respeito da concepção de género, cuja apropiação reflete a natureza intimista das vozes destas mulheres poetisas de Honduras. O quotidiano, o amoroso, o erotismo, o filial, a solidão, a solidariedade social e de género, os ambientes físicos (cidade, casa, país) estão presentes como elementos catalizadores do estilo pessoal na cada uma das poetisas estudadas. Desde a poesia feminina e feminista de Amanda Castro, Blanca Guifarro y Lety Elvir, ao tema do erótico-amoroso cuja melhores representações são de Waldina Mejía, Diana Espinal e Soledad Altamirano, até o testimonial na voz da consagrada ensayista e poeta Helen Umaña, o trabalho conclui com um chamado centroamericano para apoiar eloquentemente a escritura feminina, ler seus livros e valorizar seus contribuas com uma dimensão de equidad e justiça.

Descritores: Poesia feminina centroamericana, escritura feminina e feminista, poetisas hondureñas

INTRODUCCIÓN

Mucho se insiste en que el Siglo XX le pertenece al despertar masivo de la mujer. Ello se verifica en los acontecimientos pasados y presentes que han marcado el devenir de la mujer en la historia. En el terreno literario no hay excepción.

La escritora hondureña tiene su presencia en las letras patrias. Ya en el siglo XIX, empezaron sus primeras manifestaciones en los ámbitos educativos, periodísticos y, de manera incipiente, en el ámbito político en denuncia por lo que ella consideró injusto para el país siempre con la óptica puesta en su situación de desventaja como ser humano.

La poesía a la par del ensayo, son los géneros más abundantes ejercidos por las féminas hondureñas. Por el propósito que nos mueve en el presente escrito, es la poesía, la que será objeto de nuestro estudio.

Presento, en primera instancia, un bosquejo general del contenido y estructura de *Honduras: Mujer y Poesía. Antología de la poesía escrita por mujeres. 1865-1998*, publicación que me ha permitido avanzar al pórtico de la Academia Hondureña de la Lengua.

A través de esta obra, se percibe un mundo de poesía femenina, una muestra, que sin llegar a agotarla, nos acomoda en los espacios que ha surcado la mujer poeta de Honduras, nos trae a la memoria los peldaños románticos vistos en las

cristalinas aguas del amor, de los manantiales de la naturaleza y los hondos recónditos del alma femenina; nos lleva por las ansiedades de versos más exigentes y de alquimias presentidas en la lírica de principios del Siglo XX. Nos ubica en los pasajes nerudianos de las vanguardias y nos avisa de los nuevos tiempos que atañen a experiencias únicas en la vida de las mujeres. Su poesía lo manifiesta. Lo expresa de manera contundente cuando ellas, acordes con los nuevos tiempos, muestran los avatares de los conflictos externos e internos del país, de su gente y de ella misma. Su óptica crítica toca lo político y lo social, de modo que su itinerario subjetivo está acompañado del reconocimiento nada complaciente del mundo que la rodea.

Dentro de este mundo, la angustia del tiempo, el hambre, la deshumanización y la agitación de la naturaleza alcanzan relevante presencia en sus planteamientos. Le ha tocado enfrentarse con la estrechez del medio, con las desigualdades perennes entre hombre y mujer. Pero ella sigue adelante.

En una segunda instancia, recorro a ubicar a las poetisas en lo contemporáneo. Ello nos proporciona el tema principal de este trabajo: *Honduras: Inserción de la poesía femenina en lo contemporáneo*. En tal sentido, procuro ubicar en un contexto cercano *lo centroamericano*, cuya referencia nos aclara apropiadamente nuestra finalidad. Además, las referencias internas en lo que concierne al estudio de la poesía hondureña vista con el lente crítico de eminentes intelectuales, ha sido de inapreciable estima.

Seguidamente, el estudio proporciona una muestra representativa de la poesía femenina, tomando nombres de verdadera impronta en el oficio de hacer poesía. Nombres conocidos y desconocidos que van penetrando en la escena literaria y dejando una marca imperecedera: Clementina Suárez, Amanda Castro, María Eugenia Ramos, Lety Elvir, Blanca Guifarro, Aída Sabonge, Diana Espinal, Diana Vallejo, Rebeca Becerra, Xiomara Bú, Armida García, Francesca Randazzo y posteriormente Helen Umaña, entre otras, nos dan la talla para dimensionar en lo justo su incursión en la poesía contemporánea y nos invitan a descubrir sus nuevas formas y expresiones en el trabajo lírico. Trabajo que no desmerece ante la actual poesía femenina de Centroamérica y de otras urbes del continente americano y europeo.

Es menester presentar –a manera de justificación histórica– la preferencia de las poetisas por llamarse *poetas* y no *poetisas*. No es una guerra de género, ni una intempestiva antiacadémica; sino más bien, un reconocimiento a la diva maestra Clementina Suárez; además, como me lo señala una autora nicaragüense, *el término poetisa les sabe a té de canasta* y siendo ellas la mitad más uno de la población, no aceptan asignaciones peyorativas y que las incluyan en un sector

socialmente estigmatizado o las confundan en las filas sociales a las que no corresponde su existencia.

Es así, que presentamos en esta ocasión a las poetisas de Honduras.

BOSQUEJO GENERAL DE LA ANTOLOGÍA *HONDURAS: MUJER Y POESÍA*

Esta obra fue publicada en agosto de 1998, con el sello de la Editorial Guardabarranco, dirigida por la escritora María Eugenia Ramos. Esta antología es una recopilación de la poesía escrita por mujeres hondureñas a partir de 1865, con Ana Irbazú de Guardiola a la cabeza, hasta la joven Francesca Randazzo, nacida en 1973.

Abarca 133 años de incursión femenina en la poesía, a través de 37 nombres antologados. Este trabajo se estructura en tres grupos cronológicamente establecidos, cumpliendo más con un criterio didáctico. El primer apartado, agrupa a las cuatro pioneras o precursoras: **Ana Irbazú de Guardiola, Teresa Morejón de Bográn, Lucila Estrada de Pérez y Josefa Carrasco de Shunder**, las que pueden ser inscritas en la escuela neoclásica y romántica de finales del S.XIX.

Un segundo grupo, corresponde a las nacidas entre 1900 y 1940, cuyos nombres seleccionados son los siguientes: **Ángela Ochoa Velásquez, Fausta Ferrera, Olimpia Varela y Varela, Mercedes Láinez de Blanco, Paca Navas de Miralda, Clementina Suarez, Victoria Bertrand, Juanita Zelaya, Mirta Rinza, Ángela Valle, Joselina Coello, Eva Thais, Georgina Díaz, Litza Quintana, y Adylia Cardona**. Este amplio grupo corresponde a la generación novecentista, identificada así por don Eliseo Pérez Cadalso, tomando en cuenta que ellas nacieron a partir de esa primera década del siglo XX (1900) o pocos años antes. Sin embargo, este arranque cronológico no las subsumió en una sola corriente o escuela literaria; algunas prosiguieron el esquema de las anteriores y no lograron rebasarlo; es decir, se mantuvieron en la articulación del verso romántico finisecular.

Otras actuaron más en consonancia con la herencia de Juan Ramón Molina, Froylán Turcios, Rafael Heliodoro Valle y Alfonso Guillén Zelaya, ubicándose en la línea modernista y posmodernista, siendo las más connotadas y comentadas **Ángela Ochoa Velásquez y Fausta Ferrera**. Pero es **Clementina Suárez**, quien marcará los derroteros en la poesía escrita por las mujeres.

Ángela Valle (1927), **Eva Thais** (1931-2001) y **Litza Quintana** (1932), es el grupo coetáneo que no sólo ha formulado composiciones poéticas tradicionales y convencionales, como el manejo del soneto o el uso del poema largo y rimado,

sino que deciden escalar a formas más modernas en verso libre logrando aciertos vanguardistas con temas poéticos variados e inmersos en la veta social y humana; sin duda alguna, recibieron influencia directa de los bardos de la Generación de la Dictadura, especialmente de Claudio Barrera, de quien estuvieron muy cerca.

Esto quiere decir, que asumieron una postura consciente hacia la problemática social, pero sin llegar ninguna a lo propiamente subversivo, como sucedió en otros países como El Salvador, Guatemala y Nicaragua, donde las propias realidades exigían una escritura subversiva, tal como Pablo Neruda lo había expresado en una segunda vuelta del vanguardismo. La trilogía formada por estas damas, pertenece a la Generación del Cincuenta; sin embargo, su poesía no ha sido valorada en su justa dimensión.

Eva Thais, con su poemario *El canto de todos*, cambió su mundo propio y se dirige a otra realidad, asumiendo un nuevo concepto de lo que la rodea: una sociedad caduca que a su manera, pretende que se corrija. Poesía telúrica que nos descubre la intacta densidad de la realidad hondureña. Poesía social a la que pusiera en guardia su amigo Claudio Barrera.

El reconocimiento para Ángela Valle y otros autores hondureños, don Ramón Oqueli (1993) lo confirma en sus *Palabras tiernas y verdaderas*: “Ángela Valle, Pompeyo del Vallo, Antonio José Rivas, Nelson E. Merren, José Adán Castelar, aportaron piezas fundamentales para el afianzamiento de un quehacer poético serio, muy respetable” (s/f).

También el escritor costarricense Alfonso Chase, incorpora en su antología *Armas de la Luz* (1985) a Ángela Valle y le ha valorado su poesía como *reposada, profundamente humana y social*. Poemas como *Los desheredados*, el famoso *Picapedrero*, *Tus manos proletarias*, cautivaron el espíritu crítico de Chase.

La autora Litza Quintana, cuyo nombre original es Elvia Castañeda, coetánea de las anteriores, es una dama polifacética, cuya poesía decide no publicarla aún, a pesar de contar con varios volúmenes inéditos, los cuales comienzan en 1954; entre otros, figuran *Anteros*, *Canto Inicial* y *Jura*. Apunta a una poesía para ablandar conciencias y amar a la patria que nos acoge. Se le ha caracterizado como una persona: “ajena a todo tipo de pedantería intelectual, ajena a las petulantías de moda y a los rebuscamientos –esnobistas- del lenguaje...” (Segisfredo Infante en el prólogo de *500 años después*, libro de ensayos, 1992).

De la generación novecentista que nos hablaba Pérez Cadalso (las nacidas entre 1900-1940) se marca un hito: Clementina Suárez publica en 1930 su primer poemario. *Corazón Sangrante*, el que marca el inicio de las publicaciones de

poesía escrita por mujeres hondureñas. Después vienen más libros que se suman a otros de Clementina Suárez, de autoras como Victoria Bertrand, Ángela Ochoa Velásquez, Fausta Ferrera, Adylya Cardona. Pero de esta generación, sobresale Clementina Suárez. Ella es un caso aparte: conocida, reconocida y compartida aquí y en otras partes. Ella es el punto de referencia para cualquier estudio de la poesía femenina en Honduras. Es en este sentido, que aludimos a su persona y a su obra, puesto que se han escrito varios volúmenes antológicos, biográficos valorativos. Bien nos ilustra Helen Umaña cuando expresa que Clementina Suárez, junto a las poetisas consagradas del Cono Sur, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbrou y Delmira Agustini:

Representaron la asunción de la mujer a un momento de madurez, de rompimiento de las trabas expresivas que impedían la manifestación de vivencias inherentes a la condición femenina. Todas, en estallidos de “femeneidad feroz” rompieron siglos de silencio en que había estado sumergida la mujer en Latinoamérica¹ (UNAH, Primer Simposio de Literatura Hondureña, Tegucigalpa, 1991, p.257)

Clementina Suárez es el caso excepcional: voz fundacional, poeta insular, la voz femenina del siglo XX, se le estudia en todas las épocas, en todas las generaciones, en todos los ámbitos de la literatura hondureña, sin parangón alguno en nuestras letras femeninas. En el año 2002, se celebró el centenario de su nacimiento. El último estudio sobre sus libros y su vida, lo realizó la escritora norteamericana Janet Gold (2001) en su senda biografía: *El retrato en el espejo: una biografía de Clementina Suárez*.

El grupo contemporáneo, las nacidas entre 1940 y 1973, cuyos nombres son (en el orden en que aparecen en la antología): **Juana Pavón, Blanca Guifarro, Sara Salazar, Claudia Torres, Xiomara Bú, Alejandra Flores, Aída Sabonge, María Eugenia Ramos, Amanda Castro, Débora Ramos, Waldina Mejía, Elisa Logan (Elizet García), Lety Elvir, Indira Flamenco, Rebeca Becerra, Yadira Eguiguren, Armida García y Francesca Randazzo.**

Actualizando las publicaciones de este grupo de poetisas, me permito nombrar tanto las que se incluyen en la antología como las que se han dado en años posteriores, aporte valioso a la colección de la poesía escrita por mujeres en Honduras. Es importante no pasar inadvertida la incursión de estas féminas, no sólo en la producción poética, sino también en otros géneros, como en el cuento y en el ensayo.

Seguidamente enlisto los poemarios, a saber: Juana Pavón: *Yo soy esa Sujeto* (1994); Blanca Guifarro: *La otra...mitad* (1994); y *Ataduras Sueltas* (1996);

Claudia Torres: *Mariposas Amarillas* (1996); Xiomara Bú: *Fuego en el Silencio* (1996); Alejandra Flores: *Destino Ultrajado* (1994), *Exilios Interiores* (1996) y *Sobretudo* (2001); Aída Sabonge: *Declaración Doméstica* (1993); María Eugenia Ramos: *Porque ningún sol es el último* (1989), Amanda Castro: *Poemas de amor propio y de propio amor* (1990), *Celebración de Mujeres* (1993), *La otra cara del sol* (2000), *Utopía* (2001), *Onironautas* (2001); Waldina Mejía: *El amor y sus iras* (2000); Elisa Logan: *Poemas para un ángel caído* (1997), *De sueños y realidades* (1999); Lety Elvir: *Luna que no cesa* (1999) y *Mujer entre perro y lobo* (2001); Indira Flamenco: *Cuando las rocas fecundan el llanto* (2000); Armida García: *La soledad justificada* (1997); Francesca Randazzo: *Roce de Tierra* (1997) y *A Mar Abierto* (2000).

Otras poetisas no antologadas en mi publicación de 1998, se suman a la lista anterior y cuyos nombres es importante conocerlos, ya que su obra poética cubre la demanda de la buena crítica interna y las ubica en la atmósfera de la poesía contemporánea. Para el caso Ana María Alemán con el título: *Después de para siempre* (1998); Xiomara Cacho: *Tumálali Nanígi* (1998) (único poemario trilingüe: garífuna, inglés, español (The Voices of the Hart; La voz del corazón); Dora Cálix: *Del recuerdo y otros haceres* (1998); Lisbeth Valle: *Poemas de Ixchel* (2000); Soledad Altamirano: *Cronología de una Ausencia* (2001); Diana Vallejo: *Días Urbanos* (2000); Diana Espinal: *Eclipse de Agujas* (2000); Helen Umaña: *Península del viento* (2000) entre otros que ya están en germinación o en proceso de edición y publicación.

LO CONTEMPORÁNEO

La atención en el presente estudio, como lo establece el título, es enfocar la inmersión de estas poetisas en lo que se considera la poesía contemporánea en Honduras. Se pretende incorporar en los razonamientos estético-literarios que algunos estudiosos de la literatura han aportado para definir el término de *lo contemporáneo* y las características propias de las tendencias de vanguardia, posvanguardia y de la llamada nueva y novísima poesía hondureña; explicar algunas razones o sinrazones por las cuales estas poetisas, con excepciones del caso, no han sido consideradas en el escenario de la crítica nacional.

Para cada trabajo investigativo, documental o de entrevista personal, se requiere de una aguda observación y consecuente pesquisa bibliográfica. Es así que para fundamentarnos en la idea propuesta en el desarrollo de esta ponencia, me he valido de importantes fuentes, no sin menoscabar el tan impactante y voluminoso mundo de información _nunca satisfecho- que proporciona la tecnología de punta que nos ha legado la ciencia y la técnica del hombre postmoderno.

No obstante, es en el pensamiento del mismo hondureño y hondureña que he logrado encontrar el asidero informativo-formativo, a través de los concienzudos estudios literarios y de la poesía en particular, realizados por intelectuales de renombre e impronta como **Helen Umaña, Roberto Sosa, Oscar Acosta, Arturo Alvarado, Juan Antonio Medina Durón, Ramón Oquelí, Leticia de Oyuela, Rigoberto Paredes** y de otros no menos valiosos que escapan a este espacio.

Asimismo, ha sido valioso el marco referencial propiciado por algunos estudios sobre la poesía contemporánea en Latinoamérica y con más atención en la de Centroamérica, cuyo panorama se ha definido a través de rigurosos acercamientos estéticos y socioliterarios en uno y en otro país del istmo, y entre los cuales Honduras no ocupa, precisamente, un lugar privilegiado dada la insularidad en que se ha mantenido. Pero, por fortuna, las circunstancias han ido cambiando paulatinamente y las oportunidades de acercamiento e interrelación regional entre escritores y escritoras, se ha enriquecido gracias al patrocinio de eventos literarios conjuntos y alternos y a las facilidades migratorias establecidas en los convenios de integración del área, sumándose a favor, los sofisticados inventos en materia de comunicación.

Para entrar en materia, nos pondremos en contacto con las distintas concepciones que abarca *lo contemporáneo*, lo que es relativo, en sentido laxo, a la época actual. Es así que existen dos actitudes estéticas que pueden fijar este concepto: uno es aplicado a las artes plásticas y otro a la literatura. En aras de nuestro aporte, nos ubicamos en el segundo concepto; es el de nuestro interés. ¿Cómo se explican? Para la primera actitud, una vez producida la obra de arte, si continúa valiendo, será una obra actual en todo momento; para la segunda, nada es permanente, por cuanto el artista o escritor ha de adaptarse a su tiempo. (Schwartz, 1991)

Adaptarse a su tiempo implica estar a tono con las circunstancias mundiales y locales que nos rodean. Vivimos en un ambiente altamente competitivo producto del entronamiento de la globalización. Esto quiere decir, que incluyendo los productos culturales, como la literatura y más en concreto la poesía, como fenómenos del hacer intelectual, deben expresar el pensamiento y fenomenología de esta nueva era, porque de lo contrario, sería estancarse en lo antiguo, desfasado e involuto.

La poesía nueva, expresaba César Vallejo con cierta ironía, ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "*cinema, motor, avión, jazz band, telegrafía sin hijos*", faltaría actualizar la lista con los numerosos anglicismos, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad

auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar, dice Vallejo, que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la posmodernidad, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. Y agrega: “la poesía nueva a base de sensibilidad nueva, es simple y humana...” (Pérez Rioja: 1977 s/p).

Esta caracterización tiene vigencia en nuestros días, y podemos decir que las poetisas contemporáneas poseen esta sensibilidad nueva, como clave de vanguardia, de la cual nos está hablando el poeta peruano y detalle que ampliaremos más adelante.

MARCO DE REFERENCIA

El guatemalteco Francisco Albizúrez Palma (1995) en su estudio sobre la poesía contemporánea de Centro América, atribuye tal inserción de la poesía en lo contemporáneo, a ciertos rasgos, los que a continuación se enumeran y que de entrada nos proporcionan una guía para la mejor comprensión de nuestro tema:

- Abandono del canon modernista
- Una visión que inserta lo local en el flujo de los fenómenos socioculturales del mundo entero.
- Desconfianza respecto de los moldes poéticos convencionales, a favor de la creatividad del poeta.
- Asimilación de los grandes textos literarios, procedentes de diversas culturas, generadas en el contexto de la civilización tecnológica.
- Reconsideración de la función del poeta en la sociedad, con acento en la tarea profética que corresponde desempeñar a aquél.
- Apropiación del léxico de la ciencia y la tecnología para convertirlo en material poético.
- Apropiación del poeta como, trabajador de la cultura, antes que como un vate, o un intelectual.
- Cuestionamiento radical del statu-quo, para definirse a favor del cambio social.

Esta inmersión en lo contemporáneo, se realiza gracias a determinadas condiciones sociales, que difieren en tiempo, intensidad y amplitud, en cada uno de los países, en este caso, los centroamericanos. En general, acota el autor, estos países han heredado una condición de pobreza y dependencia, cuya fragmentación ha sido favorecida por la intervención extranjera.

Desde el punto de vista literario, cada país ha seguido su propio proceso de desarrollo, pero con la existencia de ciertos fenómenos que han alcanzado

repercusión en todo el istmo. En esta perspectiva debe situarse el modernismo dariano ya que fue el primer hecho literario centroamericano que logró una dimensión mundial, tanto en su gestación como en su propagación, aceptación e influencia (Albizúrez Palma, 1995: p. 17).

No es precisamente el modernismo el que nos atañe estudiar en esta presentación, pero no puede soslayarse su mención puesto que fue en este movimiento de Rubén Darío, donde se originaron el vanguardismo y sus distintas manifestaciones. Vicente Huidobro y César Vallejo empezaron su obra donde la dejó Darío. Ya decía César Vallejo que “*es en la poesía donde se operan principalmente las grandes transformaciones de la estética moderna*”. (En Shwartz, 2001, s/p).

En la narrativa es Miguel Ángel Asturias con su realismo mágico en *Hombres de Maíz*, quien marca un hito de trascendencia ístmica. Su influencia es decisiva en las letras del mundo contemporáneo. Otro acontecimiento de importancia singular, es la práctica de un tipo de literatura combativa, tanto en la narrativa como en la poesía, presente en El Salvador a través de la *Generación comprometida*, responsable de la adopción por parte de numerosos poetas del área, de una ideología estética y de una praxis lingüística puesta al servicio de la denuncia y la protesta (Albizúrez Palma, 1995:14). Además, cabe señalarse el apareamiento de la llamada *nueva narrativa centroamericana* producto del contacto y la interrelación entre los distintos escritores del área provocados por las condiciones políticas imperantes (1995:15); estas condiciones a las que el autor se refiere, no son más que las numerosas dictaduras en Latinoamérica, cuatro de las cuales fueron centroamericanas, ninguna en Costa Rica.

Estos factores sociales y otros condicionantes, han propiciado la evolución cultural y por lo tanto, el desarrollo poético de estos países. Entre ellos, los movimientos armados de carácter insurreccional, que por los años sesentas se inician en Guatemala, luego se propagan por El Salvador y Nicaragua. Unos poetas salen al exilio y otros se quedan en medio de estas condiciones desfavorables, pero que de una u otra forma han marcado su producción literaria. Pero, dada las condiciones peculiares de cada país, este desarrollo poético, carece de homogeneidad, a pesar de los intentos de integración iniciados a partir de los años cincuentas.

El triunfo de la Revolución Sandinista (1979) creó expectativas de desarrollo cultural en la mayoría de poetas centroamericanos, pero el luego fracaso de la misma, hizo sucumbir estas esperanzas. Es en esta coyuntura que Honduras se ve involucrada en una guerra fría financiada y apoyada por la potencia del Norte. Se implanta en la década de los años 80 (la década perdida como se le llama) la doctrina de la seguridad nacional en la que la represión política se establece en contra de intelectuales que habían asumido una postura beligerante y de simpatía

hacia el régimen sandinista, o se oponían al *statu quo* hondureño. Se dan aisladamente, algunas producciones en literatura (cuento-novela y ensayo) aludiendo a las circunstancias de esta época, pero in trascendencia inmediata. En la poesía femenina, se puede verificar en el poema "Patria" de Sara Salazar Meléndez; "Pintor de versos", en el libro *Luna que no cesa*; de Lety Elvir y en los poemas de María Eugenia Ramos, "Profesión de fe", "Amnistía" en el poemario *Porque ningún sol es el último*.

Otro fenómeno que atañe a estos países centroamericanos lo constituye el frustrado intento de desarrollo económico. El modelo neoliberal de desarrollo ha creado falsas expectativas para el desarrollo cultural o de un mercado para los productos culturales. Se generó una mayor actividad editorial, pero la continua crisis no sólo ha imperado en estos países del área, sino que es una situación generalizada en Latinoamérica.

No puede dejar de mencionarse la irrupción del fenómeno televisivo y demás elementos de la tecnología actual. La inserción de la televisión por cable, la videocinta, el internet, los juegos electrónicos, nos han introducido en un mundo de cultura visual y la labor del poeta es todavía más difícil, se ha constituido en un reto o desafío en buscar la manera de penetrar la poética en esta cultura. Según proscribió Albizúrez Palma (1995): "es una especie de retorno a la condición original de la poesía oral" (p.16).

Ya Octavio Paz, en *Blanco* nos sorprende con el desafío de su creación-comunicación, en donde la tecnología está al servicio de la poesía: un disco registra los versos con efectos sonoros. Y comenta que la poesía, de esta forma, "se libera del estatismo en que la mantiene la letra impresa" (Fernández Montero, 1978: 154). Recordemos que entre los rasgos de la contemporaneidad, cuenta el acceso al léxico de la tecnología y el convertirlo en material poético.

Esta veta de la posmodernidad, la detectamos con cautela en el trabajo poético de Amanda Castro en su libro *Quizás la sangre...*

"__Para separarnos/ de los animales/ inventamos palabras/ que nos ayudaron/ a nombrar/ lo inexplicable / __volvimos a jugar a Dios / Pero como ni dios ni las palabras /pueden nombrar las emociones / descubrimos / la piedra, el hierro, el átomo / y las guerras, / nos fuimos especializando; / la rueda, el carro, el microondas / el procesador de palabras, / el rayo láser, las plantas nucleares, / los gases nerviosos: / los hilos eléctricos/ que conectamos a las humedades / de nuestros enemigos / para que nos digan cuentos / que ha sabemos, /descubrimos así el odio". (2001: 33).

Este panorama expuesto por Francisco Albizúrez Palma, nos expande la idea de lo que ha acontecido especialmente a nivel centroamericano en relación al desarrollo de la poesía contemporánea y su ligazón con los efectos sociales; en consecuencia, esta visión sociológica nos ha permitido colegir el estado de cosas en el rubro de la poesía aquí en Honduras, y concretar la participación e incursión de las poetisas en el marco de lo contemporáneo.

Es importante tomar nota de las conclusiones que aporta el autor Albizúrez Palma, que no podemos dejar de comentarlo, pues si bien lo ha confirmado a través de su abundante información, es oportuna analizar las circunstancias que ameritan sus observaciones en cuanto a la presencia femenina en la poesía contemporánea:

Me parece de justicia elemental dejar constancia de la rica presencia de la mujer en la poesía contemporánea de Centro América. Si bien en la primera mitad del siglo veinte se advierten figuras como las de Clementina Suárez o Eunice Odio y las de varias destacadas autoras guatemaltecas, la poesía escrita por mujeres no era un fenómeno generalizado en Centroamérica. En cambio, en los últimos 30 años, es decir, desde la década de los sesenta, esa presencia se ha convertido en signo fundamental de esta región, con excepción de Honduras (1995: 34)

En efecto, en su trabajo antológico, en el apartado de Honduras, solamente incluye como contemporánea a Clementina Suárez, junto a siete representantes varones, y expresa:

Como nombre cimero, primordial, pero solitario, Clementina Suárez, quien desde temprana hora supo sintonizar con los nuevos rumbos de la poética y hacerlos suyos en una síntesis que aparece, en el panorama hispanoamericano, como una de las más válidas muestras de poesía feminista y como uno de los corpus poéticos dignos de parangonarse con los grandes nombres de la poesía en lengua española (p.26)

En tierra adentro esta valoración es justipreciada por el poeta Rigoberto Paredes cuando expresa que

la obra de Clementina Suárez, es uno de los testimonios más genuinos y ejemplares que se pueda encontrar dentro de la tradición literaria de Honduras. Vida y obra se erigen, por tanto, en hitos precursores de una forma de hacer, de una manera de ser iconoclastas. eclosivas, sin duda necesarias para potenciar todo proceso de transformación material y espiritual (1988: 21)

Otra valoración acerca de Clementina Suárez, en el estudio biográfico de Janet Gold (1995) expresa que:

Clementina se ha creado a sí misma un lugar al cual no ha llegado ninguna otra mujer hondureña. En la siquis hondureña ha registrado e interpretado roles diversos: mujer liberada, mujer caída, femme fatale, prostituta, rompe corazones, musa, poeta revolucionaria, respetada mujer de letras, bohemia y promotora de las artes... (p.25).

Hay sobradas y fundamentadas razones para que ella se haya convertido en un modelo de algunas mujeres que pulsan el verso en Honduras, quienes, a lo mejor, se han identificado con ciertas facetas de la personalidad de la diva olanchana. Me inclino a pensar que la simpatía hacia ella, más que por su manera de ser y actuar, se debió a lo trascendente de su obra y colaterales actividades artísticas; la producción de nueve libros de poesía; variadas antologías que recogen su obra; su colección impresionante de retratos, su colección de arte, su masa-museo, sus influencias, en fin su leyenda. Sin embargo, se registra también la aversión que provocara en algunas contemporáneas suyas, debido a su irreverencia (satanizada) y a sus *tóxicos letales* de los que hablaba Ángela Ochoa Velásquez (poeta de Comayagua).

OTRAS FUENTES DE CONSOLIDACIÓN

No puede soslayarse la influencia que tuvieron algunos fenómenos mundiales, latinos y locales para el afianzamiento de una escritura femenina.

Por ejemplo, los movimientos de la liberación femenina, la celebración en México del Año Internacional de la Mujer en 1975, la Conferencia de Beijing, en 1996, la proclamación y legalización de los derechos de la mujer al interior de cada país y las constantes luchas por inscribir su participación en las esferas de poder político, social y cultural; el tema de género incluido y validado por los organismos internacionales en los programas de desarrollo y todas las manifestaciones que ello conlleva, son argumentos adscritos a la poesía de mujeres en contrapólación con la naturaleza poética del hombre. Honduras no es la excepción: la lucha es constante y los espacios ganados cobran importancia.

La herencia e influencia actual de las poetisas latinoamericanas, sobre todo mexicanas y centroamericanas, en la poesía actual de las hondureñas es de gran peso: la guatemalteca más cercana es Ana María Rodas; las nicaragüenses, Gioconda Belli, Daisy Zamora, Vidaluz Meneces y Rosario Murillo; Claribel Alegría y Jacinta Escudos, de El Salvador; las costarricenses, Ana Istarú y Julieta Dobles; la panameña, Bertalicia Peralta; la mexicana, Rosario Castellanos y también la poesía norteamericana contemporánea. Ellas han delegado buena dosis de lírica

comprometida política y socialmente, poesía feminista, amorosa y erótica, muy entroncada en la cuestión de género a través del examen concienzudo de la dinámica de los roles pasados y presentes en el devenir histórico de la mujer latinoamericana, como escribe Asunción Hormo-Delgado, mujeres que “proponen una poética donde la realidad se ve cuestionada en su compromiso como intelectuales y como mujeres participantes en una sociedad cambiante” (Castro, 2001:129). Ellas siguen en la brecha, dejando muy alto el valor de nuestras letras hispanas.

También es cierta, la repercusión que han tenido los encuentros, coloquios, concursos, congresos, etcétera, que se han producido en Centro América y en otras latitudes, en los cuales se ha dado la participación de nuestras jóvenes poetisas, con buen suceso.

Estas circunstancias les han permitido compartir experiencias y proyectarse. Los intercambios entre países, la realización de estudios especializados en el exterior, la publicación de sus obras, la obtención de premios, son elementos inapreciables en la apropiación actual de esquemas experimentales en su poesía. Piénsese, por ejemplo, en la internacionalización de los libros de Amanda Castro, la adjudicación del premio de la Bienal Valparaíso, Chile, a Lety Elvir, el primer premio de Concultura de El Salvador a Rebeca Becerra, la inclusión de María Eugenia Ramos, Waldina Mejía, Aída Sabonge, entre otros nombres, en antologías extranjeras y en traducciones de sus versos a otros idiomas. Estos hechos hablan por sí solos. Aquellos prejuicios de género se deben ir borrando de la escena literaria mezquina y anquilosada de la crítica interna, como expresa Amanda Castro:

...que quede como testimonio no sólo de nuestro quehacer poético, sino también de nuestra experiencia como seres marginados y desoídos, que poco a poco subvertimos con las palabras, en busca de la tan ansiada libertad, igualdad de nuestra ensangrentada Centro América, y, sobre todo, de mi país eternamente ignorado (En *Osa Mayor*, s/f. p. 10).

Cuando este grupo contemporáneo empieza a escribir (a partir de los años sesentas), es notoria la influencia posvanguardista de Roberto Sosa, Antonio José Rivas, Pompeyo del Valle, Nelson E. Merren y Oscar Acosta. Son considerados, según Rigoberto Paredes: “como la primera manifestación literaria de talante innovador y crítico que perfila los derroteros de un proceso verbal de calidad en Honduras”, y continúa acotando que:

las realizaciones de esta generación (la del 50), se dan por y el cariz propio, de un corpus verbal hábilmente articulado y más proclive a una `relación de identidad` con las diversas instancias ideológicas y culturales de la

realidad hondureña y una estricta identificación con los procesos literarios que se están consolidando en América Latina... (Paredes y Salinas, 1987: p. 70 y 87).

Después de ellos vienen otros nombres que estarán identificados como representantes de la nueva y novísima poesía hondureña, producto de las agrupaciones literarias **Voz Convocada** y **Taunka**, son los siguientes: Edilberto Cardona Bulnes, José Adán Castelar, José Luis Quesada y Rigoberto Paredes; y, como se dijo, en beneficio de la objetividad se agregan otros nombres como Livio Ramírez, Galel Cárdenas, Efraín López Nieto y Rafael Rivera.

La gestación de su poesía abarca desde 1955 a 1970. Les caracteriza un lenguaje desenvuelto, sugestivo, de laboriosas descripción lingüística formal, pero fielmente acuñado por las pulsaciones sociales: pero, Roberto Sosa es el primero en expresar ese marco vital mediante el rigor crítico acompañado de una veta subyacente de irónica desolación. Y así continúa el panorama de la poesía contemporánea hondureña, más nombres vienen a la lista, pero no encontramos en este repertorio, ninguna otra lista de féminas dignas de mención. Se salva **María Eugenia Ramos** quien aparece en algún renglón, ¿dónde estaban las demás? ¿Y las jóvenes en ciernes? La respuesta también nos la dio Rigoberto Paredes:

Yo soy optimista con la literatura hondureña escrita por mujeres y pienso que el problema está en que no se han atrevido del todo a publicar. A lo mejor tienen allí guardadas sus obras y a medida que nosotros nos vamos cansando de estar en la escena pública literaria, ellas van a dar una buena sorpresa. (1993: 77)

Estoy muy de acuerdo con la primera parte de esta afirmación, pero en la siguiente, se deja entrever la condición de pertenencia o control masculino sobre esa esfera intelectual, y de la cual la mujer ha sido excluida.

Las razones o sinrazones de esta ausencia generalizada, obedece a causas histórico-culturales múltiples y complejas. Seguro es que los acondicionamientos sociales que forjan las diferencias entre el hombre y la mujer en América Latina enseñan a cada cual a percibir y a presentar los hechos de maneras distintas. Es interesante esta área, pero no nos podemos apartar de nuestro enfoque primordial.

Hemos reconstruido la antología *Honduras: Mujer y Poesía*, con la mayoría de nombres hasta ahora bastante olvidados u obviados en los manuales y antologías de la poesía hondureña.

A varios años de su publicación, por fortuna o justicia, no ha sido desaprobada, hecho que consolida su objetivo. El beneplácito se ha externado a través de opiniones que refuerzan nuestro afán y ser de investigar lo nuestro. Janet Gold, quien prologa esta obra, la considera *materia prima* para comenzar otros estudios e interpretaciones sobre su contenido. Con sana intención y por tratarse de una mujer que profesionalmente ha estudiado la literatura hondureña y por la bien hilvanada interpretación evolutiva que concierne a la poesía femenina, reproduzco sus expresiones acerca de esta obra antológica.

Entre las labores propias del sexo femenino no estaban, pues, ni escribir, ni la ciencia, ni el arte, ni la técnica. De ahí que en esta tarea de quebrar indiferencias, un papel muy importante fue jugado por el reducido número de mujeres que, independientemente de la calidad de sus escritos, se atrevieran a poner en verso la inquietud que agitaba sus espíritus. Sus cantos de dolor ante lo irreversible de la muerte; sus efusiones verbales que exaltaban gozosas cuando el Eros y la primavera se concretaban en un nombre y en un cuerpo de varón; un admirado éxtasis a la magnanimidad de una naturaleza tiernamente serena o encabritadamente salvaje; sus meditaciones reverentes frente al misterio inextricable de la divinidad y sus reflexiones exhortaciones moralizantes ante el mundo de símbolos con que se expresan los valores ciudadanos, no son palabras vacías. Con diferentes grados de intensidad y de fuerza expresiva; concretando, a diversos niveles de pureza, un mensaje estético, todas esas voces representan un mundo conceptual _una corriente de pensamiento_ que no puede ser minusvalorada. En otras palabras, cualquier estudioso que pretenda escribir la historia del pensamiento en Honduras y cualquier investigador que rastree los hilos de nuestra cultura no pueden omitir el análisis y la interpretación del sentir femenino plasmado en el universo sígnico de sus versos... (Revista Vida, El Heraldo, 29-08-98, p.4B).

Desde la década de 1980 hasta la fecha, Helen Umaña inaugura una nueva óptica de la crítica, por tanto que se dedica al estudio concienzudo de la literatura hondureña y lo convierte en su pan intelectual de cada día. Hoy por hoy, es una autoridad en la materia y sus conceptos son muy apetecidos por los estudiosos centroamericanos y de otras naciones. En lo que respecta a la inclusión de la poesía contemporánea escrita por mujeres en Honduras, ella ha tomado el pulso e incorporado otros nombres, como el de **Amanda Castro** y **Xiomara Bú**, anexados a los anteriores de María Eugenia Ramos y Clementina Suárez. Acerca de **Amanda Castro**, nos proporciona un interesante estudio sobre *La palabra-mujer de Amanda Castro* (2000:p.357) y también como prólogo en *Celebración de Mujeres* (1996); de igual manera, *Poemas de Amor Propio y Propio amor* (1990).

Por otra parte, en *Fuego en el Silencio* (1993), poemario de Xiomara Bú, Helen Umaña examina la perspectiva amorosa y reflexiva con el tema: “Xiomara Bú: entre Eros y Atenea”. Estos análisis coadyuvan al conocimiento y valoración objetivos del engranaje poético propio de nuestras poetisas.

LO NUEVO O CONTEMPORÁNEO EN LA POESÍA FEMENINA HONDUREÑA

La década más prolífica, en cuanto a publicación de libros escritos por las mujeres, ha sido la de 1990. Las escritoras han preferido la poesía, aunque como se indicó al comienzo, cultivan la prosa, el cuento y el ensayo. En este apartado, nos proponemos extraer los principales recurrentes poéticos si no en todas las autoras, por lo menos en una muestra representativa, acotando el espacio y basándonos, fundamentalmente, en las prácticas de escritura más actualizadas.

Nos expresa el poeta Roberto Sosa, que lo que se denomina

“...poesía novísima, la de última hora, la correspondiente a las últimas publicaciones, afecta los temas que rigen alrededor de lo erótico, la frivolidad, la cotidianidad y el rasgo autobiográfico, todo ello subrayado por la crítica ético-social, casi siempre afectando en tono de despiadada ironía en contra del grupo minoritario dominante y en pro de las mayorías afectadas” (Revista Presente, No. 45, 1980 s/p)

Esta definición nos facilita la aprehensión que podemos lograr en cuanto a la ubicación tópica y tempo-espacial de la poesía escrita por las mujeres y de algún modo, subvirtiendo la teoría sosiana.

Esta idea, escrita por su autor en el año 1980, hacía referencia a aquellos poetas de la **Voz Convocada y Taunka**, mencionados antes y en las que no se perfilaba o no encuadraba ninguna de las mujeres que estaban escribiendo poesía.

Han transcurrido más de veinte años, tiempo suficiente para que los y las jóvenes poetas armaran sus trabajos con nuevos soplos. Eso ha sucedido en el caso de las féminas. Habría que retomar la historia de sus luchas en general, luchas femeninas y feministas para entenderlas mejor. Sus nuevas formas de versar, estética y lingüísticamente, no las creemos dissociadas de la concepción de Sosa. Para saberlo, hay que adentrarse en este complejo mundo y descubrir las piezas del ajedrez poético a que ellas juegan. Corroborar los ámbitos de su palabra y las propias significaciones, es lo que pretendemos en este segmento, no con la exhaustividad que merecería tal cuestión, que es la tarea de los críticos de la literatura, pero sí dejar constancia e inquietudes de abordaje.

Lo femenino y lo feminista en la poesía

El movimiento femenino –en general- no ha vuelto a ser el mismo a partir de la aparición de los movimientos feministas hace algunas décadas, cambiando así radicalmente la visión *acerca de y desde la mujer*. La visión y la posición de la mujer ante el mundo necesariamente, difieren de la que preponderaba hace un tiempo, no sólo por la creciente conciencia de convertirse de objeto a sujeto social, sino también, porque ha originado nuevas actitudes suyas frente al medio. De estos cambios, específicamente, en lo relativo al área cultural, no escapa la poesía escrita por mujeres.

La mujer rompe con las convenciones de la escritura patriarcal que la reproducen literariamente como un personaje pasivo, y detenido en un “eterno femenino” supuestamente inmutable. El fruto de esta toma de conciencia es la constatación de una identidad en virtual estado de transformación, que sugiere un trasfondo y éste nos lo explicita Rina Villars en la siguiente cita:

“(...) como en el resto de los países centroamericanos, el debilitamiento del movimiento popular hondureño incide en el fortalecimiento de las organizaciones de mujeres, las que surgieron (...) supeditadas a él. Es entonces y cuando la perspectiva socialista comienza a desdibujarse en el panorama político nacional e internacional que las organizaciones femeninas empiezan a adquirir autonomía y a ver en la propuesta feminista una opción de lucha. Este proceso de automatización no conllevó, como sí sucedió en otros movimientos latinoamericanos de mujeres, una confrontación abierta con el autoritarismo masculino y el reduccionismo clasista imperantes en el movimiento popular. Como lo reconocen hoy algunas feministas, fue el “desencanto” y el “vacío político organizativo” que dejó en muchas mujeres la desarticulación de las organizaciones izquierdistas en las que habían militado, lo que llevó a la búsqueda de espacios propio o sólo de mujeres...” (2001, p. 600)

El tema feminista, por lo tanto, se convierte en una vertiente de la escritura femenina y en poesía encontramos típicos y contundentes ejemplos en **Blanca Guifarro, Lety Elvir, Amanda Castro, Juana Pavón**. Señalaremos algunos versos incluyendo ciertos elementos críticos que se han vertido sobre sus poemarios.

Amanda Castro (1962 -2010)

En importantes valoraciones, tanto de Helen Umaña, con *La palabra mujer en Amanda Castro* como Asunción Horno-Delgado, con *Celebración de Mujeres: Honduras en ocasión marginal* (2001, p. 129-134) basadas en el poemario *Celebración de Mujeres* (Castro, 1993), sincronizan su óptica crítica en asumir que la dinamicidad

femenina en Amanda Castro se aleja de lo convencional y se erige en provocación peripatética que se entreteteje, disruptivamente, entre los intersticios del discurso social. Helen ya había denotado que la escritura femenina de hoy debe apartarse del timbre alambicado y sentimientoide, que se tiene por bueno cuando una mujer escribe.

En este libro, la celebración de mujeres reside en la fortaleza femenina, en las instancias de los *Retratos, Relatos, Mujeres de Fuego, y la Celebración*, las cuatro divisiones del poemario que representan la trayectoria de la urdimbre afectiva, como lo dice Asunción, que va forjando el sujeto femenino en Amanda Castro. Por ejemplo el personaje de “La Calona” (página 28 del Poemario) la hipérbole grotesca en su descripción, configura un acertado retrato de la mujer poderosa:

*Era una vieja
más ancha que larga
con las tetas enormes
y un cuchillo en la lengua
que cortaba el pueblo en mil pedazos
con el paso lento
y a sus palabrotas
hasta los generales le tenían miedo.*

Y así, transitan otras mujeres que, como en *Juana la Loca* (p. 23) son aniquiladas por el sistema o --como dice Helen Umaña-- en confrontación con su circunstancia, la mamá, la curandera, la calona, la bailarina, la vendedora de flores, la abuela, para todas, la palabra *mujer* de Amanda Castro, es solidaria. Sabe Amanda en qué medida la discriminación de género ha dejado su marca de fuego en el lenguaje y como Ana María Rodas, no teme herir oídos acostumbrados al disfraz y al ocultamiento verbal, como apunta Umaña en su análisis (p. 363).

Con la caracterización del personaje de *Juana la Loca*, estigma para Juana Pavón, a quien Castro incluye en su obra, basta para remitirnos a esta artista polifacética. Podemos entender “su sana locura”. La poetisa Pavón, quien a su vez tiene su autodefinición en su libro “*Yo soy esa sujeto*” (1994), cuyas ideas en poesía podrían emparentarse con las de la guatemalteca Ana María Rodas, por su tendencia a la desmitificación de los anquilosados esquemas machistas y a expresar descarnadamente sus vicisitudes de mujer atropellada y vituperadas, a través de voces destapujadas e irreverentes. “*Los golpes nacieron contigo*” es un poema en el cual hace partícipe a toda mujer violentada en sus derechos de humana, al igual que ella.

Blanca Guifarro (1946)

Blanca es considerada “subversiva” en Honduras no sólo por su ideología, sino también porque se ha convertido en un ícono de las muchas maneras en las cuales las mujeres hondureñas son doblemente reprimidas: por el gobierno y por la cultura (...) También ha sido objeto del odio de algunos hombres...” (Castro, 2001: 138).

En los ensayos escritos por la autora Guifarro, su colección *Le tengo miedo a la noche* (Litografía López, 1998), reúne los siguientes títulos: *Mujer: estereotipos y autoestima; Sexualidad, Amor y Violencia y Mujeres y Política*. A través de ellos procede a reconstruir los estereotipos y a cuestionar el papel de la mujer en esa sociedad. En estos escritos las mujeres logran sobreponerse de “víctimas” a “sobrevivientes” de la violencia (p. 141)

La naturaleza de estos temas ensayísticos, es el eje motivador en sus dos poemarios ya publicados: *La otra...mitad*(1966) y *Ataduras sueltas*(1998). En el primero, se plantea un llamamiento a la conciencia femenina para rescatar esa otra parte que le ha sido arrebatada, vilipendiada y mancillada desde siempre. Expresa Blanca Guifarro que su visión de las mujeres es dimensionarlas en su totalidad y no bajo una mirada que la parte, que la fragmenta, que no la ve como es sino como la quiere ver.

En la poética de Blanca Guifarro se plantea la razón y sinrazón de una libertad preconcebida, sin prejuicios, sin ataduras, pues ella expresa con firmeza y sin disimulos que “escribe desde la cotidianidad, desde su condición de mujer, amiga, hija, amante, ciudadana”, porque para ella, escribir poesía es “romper silencios, es conjugación intelectual con la existencia misma. Es socializar experiencias colectivas sentidas y deseadas” y continúa indicando que la poesía es una “amapola descolgando esperanzas, es una incansable mujer trepadora de la vida (Pineda:354)

En una nota del prólogo de Rina Villars, sustenta que la mujer es sin duda el referente principal de este poemario. La mujer escindida, partida en dos mitades, callada, rebelde, dadora de amor y receptora de la nada. Esta mujer cercana-lejana es la mujer-autora y la mujer en general, no la mujer como abstracción, sino aquella cuya existencia está “colgada en las casas de empeño” o sepultada en la “piedra de moler”, o en aquella que “saca basura todos los lunes y jueves” y “espera con alegría el agua racionada” (p. 9).

El texto del poema completo es el siguiente:

AMAS DE CASA

*El reducido espacio
 en que navegamos
 impide soñar con cosas agradables
 y proyectos a largo plazo,
 sacar basura los lunes y jueves,
 esperar con alegría el agua racionada,
 encender la radio para verificar contactos,
 la costumbre es el colchón
 de muchas vidas
 que sin aspiraciones de trascender
 sostienen la existencia.
 (La otra...mitad, p. 23)*

En el segundo poemario alude a la “mujer nueva” que sin renunciar a su esencia, se transforma. *Ataduras Sueltas* (1998), es sinónimo de libertad en la óptica de Blanca. Su interpretación la asume Lety Elvir, en la escritura del prólogo:

(...) nos habla de las mujeres en el universo hegemónico del patriarcado y la posibilidad de construir un mundo con equidad, un mundo sin ataduras sexistas. De ahí que la poeta elabore su propio lenguaje, su propia simbología desde una perspectiva de género. (p.7)

y sigue: “Las ataduras, sobretudo de las mujeres, se llaman: tabúes, silencio, miedo, leyes obsoletas... por tanto habrá que soltarlas, romperlas, ¡transgredirlas!” (p.9). Veamos algunos versos:

ME DECLARO FEMINISTA

(...)
*Porque las culpas
 no existen,
 los mitos están rotos,
 los tabúes
 han silenciado su voz.*

Concluye la prologuista: “Estoy segura que *Ataduras Sueltas* tendrá diferentes lecturas y juicios, Igual...que estos versos líricos, auténticos, irreverentes y transgresores, abonarán la buena literatura” (p. 9).

Lety Elvir Lazo (1966)

Es una joven escritora que ha recibido el reconocimiento internacional por su poesía; es autora de los libros *Luna que no cesa* (1999) y *Mujer entre perro y lobo* (2001). Los comentarios sobre ambos libros le favorecen. Con el primero, ganó el Premio Embajada de Chile y el primer lugar en la VIII Bienal Internacional de Poesía, auspiciado por la revista *Correo de la Poesía*, de Valparaíso, Chile.

Tomar de referencia las notas en cualesquiera de los libros, nos ofrece la idea clara de estar ante una persona con seriedad ante la escritura. Va en ascenso con su poemario inédito *Bajo Sospecha*. Lety se inscribe en la lista feminista y a la vez existencial. La española Ángela Muñoz Fernández, refiriéndose específicamente a *Mujer entre perro y lobo*, capta elocuentemente el sentido exacto de la voz de la autora:

La experiencia humana aquí se dice en femenino. La voz mujer sirve de obertura a los cuatro movimientos que³ acoge el poemario: mujer con lupa e insecto; mujer rapada y pies descalzos; mujer con ropero y mujer en noche oscura. En este decir, surge la cotidianidad como red que sustenta la existencia: acoge el tedio y la rutina, pero también el misterio como instancia singular y extraordinaria de la vida; se descubre también lo trascendente entendido como apertura a “lo otro”, el misterio de las relaciones y la vida humana. Más allá de los ismos, de los feminismos, sin negarlos ni borrarlos, queda la experiencia única y singular del ser”. (2001, contraportada del libro, s/p)

También Claudia Torres, otra escritora hondureña, estudia esta poesía de Lety y valiéndose de un completo análisis a través del método de “desarrollo de la identidad” propuesto por Adelaida Santana, de Puerto Rico, nos concluye que cada parte y el conjunto del poemario *Mujer entre perro y lobo*, es un entramado que recoge la evolución de una subalteridad a una libertad heterotrófica que nos humaniza (Prólogo, p. 19: *.../no me dejes caer en la tentación/ de perder este híbrido/ cruce de ingenuidad, rebeldía y fe/con el que he aprendido a reconciliarme / con tu ser del todo y de la nada/ Amén.*

Lo erótico – amoroso

Como hemos observado en este grupo de autoras, el peso de lo cotidiano, la preocupación social y las cuestiones de género, van configurando el yo lírico femenino en la poesía hondureña.

Asimismo, otra veta poética que se ha encontrado en los versos de las hondureñas, es el tratamiento de lo erótico-amoroso, tendencia relevante de la poesía contemporánea, como lo es también la problemática de la identidad, considerado como universal. En la mujer, el erotismo toma un giro diferente y frecuentemente se traduce en un abordamiento más abierto y persistente de la sexualidad, sin caer en lo pornográfico. Lo erótico: más como sinónimo de libertad, como camino privilegiado para llegar a lo vital. Se canta al goce del descubrimiento del cuerpo.

Muestra de ello, la encontramos en la poesía de Waldina Mejía en el poema *Primero*, en Armida García, en “Poema V”, en Diana Espinal en “Poema VIII”, en Soledad Altamirano en todo el poemario *Cronología de una ausencia* y en Indira Flamenco, en el poema “Etiqueta para esta noche”.

La iniciadora de este género en el espacio femenino hondureño fue Clementina Suárez, auspiciada, especialmente, por la uruguaya Delmira Agustini, quien esgrime su sensualidad a torrentes. Como expresó alguien que estudió a Delmira, que su profunda y fatal originalidad fue buscar el espíritu por el camino de la carne.

Quisiera presentar algunos versos de esta índole, por ejemplo en “*Eclipse de Agujas*” de Diana Espinal (2000), ya nos asevera Heriberto López en el Prólogo, que:

Diana Espinal es en el contexto de la creación de poesía de mujeres en Honduras, una voz necesaria, un punto de vista que se aparta del cotidiano anquilosado, voz de poeta y de mujer urdiendo con exquisito placer y búsqueda de lenguaje, los temas fundamentales y complejos de lo erótico y de lo amoroso. (2000: 7).

Lo podemos constatar en el “Poema VIII”:

Enhebras mis hilos con tus /manos/ zurces mis entrañas, /siento que se estallan/las riendas/que me enredan y me enervan, /enhebro/ tus hilos con mis dedos/ meriendo/ el desborde, el océano/ y el gimoteo de la ola / entre tú y yo/ el rechinar de las bisagras / el apagón del inconsciente/ en el punto central del éxtasis/ en la /estrella cefálica. (p. 20).

Entorno familiar

En un afán de trabajar con otra hondura se abordan los temas de lo doméstico. Lo femenino resulta desmitificado y fundamentalmente resignificado. Lo encontramos en el poema “Mujer todos los días” de Waldina Mejía, que expresa en su última frase:

Mi mamá nos recibe cuando estamos cansados y caídos/ pero no nos convierte las espinas en flores/ porque nos enseñó a quitarlas solos/ y no es la más clara imagen de Dios sobre la tierra /no alcanza requisito para santa/ ni se parece en algo a la virgen María...

Ya no es la excelsa figura, con la pureza virginal sino la madre real, de carne y hueso, que sufre, que llora, que yerra; pero que ante todo, nunca deja de amar.

Como en Waldina, en otras autoras reaparece el tema de la madre con imágenes sencillas y fulminantes. Recordemos en *Celebración de Mujeres*, de Amanda Castro y el poema *La mamá*, pero también en Alejandra Flores Bermúdez, "Hoy" (2001.p.41).

En Rebeca Becerra, el tema de la casa se liga a la infancia, a lo elemental, a lo seguro, al tiempo y a un futuro prometedor. Pero, por sobre todo, es la tristeza la que penetra en su poesía hábilmente manejada. Hablan de su timidez y de su mutismo; dicen que Rebeca es la más alta promesa del futuro de la poesía. De ella será la gloria en las letras... Eso dicen, mientras tanto ella "se sienta debajo de una mesa y se tapa los oídos para escribir con la sencillez de lo imposible" (Allan Mc Donald, *El Herald*, Tegucigalpa, M.D.C. 8 de junio, 2002).

Hay una tendencia a presentar desde muy diversas ópticas, figuras femeninas inscritas en un marco familiarizado. Además de la madre, están la tía, la abuela, la vecina, la mujer trabajadora y otras. Unas autoras con la intención de conservar ese hilo filiar que las une con el recuerdo; otras, para afianzar lo femenino y fundamentalmente enraizar el constructo de una conciencia de mujer. Una agradable composición en esta línea, nos puede ser útil para poseer la idea: Alejandra Flores nos regala en un timbre bastante coloquial el poema *Cocinera*:

Sospecho /que dormías/ bajo/ la sombra/ de un perol/ porque/ construiste para mi/ castillos de sal/ amaestraste/ la mano de moler/ barriste la leña/ diste con el tizón/ y de tu manga/ caían cenizas/ murmullo de las noches/ esquinas cardinales /el fin y el comienzo/ del día confundido/ con la harina ardiente/ las goteras /chorreando de horchata/ brebaje de pinol/... (s/f, s/p)

La presencia de la figura paterna, también resulta muy bien lograda en Aída Sabonge en su poema *Escolta*; y, en María Eugenia Ramos, con su poema *Retrato*. El tema maternal ha sido abordado desde siempre y las poetas actuales lo manejan en función de sus experiencias vitales. Las que son madres, generalmente su yo lírico se dirige a los hijos e hijas. Lo podemos ver en algunos versos de Blanca Guifarro, Aída Sagonge y Waldina Mejía.

Lo intrascendente poético

Entre lo cotidiano y lo familiar, entre lo coloquial y lo trascendente, aflora un tipo de versos, muy recientes; me refiero a la escritora Diana Vallejo; en ella, hay un experimento que apunta a esas cosas consideradas no poéticas por la tradición, es decir lo trivial, lo aparentemente insignificante. El maestro es Oscar Acosta a quien conocemos como el poeta que expresa la “*poesía suave de las cosas*” en palabras de Helen Umaña, o aquello que Emerson instituye como “*la sublime presencia unificadora que atraviesa todas las cosas*” (Acosta, 1996, s/p.).

Como escribe el poeta José Luis Quesada, en nota de presentación del poemario *Días Urbanos*, de Diana Vallejo:

Recuerdo, ahora, los simples zapatos pintados de Van Gogh, tan groseros, tan obvios, pero en sus líneas podemos leer la historia de un hombre, de un campesino. Ese cuadro, me parece, influyó no sólo en el curso de la pintura universal sino de la poesía moderna. ¿Pues, qué hay de lo objetual, elemental, familiar que no esté en esos zapatos? (2000: prólogo)

La osadía de entablar comparaciones entre uno de los consagrados poetas de Honduras y una novel autora no es fortuita, pues al poeta Acosta lo leemos todas y todos; él nos familiariza con los perros, el caballo, el teléfono, los libros, los muros, etc. Esto nos permite resaltar el objeto poético de la autora Vallejo, ya que es otra forma de dimensionar su incursión en la poesía. ¿Qué nos importa una simple mesa, una lata, un puente, un ratón, el bus de ruta, un apero, el taxi, la mosca o el barullo de gente? Ella, poéticamente, le saca provecho.

No son en vano las expresiones atinadas de José Luis Quesada. Pienso que estos elementos son habitantes de la ciudad, y de una ciudad como nuestra capital, y por tanto, nos pertenecen, ocupan un espacio, tienen su propia dinámica en el equilibrio de la existencia. O es que Diana le ha quitado prestadas las “torpes y monótonas moscas” al poeta Antonio Machado, o ha sido una amante lectora de las *Odas Elementales* de Pablo Neruda, quien poetiza a la cebolla, al edificio, al diccionario, al hilo, al átomo, entre otros detallismos. Como Ezra Pound, decía que en la poesía cabe todo lo que se pueda expresar con el lenguaje.

De lo social al asunto de la solidaridad

Al estudiar la vanguardia, lo primero que aprendimos es que se adjudicaba a un sentido directamente relacionado a la lucha contra el orden social establecido. Vanguardia, representa, pues, un cuestionar no sólo de valores estéticos, sino

también de la estructura de poder. La mayor parte de los artistas de hoy políticamente han estado de parte de los cambios sociales, por tal razón se les llama progresistas. La poesía de María Eugenia Ramos ya ha sido rubricada como tal.

Se dice que en ella se juntan la formación ideológica, la capacidad intelectual y el humanismo necesario. Ella ha sido favorecida con la buena crítica y como lo manifestara Rigoberto Paredes, María Eugenia Ramos ha pasado a formar parte de esa pléyade de jóvenes poetas que por su compromiso ante su pueblo —heredado de una tradición familiar— ocupa un sitio importante entre las escritoras hondureñas. Ha elaborado un solo libro de poemas *Porque ningún sol es el último* (1989), en donde la vida se torna sinónimo de lucha, y este paradigma lo encontramos en sus mejores poemas: “Retrato”, “De este país y de estas gentes”.

Helen Umaña le incluye un estudio en su libro *Ensayos de Literatura Hondureña* (1992) y expresa que el acierto más grande en ella es escribir objetivando situaciones. Está presente la angustia social, el sentimiento solidario y la esperanza en el futuro. Su mirada no es indiferente y se use solidariamente a la idea de cambiar las cosas. Como diría Oqueli, a esta poeta le duele la patria. Reproducimos el poema “De este país y de estas gentes”

*(...) el odio de distribuye en panes
por las mesas.
No hay sitio para la sal
y el café de las mañanas
tiene un sedimento amargo.
Son los pobres de luna,
los mendigos del ojo solitario,
los impotentes,
los maniáticos,
los que hoy deciden,
sobre la restauración de catedrales,
El curso de los ríos
y la conveniencia del amor.
Estar vivo
y ser de este país y de estas gentes
no es alegre ni triste
sino necesario... (p. 44)*

Está claro que María Eugenia opta por lo social. Su crítica toca lo político, de modo que su itinerario, dice Helen, está acompañado de un pleno conocimiento nada complaciente del mundo que la rodea. Actualmente María Eugenia

Ramos, se ha orientado a la rama del cuento con un buen tino y además la crítica la respalda.

Otra autora que se caracteriza por este tipo de poesía social y solidaria, es Sara Salazar Meléndez. Participa su poema "Patria" en una publicación de "*Poesía rebelde, palabra para la paz*" (1984), cuya selección y nota estuvo a cargo de Eduardo Bahr quien confiesa que es rebelde esta poesía porque habla en contra de la injusticia, que es la violencia y es la guerra, es palabra para la paz.

Sara Salazar ha publicado en periódicos y revistas; sus poemarios aún permanecen inéditos. Les presentamos el poema "Patria":

*Hambre, paramo erial;
carnes flácidas,
niños de cantos sucios
y lágrimas prematuras
surcando mejillas infantiles;
suburbios malolientes,
moscas y basura, burdel y estanco,
mujeres desgreñadas,
perros famélicos que
arrastran en débil esqueleto,
garrote y cárcel, explotación y exilio
temor y hombres frustrados.
A todo esto aquí, le llaman Patria.*

Tanto María Eugenia Ramos como Sara Salazar participan con sus contemporáneas en el tratamiento de otros temas dentro de sus poesías como la mujer, las figuras familiares, el amor, el odio, la soledad. Este último tópico no ha sido desarrollado en este trabajo, por ser una constante digna de un estudio aparte. De alguna manera, lo he estudiado, por ejemplo en "Eva Thais: poeta de la soledad", publicado en un compendio de Janet Gold, *Volver a imaginarlas. Retratos de escritoras centroamericanas* (1998, p. 221).

Poesía testimonio

No es común este género en la poesía de las mujeres hondureñas, como sucede en otros países centroamericanos. Pero es con Helen Umaña que logramos percatarnos de su existencia muy reciente, a través de su poemario *Península del Viento* (2000).

Como bien lo clarifica su editora, (que es su hija), el libro es un valioso documento poético testimonial que, además, posee un significado que va más allá de las fronteras patrias pues recoge parte de su existencia en Guatemala. Ella, como protagonista de exilio, nos narra en versos finamente acabados, la experiencia vivida y todo el engranaje que esta ignominiosa práctica produjo en su persona y en otros. Estos elementos van surgiendo desgarradamente ante la palabra de poética certera. Veamos:

RAZONES

*Los verdugos,
desde su líquida mirada,
asperjaban
la crueldad de su veneno.
El miedo,
pan nuestro de cada día,
ha enroscado sus anillos.
El imperativo
el salto
hacia el vacío.
La entrada en la quietud de esta muerte. (p.28)*

La estructura poemaria creada por la autora Umaña, expone con talante verbal y exquisitas figuras las tres partes de su libro: *El círculo de hierro*, *Los pájaros violentos* y *Nivel del mar*. Material poético que nos abre las puertas a otra dimensión de análisis y de incursión en las letras femeninas contemporáneas. Aparte de ser, hasta ahora, la principal investigadora de la literatura hondureña, conmueve nuestros sentimientos, cuando nos participa de su historia y la de un pueblo al que ella está muy ligada. Helen se nos presenta como es y como ha sido. Ha escrito siempre sobre otros, pero ahora se escribe a sí misma.

Esta otra faceta de Helen Umaña, la de poeta, viene a darle el toque necesario y revitalizador al valioso desarrollo de la poesía femenina en nuestro país; es un buen comienzo y un buen final para continuar por esta senda.

PUNTOS FINALES

Estamos pues, en presencia de un grupo de escritoras líricas que en los últimos años trabajan por dirigir nuestra poesía por rumbos antes no transitados. En este breve recorrido por la poesía femenina contemporánea en Honduras, hemos constatado aquellos lineamientos de que hablaba Albizúrez Palma (1995),

al abordar la poesía contemporánea de Centroamérica. En este sentido, podemos concluir en los siguientes puntos:

- Las poetas hondureñas que desde los años sesentas se han manifestado en sus creaciones, han logrado estampar con sello vanguardista los tópicos contemporáneos; algunas de ellas han forjado a través de sus versos un constructo social ideológico que se concreta en un discurso de denuncia e impotencia ante la injusticia social.
- El hecho de asumir una óptica de denuncia o de romper con estereotipos son ya formas de transgresión y esta actitud se refleja en la dinámica poética de las mujeres que han activado o simpatizado con los movimientos sociales y, más concretamente, en los movimientos femeninos.
- Al asumir las temáticas privadas o más intimistas, -las que ocupan bastantes líneas—les imponen un nuevo aliento al darles una dimensión humana alejada de lo convencional. Aunque la tradición no se aleja del todo.
- Lo cotidiano, lo amoroso, el erotismo, lo filial, la soledad, la solidaridad social y de género, los ambientes físicos (ciudad, casa, país) están presentes como elementos catalizadores del estilo personal en cada una de las poetas estudiadas.
- Otras poetas han participado en el plano artístico, en la búsqueda de nuevas formas de expresión, y en lo personal, han procurado establecer contactos interregionales e internacionales, que les ha favorecido en un acercamiento cualitativo con la poesía femenina contemporánea de otras partes del mundo.
- La poesía femenina hondureña contemporánea se minimizaría si fuera monocorde, mientras que la polifonía de sus voces le otorga densidad desde su visión de conjunto. Se valen de recursos que proceden de corrientes como la antipoesía y el exteriorismo profesados por Nelson E. Merren, Alexis Ramírez, Rigoberto Paredes, Juan Ramón Saravia, José González, Roberto Sosa, Clementina Suárez, entre otros y otras.

Queda en nosotros, la responsabilidad de seguirle los pasos a ese caminar de las poetas hondureñas, apoyarlas en sus proyectos, leer sus libros, y procurar valorarlas en su justa dimensión. Este es un desafío para limar asperezas y reconocernos como hermanos. Es hacer algo bueno por Honduras, ya que “Honduras tiene nombre de mujer” (Verso de Juana Pavón...)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Oscar (1996). *Poeta de Honduras*. Honduras: Editorial Guaymuras.
- Albizúrez Palma, Francisco (Comp.) (1995). *Poesía contemporánea de la América Central*. Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Altamirano, Soledad (2001). *Cronología de una Ausencia*. Honduras: Editorial Pez Dulce.
- Bahr, Eduardo (1984). *Poesía Rebelde*. Honduras: ASOHCC, UNIDH
- Castro, Amanda (1984). *Onironautas*. Guatemala: Letra Negra Editores.
- _____ (2001). *Otros Testimonios: Voces de mujeres centroamericanas*. Guatemala: Letra Negra Editores.
- _____ (2001)^b. *Quizás la sangre*. Honduras: Utopía Editorial.
- _____ (2001)^c. *Viajes y Sueños: Reflexiones sobre ceración e identidad*. Honduras: Utopía Editorial.
- Elvir, Lety (2001). *Mujer entre perro y lobo*. Honduras: Litografía López.
- Espinal, Diana (2000). *Eclipse de Agujas*. Honduras: Corporación y Publicidad Flores.
- Fernández, Cesar (1978). *América Latina en su Literatura*. 5ta ed. México: Siglo XXI.
- Flamenco, Indira (2000). *Cuando las rocas fecundan el viento*. Honduras: Editorial Capiro.
- Flores, Alejandra. (1995). *Exilios Interiores*. Honduras: Guardabarranco.
- _____ (2001). *Sobretudo*. Honduras: Editorial Guaymuras.
- Gold, Janet N. (1998). *Volver a imaginarlas*. Honduras: Editorial Guaymuras.
- Mora, Sonia Marta y Ovaes, Flora (1994). *Indómitas voces*. Costa Rica: Editorial Mujeres..

- Neruda, Pablo (1983). *Odas Elementales*. 4ed. España: Editorial Bruguera, S. A.
- Paredes, Rigoberto y Manuel Salinas P. (1987). *Literatura Hondureña*. Honduras: Editores Unidos.
- Pavón, Juana (1994). *Yo soy esa Sujeto*. Honduras: Editorial Capiro.
- Pineda, Ada Luz (1998). *Honduras: Mujer y Poesía. Antología de poesía escrita por mujeres hondureñas. 1865-1998*. Honduras: Guardabarranco.
- Primer Simposio de Literatura Hondureña (1991). Honduras: Editorial Guaymuras.
- Ramos, María Eugenia (1989). *Porque Ningún Sol es el Último*. Honduras: Ediciones Librería Paradiso.
- Randazzo, Francesca (2000). *A mar abierto*. Honduras: Editorial Pez Dulce.
- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. España: Ediciones Cátedra S.A.
- Sosa, Roberto (1981). *Prosa Armada*. Honduras: Editorial Guaymuras.
- _____ (1984). *Mundo para todos dividido*. 6ta. edición. Honduras: Editorial Guaymuras.
- Umaña, Helen (1992). *Ensayos de Literatura Hondureña*. Honduras: Editorial Guaymuras.
- _____ (2000). *Estudios de Literatura Hondureña*. Honduras: Editorial Guaymuras.
- _____ (2000)^b. *Península del Viento*. Guatemala: Letra Negra, Editores.
- Villars, Rina (2001). *Para la casa más que para el mundo. Sufragismo y Feminismo en la Historia de Honduras*. Honduras: Editorial Guaymuras.



SECCIÓN LITERARIA

Honduras en la voz de sus poetisas femeninas

Elisa Logan

Asociación Nacional de Escritoras de Honduras

Recibido: 01/07/2010 • Aceptado: 23/09/2010

Convite

Yo no puedo postergar
A esta vida que me impele
A que me desboque sobre ella
Sin miedos ni reservas
Que me pide que la viva
En la esquina de un café
En los labios de mi amado
que yace junto a mí ahora
En el verso bien logrado que
incita mis sentidos
no puedo postergar esta vida
que me implora el goce
ahora y no mañana
y que dice por lo bajito:
"decile que viva,
que abandone ese letargo de muerte
porque la sangre aún fluye por sus venas"
Por eso estoy aquí
frente a vos
para invitarte a vivir
mañana sólo eso tendremos
esta vida que hoy asolemos
a deseo partido, a cuerpo limpio
y deseable.
A impuro amor compartido.



A destiempo

Se acabaron las esperas
los relojes cansados.
Es hora de abrir las ventanas
y despertar los susurros
dormidos bajo la almohada.
En éxodo infatigable
mis palabras retornan
sin promesas.
Aquí no hay vencidos
ni vencedores
solo el brillo deslumbrante
de la libertad

Lety Elvir

Universidad Nacional de Honduras

Recibido: 31/08/2010 • Aceptado 23/09/2010

La historia rota

A: Camille Claudel

Con sabor a locura
se va contando los dedos
hablando quedito
para no herir la lluvia

Con sabor a locura
se va cortando el cabello
lloviendo despacito
para no ahogar la Luna

Con sabor a locura
se va tragando el deseo
sorbiendo a poquito
todo el bar de dudas

Con sabor a locura
se va desnudando
bailando en penumbras
al que ya no la espera
se ha ido en silencio
robó su cuarto, su nombre
también los aplausos

Con sabor a locura
se dibuja la mente
lagartos sus brazos
serpientes sus pechos
Venus, la del saurio monte
pájaros sus manos
amapolas sus ojos
tucanes los pies
sus nalgas son olas
aluvión sus ideas
quetzalcoatl su lengua



Con sabor a locura
se va contando los dedos
hablando quedito
para no herir la lluvia

Con sabor a locura
se va cortando el cabello
lloviendo despacito
para no ahogar la Luna

Con sabor a locura
se va tragando el deseo
sorbiendo a poquito
todo el bar de dudas

Con sabor a locura
se va desnudando
bailando en penumbras
al que ya no la espera
se ha ido en silencio
robó su cuarto, su nombre
también los aplausos

Con sabor a locura
se dibuja la mente
lagartos sus brazos
serpientes sus pechos
Venus, la del saurio monte
pájaros sus manos
amapolas sus ojos
tucanes los pies
sus nalgas son olas
aluvión sus ideas
quetzalcoatl su lengua

de barro sus piernas
cintura choques eléctricos
¡callate, loca!

Su piel, sabana mármol
para que el fantasma
esculpa su firma
escupa su semen

Con sabor a locura
se va escribiendo la historia
con palabras mudas
ciegas camisas de fuerza

Con sabor a locura
vamos todos por el mundo
aplastando sonrisas
caballitos azules.

El amor existe

El amor existe
hasta que descubris lo contrario
-cinismo, entonces, le llaman algunos.

Por eso la ceguera es más fuerte
que un ejército de mentiras
te ayuda a entrar al reino
de los que han sido amados
aunque después te deposite
en el reino de los despojados.

El amor es así
hojuelas de papel
con escarcha y miel
a veces un acceso de tos
un coágulo de sangre
oculto o visible sin querer

El amor existe
confundible con una hamburguesa
o una bebida de fórmula secreta.

Me doy por vencida
el amor existe
lo sé cuando me decís
que sin mí
ya no podrías vivir.

El amor existe...

Murallas de amor

Cadáveres sobre cadáveres
rodeados del zumbido de las moscas
de las balas y el terror
es lo que queda de tu pueblo, mi Dios
hastada estoy de holocaustos
sitiada y asolada tu ciudad está
por ladrones, prevaricadores y asesinos
todos aman el petróleo y el soborno
poné tus manos sobre ellos
danos las murallas de amor.

Debajo de un manzano te desnudé

Debajo de un manzano te desnudé
chupé tus pezones
y entre los vellos de tu pecho
mi lengua enredé.
Vi tu carne creciendo
como una amapola de roca firme
y dulce fue tu beso en mi beso
como la leche y miel
y tibio fue tu sudor sobre mi sudor
como vino puro. ¡Oh, mi Dios!
nunca apartés de mí este paraíso.

II

Al caer la noche
mi cabello envuelve
el cuerpo de mi amado
derramo mi perfume sobre sus pies
su cabeza, su boca
y el lunar de su espalda
y él me pide más.
Que nadie lo impida
que nadie se meta
ni siquiera la muerte
que aguarda por él.

III

Entré a la casa de mi amado
y sobre sus piernas me senté
sus manos cual hábiles palomas
desgranaron una a una las mazorcas
y juntos conocimos que las mejores tierras
tienen siempre al lado suyo
un río o las cicatrices de un volcán

IV

Acostada en mi lecho
mi amado me encontró
acarició mi rostro
mamó mis pechos, mi clítoris
y su lengua hablaba en ninguno
y todos los idiomas
lamió mis entrañas
llenas de tierra y espinas
sangraron sus venas.

Ya sé que no es fácil amarme
—le dije.

Tampoco es fácil quererme a mí
—me respondió su voz
y la corona se quitó,
desató sus pies
y de nuevo me conoció.

V

Me acordé de vos, amado mío
y al bosque a buscarte corrí
me gusta el brillo de tus dientes
la pelambre de más en tu cuerpo
o el pelo de menos en tu frente
me gusta el hambre de tu boca
la fuerza de tus garras
y el olor de tu semen.
Por eso siempre vuelvo
a devorarte el corazón.

VI

Mi amado se ha ido
enferma de amor estoy
me acuerdo de sus amores
más que del vino
me acuerdo de sus sabores
más que del pan y el trigo.

Diganle que se devuelva pronto
que desnuda lo busco
por toda la ciudad

VII

Tus besos no vienen, amigo mío
y las orquídeas aún tienen tu nombre
apresúrate a volver
que otros besos podrían borrarlo
mas yo no quiero
aún llueve fuego sobre Bagdad.

Amada Ponce

Diario La Tribuna Digital

Recibido: 30/07/2010 • Aceptado: 23/09/2010

Me rehúso

Me rehúso
a caer sobre tus manos
tus besos, tu piel, tu voz.

A no soltarme el pelo
a no usar pantalones, o faldas
o nada.

Me rehúso
a no cantar por las noches si me da la gana
a no soñar despierta
o vivir soñando en una vida mejor
que la que fue nuestra.

Me rehúso
a planchar tus camisas satinadas
y a usar tacón de alfiler
a no llorar
a no reír cuándo me plazca
a no bailar.

Me rehúso
a ser muñequita de sala
colección de seda taciturna
o un verso olvidado
en la mejilla de otra mañana.

Me rehúso
a contar mis noches, días madrugadas y atardeceres
con calendario establecido
y a marcar las horas en el reloj.

Me rehúso
a pasar entre las venas
de una ciudad inquieta.



A perecer
como una hoja sobre otra
amontonada
entre las tumbas de los cementerios.

Amor de ladina

Te quiere esta ladina
De ojos pardos y tristes
Con tu voz de sal.
Como si tu idioma y el mío
Tu Dios y el mío
Fuesen uno.
Te recuerdo con la cabeza
De olor a montaña llovida.
Como si tu pueblo y el mío
Amanecieran
Bajo la sombra de un Guanacaste.

Honduras Roja

Diana Espinal

Universidad Nacional de Ciudad Juárez
Honduras-México

Recibido: 23/07/2010 • Aceptado: 01/09/2010

El color rojo implica peligro por antonomasia. Desde el 28 de junio de 2009, día en que se dio la ruptura del orden constitucional a través de un golpe de estado militar, mi país cambio su color verde “esperanza, derecho y dignidad”, por el rojo “sangre”.

Desde, que las primeras metrallicas soltaron sus escupitajos “de balas, al rojo vivo” aquel domingo a las cinco de la madrugada, en la residencia del Presidente Manuel Zelaya Rosales... el color rojo se ha impuesto de una manera exultante y agresiva por parte de los golpistas. Día a día, se ve la sangre como un tatuaje adherido al pavimento, huele a sangre, llueve sangre, caen las hojas de los árboles y la clorofila es sangre.

Rojo también es sinónimo de: sonrisas sin dientes, pies sin zapatos, niños y niñas en la calle, miradas de perro hambriento, cazuelas sin granos, agua con orines, pan duro con nada, uñas negras con tierra y lombriz disecada, ropas en calidad de ala de mosca, despensa del antojo y polilla, chiflidos en la panza, mano que pide en las calles, entierro, lagrima roja, mirada roja, voz roja... hombre y mujeres que se devoran. Sol congelado, Luna convertida en brasa, he visto la sangre levantarse y dar vuelta a la página como bisagra sin oxido.

Para los golpistas, el ambicionado rojo, incluye la apropiación y asalto de los recursos naturales y humanos: petróleo, agua, minerales, tierra, la energía eléctrica, educación, salud, gozo, paz, cordura, igualdad, paciencia, benignidad, mansedumbre, templanza, este rojo-rojo sabe a suplicio, a tortura, trae desconuelo, congoja, mal, pesar y daño. De este lado de carroña el rojo está en los ojos, son como quien ve llover, fusiles de pesado calibre... y los pueblos indígenas y

afro hondureños, los sectores campesinos, los adultos mayores, niños y niñas, madres soltera, el pueblo trabajador del día a día... ¡al carajo!

El reloj cuelga de las fauces de los perros, el martirio tiene nombre de geometría, la sal está sobre los huesos, patria perdida en el túnel de la herida, hija de los vapores rojos, alumbramiento... aborto, explosión de pólvora... la mataron...

Hoy vamos a la procesión de las firmas, por la jubilación de avispas y por las nupcias de la justicia, por la turba callejera en las pantorrillas. Así como los arenales de la luna, somos miles, los que deseamos que el verde sitiado vuelva a su postura de joya.

“Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo,
única puerta al infinito.”

(Octavio Paz)

**Del Poemario: *Del ladrido del sombrero a la escama del sol*,
publicado en el 2009**

15

Un alud de tristeza talla ágatas en una cofradía
Confunde
Avenida dolorosa con dimensión tornasolada
Cadera con clarinete
Y
Taladrando el burlar de los segundos rasgó su capa de armiños
Sus dianas
Sus herrumbres del designio y los huesos germinados
Cada alud de tristeza tiene su historia y su intestino
Reconoce sus cajitas y su cólera
Confunde la perpendicularidad de las lágrimas con un raptó refractario.

19

Hay sombreros en cada gesto
En cada costado olor a violetas entreabiertas sésamo y arroz
Hay
Turbas callejeras en la carne
Azahares transparentes

Máscara y mercados en los que se venden interpolaciones en bolsas de una libra
Hay del lado derecho 36 topos de sonrisas desdentadas
Y del lado izquierdo 22 ciegos impotentes
Hoy la blasfemia duerme y las viejas briznas se niegan a alzar vuelo
Hoy el disimulo y la telepatía
Cuelgan de un odre y atusan la cadera
Piden una prórroga a esta prótesis de amor.

22

Cuando respiran las sombras
Se arrodillan los instantes en porciones de pequeños derrumbes inconexos
Cuando se enlazan nuestras oscuridades en los roperos
Salta el principio, por el costado de un retablo petrificado
Cuando respiran las sombras
Y
Se enlazan las concordancias
Serpean todos los dardos por las caravanas del tedio
¡Oye! Todavía no somos vendas que sangran
Somos a penas muro enmohecido en cuya lengua descansa una jarra de sal.

23

Anoche floreció un naipe
Y
Saldamos las cuentas de los salmos
Desbordada de positrones
Intenté

Modular las mulleras de las butacas y al no poder deshojar sus ataduras enrojeció el ojo de barrilete y la miel del sarcasmo lo untó todo
Por cada entrelazado de tic tac
Nace una emisora
En cada ventana fastidian las consumaciones de hierba ponzoñosa
Y
En la celebración de las piedras pomas
Rebuzna el abandono y reverdecen las trombas
Pesán los koalas que llevas en los ojos.

26

Mayo 3

Te has instalado en la raíz cúbica de la temporalidad

Llenas mis vasos lingüísticos de zarpasos acunados en flautas

Mayo 3

Quiero callar en blanco los humeantes andamios y los ecos de los linceos

Quiero cortar la cola al encono

Rotar en sombras lo que dure un penacho de sombra

Quiero desplazar blancos convencionales

Contrapuntos

Callejones sin salida

Dispensa

Quiero tatuar tu alma

Como la arena recién quemada por un rayo

Aunque las flautas escalen un crisantemo y dos pájaros carpinteros.

Claudia Sánchez Cárcamo

Asociación Nacional de Escritoras de Honduras

Recibido: 18/08/2010 • Aceptado: 23/09/2010



Raspando ideas

El día de su cumpleaños todos llegaron a su casa, si es suya ya que ella paga puntualmente el alquiler, pero ninguno fue a saludarla sino a recordar la cámara que ya no enfocara más ideas, evocando con timorata languidez las veces que se le olvidó cargar las baterías, vaciar la memoria o mover la tapa del lente pasando con chillonas risas por todas las veces que él les hiciera la segunda en un trabajo, o las veces que a él le sirvieron de tapadera para evitar que más de alguna cornuda no le mandara cortésmente al averno con el boleto de ida y sin retorno y otras cosas más que no volverán a verle hacer ni encenderá más velas en su pastel solo por practicar lo que predicaba, sin creer en la inconveniencia de las tarántula.

La Palma borrosa

En esa mañana ella al no prestar atención a su alarma y dormitar un poco más entre cobijas y pijamas, tuvo con presteza que bañarse, calentar la merienda que devorara en el receso de la clase y más tarde. Pero al tomar el segundo taxi colectivo, está ella con su matinal y fresco olor a jabón, pero a ese jabón que le evoca aquella antigua alcoba de paso, con esto recuerda viejos juegos de cama, con borrosos fantasmas que corren su mente pero que deshabitan su mapa corpóreo, árido de besos y caricias desde el último solsticio sin algún Adán.

Quieres consentirte

Sola en el reflejo
una Diosa ha despertado
al sentirme en ti.

Amo tus muslos carnosos,
tus montañas suaves
tenerte y que seas mía.

Amo más los surcos de tus ríos
y aunque lisas
amo tus planas sentaderas.

¡No te cedo!
Ni sabiendo en leve roce
cuando están pensando en ti.

No existe acto más bello que desearte
ni más sublime que poseerte con
ese calor que al recorrrerte
crea un frenético roce de membranas.

Esta vagina parlante
ciega de puentes y murallas
corriendo tras de ti vuelve.

No le dejaban decir
¡consiénteme!, ¡consiénteme!
¡Consiénteme!

Con que agonía pides que...

A mi Divino amor

Temiendo que el viento
además de las hojas de los aguacates
también se lleve mi memoria,
con esa tú idea que es ilógico
no aprender intuiciones sociales
con estación conciencia.

Temes no tenerme, ni mantenerme
con tu resistencia tolerando sus embates,
por esos bosquejos abstractos de sub-realidades
de subsistencias inherentes al coraje,
de enemigos que marcan el sendero.

Me preguntas porque:
¿Los muertos solo salen de nuestros vientres rojos?
¡ Es por trabajo de verdes domingos !
Nosotras que esperando no a Godot,
si no que sean miércoles

Y regresen a nosotras al cumplir su plazo.

¿Sabías que no solo se lucha con la caña?
También se hace con el gorgoreo,
que desvanecen añejos errores
que albergaban encadenadas
plumas de águila.

Escucha vejes te admiro por ser mujer
que no se queda bajo la luz,
mirando una carreta de arrugadas sombras
sino que buscaste salir,
y cerrar la puerta soldando atrás de ti tus cuentas.

Coordina la juventud, lo que conviene a su alma
no lo comprende su juicio sino,
el compartir ideas estrategias de ajedrez
la prosperidad puede ser lo primero,
pero el arte lo sentirás en las húmedas alas
que suben en el vaivén salpicado de tu boca.

Es ya imprescindible en barrios creativos
 que cansados de matanzas selectivas,
 se decide conducir nación
 que no cree más en la muerte,
 de América combativa.

Lindo, es mentir o más fácil que decir no

Porque cansada de buscar tu camino
 Me abrigo en mi cama sin tu pecho,
 Porque al intentar desnudarte
 quedo sola durante las mil y una noches
 de hoy no puedo porque tengo que...

Porque siempre calientas la oreja
 pero nunca le consumes la luz al cuerpo,
 porque con todas las idas te fugas
 menos con la que te busca cada mañana.

Porque tus ojos cortan el fuego de la historia,
 porque tus manos gélidamente hacen puente
 con el arco arizomático de mi piel.

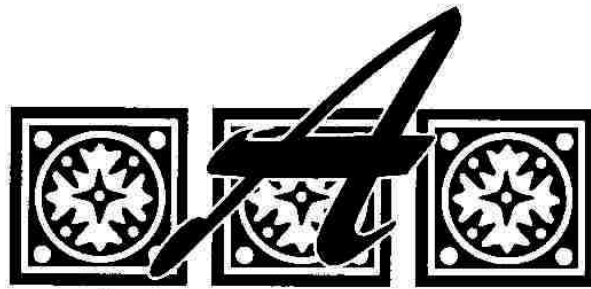
Porque tus labios saben al hollín de la hostia,
 porque se deshilvanan entre la caída del botón
 fugitivo a las crónicas sin tus huellas en mi piel.

Porque entre tus sacos ríes con vaco y el dragón,
 porque pernoctas con teclas de largos vahos,
 porque en casitas de nunca jamás me llevas a vivir.

Porque será que odio la marea que me causas
 Porque me dejas a merced del silencio,
 Porque siempre al buscarte me pierdo en mares
 Porque el cieno de tu piel me desquicia.

Porque cuando calla tu roca vendes mis hojas,
 Porque tu muro sella la puerta de mis rizos
 Porque ensordecas a las aves grises de mis palmas.

Porque *Ariel* anochece y te consumes al son,
 De falsos haberes que gruñen por ti lejos del sol *Maya*
 Que aun te reclama "un te amo"



SECCIÓN ARTES PLÁSTICAS

La experiencia creativa como experiencia de vida

Marielos Miranda. Escultora, artista plástica

Ministerio de Educación Pública de Costa Rica

Recibido: 15/07/2010 • Aceptado: 23/09/2010

PRESENTACIÓN

La escultora costarricense, Marielos Miranda, expone sobre su trabajo artístico. Su experiencia creativa, que logra plasmar en diferentes materiales, nos ofrece su mirada íntima desde la concepción de la obra hasta la culminación del proceso: el hacer público su creación mediante la exposición de una obra artística terminada.

INTRODUCTION

Costa Rican sculptor, Marielos Miranda, tells about her artistic work process. Marielos creative experience gets to show in different materials. She allows us an intimate glance from the very conception of a piece up to the ultimate moment when the creation is made public through an exhibition.

INTRODUCCIÓN

Mi experiencia creativa es mi experiencia de vida, pues aplico el arte en todo lo que gira alrededor de esta vida y de mi vida. Me desempeño en diferentes ámbitos de acción, todos ellos engarzados por el hilo conductor del arte y la comunicación visual.

Soy profesora en escuela secundaria, graduada en arte y comunicación visual; pero integro otras disciplinas como el teatro en mi práctica docente y artística, y pronto, también integraré la danza en los cursos. Así es más divertido, tanto para el alumno como para mí. Esto es positivo: como resultado de estos procesos de exploración y sensibilización mis estudiantes pasaron a las nacionales en el Festival Estudiantil de las Artes, representando a la provincia de Alajuela, Costa Rica, en la modalidad de teatro callejero. Son catorce estatuas vivientes, es decir, estudiantes inmóviles, cada uno con una temática diferente, en una obra que se constituyó en crítica a nuestra sociedad. Como docente, como maestra de arte, un orgullo tener estudiantes tan esforzados.

LA CREATIVIDAD ENTRE LAS MUJERES: LA EXPERIENCIA DE CABUYA E ISLA VENADO

Mi viaje me ha llevado al Programa Desarrollo Integral Comunitario Costero de la Universidad Nacional. Con este Programa capacito a mujeres organizadas de las comunidades costeras, específicamente en Cabuya e Isla Venado, en la Península de Nicoya, en el Pacífico Norte de Costa Rica.

Estas mujeres son un ejemplo de trabajo, de creatividad, de compromiso por el mejoramiento personal y comunal, desde diversos proyectos productivos entre los que están las artesanías en paste, proyectos de costura, de panadería, entre otros. Allí facilito diversos cursos con ejes temáticos desde las artes, para crear iniciativas de desarrollo comunal local, enfocado en las mujeres y para las mujeres. Así, desde el 2009, las compañeras y yo estamos juntas haciendo talleres; actualmente elaboramos sandalias ecológicas, amigables con el medio ambiente.

Es un trabajo en el cual me he involucrado profundamente. Lo veo como un *performance* de largo plazo. El concepto es muy artístico, es aplicar el arte, como esa herramienta útil que es, a nuestra cotidianidad para concientizar y para empoderar a personas. Amo compartir con el grupo de mujeres, juntas aprendemos mucho.

LA ESCULTURA COMO LENGUAJE TRANSFORMADOR

Mi otro trabajo, mi tesoro, es la escultura. Me expreso a través de ella en un sinnúmero de formas y discursos.

Mi creatividad en la escultura se traduce a montajes, ensambles, instalaciones y toda clase de medio tridimensional que permita expresar lo que deseo comunicar: siento y vivo la escultura como el lenguaje que va transformando las palabras en formas tangibles.

Para concretar una obra necesito dedicarle tiempo, no solo porque el proceso de sintetizar un concepto es difícil, sino porque una dosis de sentimentalidad es complementaria, equilibra el concepto.

Los temas de las esculturas que realizo son diversos; entre ellos trabajo la fortaleza femenina, el temor a la muerte, la naturaleza, las tejedoras... Las mujeres en su cotidiana y constante creatividad, en sus afanes y sus sueños, son tema y horizonte en mis trabajos.

Por ejemplo, **Vida** es la escultura de piedra con una figura humana que sostiene un disco de vidrio color verde. **Maternidad**, en cambio, mezcla la madera y la piedra de formas redondeadas en este concepto que pretendo transmitir.

Es interesante sin embargo, que no doy nombre a todas las esculturas. Tengo una que consiste en piedras cosidas, es la síntesis de una máquina de coser cuyos hilos de metal van cosiendo dos piedras, una tiene forma oval y la otra esférica, de tonos sutiles turquesa y rojizo; esta no posee título porque a unas me gusta dejarlas así, para que las personas las interpreten sin el rastro de subjetividad que pueda conferirle un título.

Ello no quiere decir que no pretenda transmitir mi mensaje: la temática de esta escultura es la complementación de los géneros, otra temática que trabajo de manera recurrente.

Otros de mis trabajos son en pequeños formatos, como **Caracol**, compuesta por una figurita en mármol posada sobre una concha. Es una miniatura que le pertenece a la colección de la Galería Nacional, junto la de las piedras cosidas.

Sin duda, una de mis esculturas favoritas es la que realicé con mi pequeña hija, de cuatro años. Se titula **Los monstruos de Lía** y surgió porque mi pequeña le tenía miedo a monstruos, a pesar de que los dibujaba constantemente. Yo le guardaba sus dibujos y un día le dije que íbamos a realizar juntas una casita para

que todos esos monstruos se fueran a vivir allí. A ella le encantó la idea, me ayudó a pintar y decidir en donde se ubicarían sus monstruos convertidos en reproducciones en madera de esos dibujos que yo le había ido guardando...finalmente quedo una pieza sencilla, pero hermosa, que fue el resultado de una experiencia especial para ambas.

En el proceso de realizar escultura, el mensaje o discurso debe ser claro para que sea preciso de entender. De acuerdo a la narrativa de la obra y con los elementos compositivos, que son el común denominador, (líneas, movimientos, volúmenes, reiteraciones entre otros) se pasa a la parte técnica.

Ideas, técnica y materiales o la búsqueda, las posibilidades y la reinención

La buena técnica es otra parte esencial del trabajo. Además, en este proceso la mente genera nuevas ideas, incluso me ha pasado que descubro otras posibilidades a través de la ejecución de una obra para aplicarlo a otras.

Los materiales que utilizo tienen un significado, la piedra lo telúrico, astral, infinito, misterioso, la madera representa la calidez de la tierra, el metal una fortaleza dúctil.

Estoy en la búsqueda de nuevos materiales como es el caso de la tela, la cual estoy usando para una obra que refiere a las mujeres de maíz. Es interesante buscar nuevas posibilidades, incluso reutilizar materiales, reinventar objetos para resemantizarlos.

Cuando realizo una obra es como si transitara por un camino, es iniciar un viaje. A veces la técnica me trae obstáculos que debo solucionar, es un reto lograrlo. Otras veces termino cansada de este trabajo, a veces, es triste terminarlo porque lo estaba disfrutando tanto... en fin cada obra tiene una dinámica propia. Lo importante es terminar el recorrido satisfecha, animada con la posibilidad de iniciar otro.

Cuando la obra está terminada, siento que cumplí. Entonces la obra ya no es mía, es para la gente. Me encariño con las esculturas profundamente, pero no hasta el punto de enamorarme con locura. Lo que adoro es el proceso de realizarlas, es ese viaje...



Foto 1. Tejedora 2



Foto 2. Marielos Miranda,
escultora costarricense
trabajando



Foto 3. Instalación



Foto 4: Caracol



Foto 6. Sobreviviente

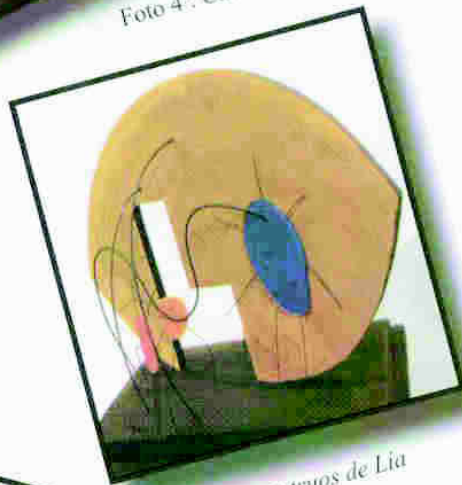
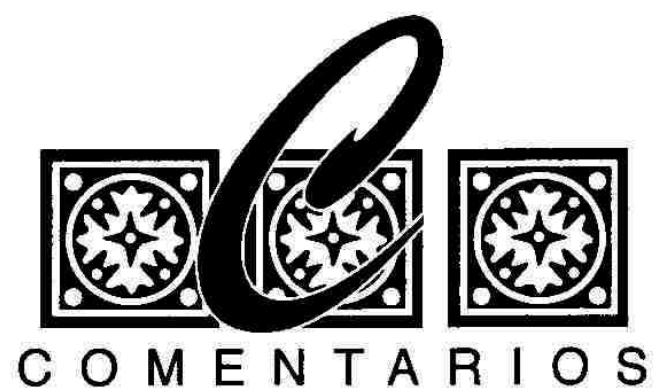


Foto 5. Los monstruos de Lia



Foto 7. Marielos Miranda, otra faceta de
su trabajo



Una geografía del deseo en *Los pobres* de Roberto Sosa

Rick McCallister

Delaware State University, Estados Unidos

Recibido: 10/10/2009 • Aceptado: 27/09/2010

Los pobres, por el autor hondureño Roberto Sosa, es un libro clave en la historia de la literatura centroamericana. Publicado en 1968, ganó el Premio Adonais y estableció a Roberto Sosa como uno de los poetas preeminentes de Centroamérica. Es un libro delgado de 21 poemas cuyo poder está tanto en lo que no dice como en lo que dice. Aunque sus temas de la pobreza, la opresión y el desamparo de las masas eran muy *au courant* por su tiempo, el evitar de la ideología estridente, del explícito historicismo acusador y del pensamiento estructuralista distingue a Sosa de sus contemporáneos centromericanos de la época como Ernesto Cardenal, Otto René Castillo y Roque Dalton. De hecho, embuye los poemas de una calidad que trasciende el tiempo y el espacio.

El poemario suena tan verdadero actualmente, en cualquier país subdesarrollado, como en Honduras de los años sesentas. La calidad objetivista y empirista tanto como la prosodia engañosamente simple que emplea Sosa, funcionan como un acto de distanciamiento que le deja evitar pronunciamientos obvios de la ideología y la necesidad de praxis y sirven como la base de un hondo estudio psico-histórico de las realidades nacionales.

Como tal, el libro se presta a un estudio deleuziano del papel del deseo en esa sociedad como herramienta de mantener el dominio y reducir las posibilidades de una rebelión social violenta. A lo largo del eje de la demencia y polarizado hacia los polos de la paranoia y

la esquizofrenia, los poderosos se han sintonizado mientras que las masas están completamente atomizadas.

Eso se refleja en el vocabulario parco, y a veces lacónico, de Sosa y en su prosodia de yuxtaposiciones melladas de líneas largas y cortas, las que reflejan la desigualdad y aparente incongruencia de la sociedad, las prácticas paralelas de desterritorialización y reterritorialización, y la naturaleza arbitraria del poder.

eje de la demencia

- | la élite
- | vertical
- | orden
- | juego finito, límites
- | paranoia (deseos de represión)
- | *thanatos* (negación)

eje del poder

ideología--sociedad--praxis

- | *eros* (amor, deseo, codicia)
- | esquizofrenia (deseos libertarios)
- | juego infinito, nómada
- | entropía, disipación de energía
- | horizontal
- | las masas

Visión social neo-deleuziana

Mi uso de Deleuze, sin embargo, es más descriptivo que prescriptivo, ya que es un filósofo que evita la dialéctica y el historicismo. La adhesión de Gilles Deleuze de la esquizofrenia anárquica (y aquí se habla de una actitud social y no de una enfermedad clínica) está vista por muchos teóricos (por ejemplo, Fredric Jameson, Julia Kristeva, Slavoj Zizek) como un abandono de responsabilidad y una rendición a los poderosos.

Deleuze, afortunadamente, promovió el uso de las teorías como elementos de una caja de herramientas, para usar cómo sean necesarias. Mi uso de Deleuze, por tanto, no está necesariamente de acuerdo con la ortodoxia *PosMo* y está reforzado por críticas y elementos teóricos de las obras de Zizek y Lyotard, entre otros.

Los poemas claves del volumen para el propósito de este estudio incluyen "Los pobres," "Transparencia", "La casa de la justicia," "Las voces no

escuchadas de los ricos” y “Los indios.” Como menciono arriba, mi comentario examinará cómo los poemas se relacionan a los conceptos del deseo, incluso a los niveles de léxico, prosodia y *weltanschauung*.

“Los pobres”, el poema titular y liminar que marca la pauta del poemario, demuestra la potencia ignorada de los marginados, su ubicuidad y sus deseos reprimidos:

Los pobres son muchos
y por eso
es imposible olvidarlos.
Seguramente
ven
en los amaneceres
múltiples edificios
donde ellos
quisieran habitar con sus hijos.
Pueden
llevar en hombros
el féretro de una estrella.
Pueden
destruir el aire como aves furiosos;
nublar el sol.
Pero desconociendo sus tesoros
entran y salen por espejos de sangre;
caminan y mueren despacio.
Por eso
es imposible olvidarlos.

Sosa empieza con lo obvio, la ubicuidad de los pobres --pero más allá de esa simple declaración, lo psico-histórico está presentado en términos casi surreales. No llega a lo surreal por la falta de imágenes oníricas y por la sencillez del léxico. La yuxtaposición mellada de las líneas nos recuerda que la sociedad está en lo que los indígenas hopi llaman *koyanisqaatsi*, es decir, el punto paranoico del resquebrar temporal.

Las repeticiones refuerzan la idea de que el tiempo está congelado y los pobres están paralizados por el proceso vertical de la paranoia. En términos de prosodia, las repeticiones establecen el poema más bien como oda --una obra circular y cerrada que celebra un sujeto congelado en el tiempo, sea idealizado o muerto. La repetición como tartamudeo se puede ver como *Verfremdung* o *ostranenie* --el extrañamiento y la desfamiliarización de un ambiente. Desfamiliariza

las relaciones entre lo clínico y lo potencialmente crítico, demostrando la ignorancia habitual del uno hacia el otro como arbitrario (Jameson 1984^b: 112).

Por el otro lado, la transformación creadora (*becoming*) es correlativa al concepto de la repetición. Algo nuevo sólo puede emerger a través de la repetición. La repetición repite no sólo la manera en que efectivamente fue el pasado sino también la cualidad virtual inherente al pasado traicionado por la realización anterior. La salida de lo nuevo cambia retroactivamente no sólo el pasado realizado sino el balance entre lo realizado y lo virtual en el pasado (Zizek, 2004:12).

En sí, si pudieran darse cuenta de su habilidad de cambiar los elementos básicos, “destruir el aire . . . / nublar el sol,” todo cambiaría. Pero los versos irónicos, “Seguramente / ven,” enfatizan su ceguera, a pesar de que los edificios representan un trofeo, un emblema de la victoria de la élite. Pero los espejos están cubiertos de sangre —la realidad más obvia a los pobres es la represión --y el espejo como presagio de mal agüero ha sido parte del folclor mesoamericano desde los días de Tezcatlipoca, “el Espejo Humeante” o dios malévolos de la conquista (Brundage, 1979: 81). La repetición liminar, “Por eso / es imposible olvidarlos,” encaja esa realidad escondida.

Los pobres están “muertos en vida” como autómatas carecen del deseo, están fuera del juego de la vida (Carse, 1986). Como esclavos, sirven de emblema de la superioridad de los amos; deben su posición de vencidos a un juego finito anterior. Los vencidos aceptan su estado de marginados conforme a las reglas del juego. Pero un juego finito sólo termina cuando todos están de acuerdo en cuanto al resultado y si no hay una equivalencia entre los esfuerzos de los vencedores y lo que han conquistado, habrá una gran posibilidad de reto por parte de los vencidos. Eso vemos en “Transparencia”, un poema dedicado a los internados y declarados como enfermos mentales —los que ven las verdades ocultas a los demás.

En los días de lluvia
 los enfermos mentales
 imaginan lagunas y veleros;
 navegan el olvido y ya no vuelven.

Su esquizofrenia es tan sociohistórica como clínica. Si se recuerda en el primer poema la habilidad de los pobres de nublar el sol, no nos asusta de que en “los días de lluvia”, digamos cuando no calcina el sol victorioso de la historia oficial, pueda escapar otra verdad refrescada por las aguas. Los pacientes reniegan la victoria de la clase opresora y por tanto son peligrosos.

Por eso, los declaran locos y los mandan al asilo. Son *poietai*, hacedores de cultura, de nuevas ideas y nuevas prácticas (Carse, 1986: 59) y los que recuerdan lo perdido (p. 53). Donde hay deseo, la relación del poder ya está presente (Foucault: 81) Por tanto, hay que reprimir a los vencidos que no respetan las márgenes asignadas. Como indicó Goethe en *Fausto*:

Das alte Wort, das Wort erschallt:
Gehorche willig der Gewalt.
Und bist du kuhn, und hältst du Stich,
So wage Haus, und Hof, und . . . dich. [cit. Ekelund 57]

La palabra vieja siempre resonará:
Mansamente la autoridad obedecerás.
Si vos sos audaz, si en la razón confiás
Arriesgás casa, hogar . . . y aún más .

La mayor preocupación de los vencedores de juegos finitos es la sorpresa; es el elemento más capaz de prolongar el juego y de cambiar el resultado. Por imaginar “lagunas,” los enfermos mentales conjuran y reviven el deseo en términos psico-históricos. La laguna también puede recordar el concepto derridiano de *différance*, la que resiste la oposición entre lo sensible y lo inteligible (Buchanan, 2000). Es un acto utópico exento de la obligación de obedecer. Sus sueños noma-dológicos de navegar indican su actitud de escapar y alterar la situación existente.

En términos socio-históricos, la esquizofrenia señala un fluir horizontal-sintagmático, libertario y libre de imposiciones (Buchanan, p. 6). Enfatiza el proceso en vez del resultado, lo virtual sobre lo existente (Zizek 2004: 3). Los momentos de la emergencia de lo nuevo son los momentos de la eternidad en el tiempo (p. 11); de ahí la liga onírica que establece Sosa entre la creación intelectual y los enfermos mentales.

“La casa de la justicia” demuestra la justicia, o más bien un simulacro de tal, como un espectáculo *felliniesco*.

Entré
 en la Casa de la Justicia
 de mi país
 y comprobé
 que es un templo
 de encantadores de serpientes.
 Dentro
 se está
 como en espera
 de alguien
 que no existe.

En este poema se cumplen las preocupaciones de Fredric Jameson en cuanto a la esquizofrenia y el PosMo. Para Jameson, la esquizofrenia es una ruptura en la cadena de significantes, es decir, la serie sintagmática de significantes que constituyen un discurso o un sentido. Ya que el PosMo representa una pérdida de la historicidad –la absorción del pasado al presente y la desconexión del presente al futuro como su potencia escondida e inspiradora; el presente deja de enfocar y funcionar como un espacio de la praxis.

El sujeto, por tanto, se encuentra encandilado por el presente y paralizado en términos políticos; completamente incapaz de conectar la ideología a la acción. Reduce al sujeto a lo meramente táctico (Buchanan, 2000: 59). El encandilamiento, sin embargo, puede servir como extrañamiento. Es una esquizofrenia que nos paraliza, pero que a la vez nos choca –enseñándonos que el espacio está disponible a la codificación. De esta manera, crea una distancia crítica que nos hace ver que la corte constituye un juego de relaciones. El esquizofrénico está despertado y paralizado a la misma vez. Como proceso universal, la esquizofrenia precede el momento terminal de transformación. En este sentido, tiene paralelos con el concepto de Jameson del discurso utópico como un éxito por fracasar es decir, un sueño frustrado que puede triunfar en el futuro.

Sosa enfatiza las relaciones desiguales del simulacro espectacular de la justicia:

Temibles
 abogados
 perfeccionan el día y su azul dentellada.
 Jueces sombríos
 hablan de pureza
 con palabras
 que han adquirido

el brillo
de un arma blanca. Las víctimas —en contenido espacio—
miden el terror en un sólo golpe.
Y todo
se consume
bajo esa sensación de ternura que produce el dinero.

Note el doble sentido de *dentellada*, palabra que se asocia con la prosodia de la yuxtaposición mellada o dentada de líneas largas y cortas utilizada por Sosa, tanto con la violencia, empleada por las palabras de los abogados y los jueces, que corta como *un arma blanca*. Sosa confirma que todo el espectáculo se reduce a un juego de relaciones basado en la acumulación de dinero.

Jameson interpreta la esquizofrenia de Deleuze y Guattari como un fluir primordial en vez de un aspecto universal eterno. Deleuze y Guattari, sin embargo, la ven como el fluir no-codificado del deseo.

El deseo en su forma más bruta es contrario a la sociedad civil. Hay que codificarlo para controlarlo bien, pero ningún código se puede sostener para siempre (Buchanan, 2000).

De acuerdo a las teorías del juego de Jean-François Lyotard (1984), las interacciones humanas se asemejan al ajedrez en que cada intercambio está regido por reglas aceptadas por los actores. Se puede imaginar un mapa social en forma de tablero con la autoridad ideológica a un lado, el liderazgo práctico al otro lado y el pueblo en el medio, acudiendo a los dictados ideológicos y apelando a las fuerzas de praxis para ayuda y protección.

En una sociedad ideal, todos están sujetos a las normas sociales, pero en una sociedad elitista no-pragmática, los verdaderos líderes de la sociedad están fuera del juego, y por tanto, no sufren reveses sino que mangonean las reglas, ideología y praxis para su propio beneficio.

En todo caso, Lyotard añade que las reglas ni son codificadas ni son iguales para todos. “Cada acción es agonística e individualizada” (1984: 16); así que en vez de la imaginada relación horizontal entre iguales; hay por necesidad una jerarquía. Debido a la atomización inherente del sistema, cada individuo se encuentra solo frente a instituciones que llevan la máscara de actores individuales. Para la inmensa mayoría no es un juego sino una jugada.

“Las voces no escuchadas de los ricos” bien demuestra la solidaridad paranoica de la clase pudiente. La voz narradora habla en primera persona plural, detallando una letanía de confesiones jactantes de sus triunfos sobre la justicia y del congelamiento de la historia. Aparte de este paralelismo, las líneas son más desiguales que nunca –alternando entre líneas extremadamente largas y cortas, a veces de una sola palabra.

Somos y hemos sido los mismos.
 Nunca sabemos
 lo que necesitamos de este mundo
 pero
 tenemos sed –mar de extremos dorados-- el agua
 de una muchedumbre
 extraviada
 dentro de un espejismo.
 Hemos quebrado a los más fuertes.
 Hemos enterrado a los débiles en las nubes.
 Hemos inclinado la balanza del lado de la noche,
 y a pesar de los azotes recibidos
 permanecemos en el templo.
 Muy pocos
 entienden
 el laberinto de nuestro sueño.
 Y somos uno.

De acuerdo con su confesión, los ricos actúan en contra de los mandatos de Dios. A pesar de no estar completamente ilesos, gozan de toda clase de capricho irracional como una plaga de demonios. Han cocinado el juego y congelado el tiempo en un infierno arraigado en el laberinto de su deseo.

El deber del esquizofrénico es contar lo que los otros no ven, desear lo que los otros ni siquiera pueden imaginar. En “Los indios,” Sosa nos saca del presente para mostrarnos cómo era la vida antes de la conquista para contrastarla con el presente:

En el pasado
fueron guerreros sobre todas las cosas.

En nuestros días
aran y siembran el suelo
lo mismo que en edades primitivas.

Los he visto sin zapatos y casi desnudos,
en grupos,
al cuidado de voces tendidas como látigos,

He sentido sus rostros
golpearme los ojos hasta la última luz,
y he descubierto así
que mi poder no tiene
ni validez ni fuerza.

Junto a sus pies
destruidos por todos los caminos,
dejo mi sangre
escrita en un oscuro ramo.

A pesar de su desesperación, el poeta sigue con su sueño utópico, el que sólo llega a la victoria a través del fracaso. Al final de "La realidad," el narrador había notado que "Alguien me dice: es cierto / nosotros no tenemos esperanza." Pero el esquizofrénico siempre avanza, descartando todas las dudas.

Si sólo escuchamos las voces de la gente de razón, todo permanece igual. El despertar producido por el deseo es una chispa que crea un circuito de retroalimentación positiva (*positive feedback loop*), animando a los desesperados y descongelando la historia. De esta manera, este libro va más allá del pancartismo para señalar los sistemas de control y a qué profundidad han afectado a todos. Todo está allí, bien arraigado, y no hay ningún peligro de que se vuele con el viento como un mero panfleto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brundage, Burr Cartwright (1979). *The Fifth Sun*. Austin: U Texas P, 1979.
- Buchanan, Ian.(2000). *Deleuziam: A Metacommentary*. Durham NC: Duke UP.
- Carse, James P. (1986). *Finite and Infinite Games*. New York: Free Press.
- Deleuze, Gilles (1986). *Dialogues*. NY: U Columbia Press.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1994). *What is Philosophy?* New York. Columbia UP.
- _____ (1993). *Anti-Oedipus*. Estados Unidos: U. Minnesota Press.
- _____ (1987). *1000 Plateaus*. Estados Unidos: U Minnesota Press.
- Foucault, Michel (1990). *The History of Sexuality*. Vol. I. New York: Vintage.
- Jameson, Fredric (1984). *Postmodernism*. Estados Unidos: Ducke UP
- Lyotard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition*. (con prólogo de Fredric Jameson). Trad. Geoff Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Sosa, Roberto (1993). *Los pobres.*, 8a ed. Honduras: Editorial Guaymuras.
- Zizek, Slavoj (2004). *Organs without Bodies*. London: Rutledge Press.



ENTREVISTA

La creación artística en movimiento

Entrevista a la maestra Elena Gutiérrez George-Nascimento
Por Carlos Morúa Carrillo

INTRODUCCIÓN

Hija del escritor costarricense, Joaquín Gutiérrez, madre de la también actriz y bailarina, Ishtar Yasín, Elena Gutiérrez, es una artista de la danza moderna. Ella ha dado a la Universidad Nacional y a Costa Rica, su trabajo y entrega desde la elaboración de los programas de la Escuela de Danza, en sus orígenes, y más de 30 años de enseñanza de la disciplina.

La siguiente entrevista nos acerca a la creación en movimiento de la maestra Elena Gutiérrez, a sus vivencias íntimas, personales y artísticas que conforman su pensar y hacer, desde el humanismo de su creatividad artística.

P: ¿Cuál es su nacionalidad?

R: Costarricense y chilena

P: ¿Posee doble nacionalidad?

R: Yo nací en Costa Rica, de padre costarricense y madre chilena, por eso soy costarricense. Y por el hecho de vivir en Chile, antes de arribar a Costa Rica, yo era chilena y no he perdido esa nacionalidad. Siendo muy pequeña mis padres me llevaron a Chile donde transcurrió mi infancia y mi adolescencia. Regresé a Costa Rica en 1973, tras el golpe militar en Chile. Hoy llevo en Costa Rica más años que los que viví en Chile.

P: Viviendo en Chile, ¿qué sabía de Costa Rica?

R: Sabía que había nacido aquí. Mi hermana había venido en una ocasión y yo la envidiaba por eso. Mi padre nos hablaba mucho de Costa Rica, comíamos frijoles negros, cosa que allá no era costumbre.

P: ¿Nos hablaría más de su familia, de don Joaquín y doña Elena?

R: Mi padre dirigía la *Editorial Quimantú*. Era una editorial del Gobierno y realizó un valiosísimo aporte durante la Unidad Popular. Se crearon los *libros de bolsillo*, de tamaño pequeño y precios muy baratos, donde se intentaba editar lo mejor de la literatura universal, incluyendo la latinoamericana, y estos libros se compraban en los quioscos junto con los periódicos. Esto difundió enormemente la lectura de buena literatura. Él siempre fue costarricense, nunca se nacionalizó chileno, lo conocían como *el tico*.

Mi madre ayudaba a mi padre, a mi hermana y a mí. Era la encargada de llevar la casa adelante, pero además tuvo varios trabajos. Por ejemplo tuvo un programa de radio que se llamaba *La tierra de Chopin* con el fin de dar a conocer la cultura de Polonia. Organizó varios concursos de piano dedicados a la música de Chopin. En ellos, los finalistas participaban, a su vez, en concursos en Polonia. Además, por épocas, estuvo a cargo de la Editorial Nascimento, que pertenecía a mi abuelo.

P: ¿De qué nacionalidad era su abuelo?

R: Mi abuelo era de las Islas Azores, que son portuguesas. Era cazador de ballenas. Al poco tiempo de llegar a Chile, se hizo cargo de una librería y organizó una imprenta, que pasó a constituir la Editorial Nascimento. Ésta tuvo mucha

importancia en el desarrollo de la cultura literaria chilena. Por ejemplo, mi abuelo fue el primer editor de Pablo Neruda. Nosotras éramos felices de tener una librería a nuestra disposición para sacar libros. Mi abuela era chilena.

P: ¿Usted siempre se sintió chilena?

R: En realidad sí. Soy introvertida, pero no me callo lo que pienso. Tengo un sentido de la justicia muy desarrollado y puedo llegar hasta las últimas consecuencias por defender una situación injusta. En mi trabajo me conocen.

P: ¿Cuántos años se ha dedicado a la danza?

R: Empecé a estudiar danza a los 14 años y tengo 65, es decir, han sido ya 51 años de estar dedicada a esta profesión.

P: ¿Antes de los 14 años, había incursionado en la disciplina?

R: Había tomado cursos de danza española.

P: ¿Cómo fueron sus inicios?

R: Inicié mis estudios de danza en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, en el año 1958. Esta Escuela se organiza a partir del contrato de tres bailarines del Ballet de Kurt Jooss (exponentes de la danza expresionista alemana). A los tres años de iniciada la Escuela, surge el Ballet Nacional Chileno, con Ernst Uthof como director.

P: En términos de historia de la danza, puede explicarnos ¿qué representan esos maestros?

R: Esos maestros representan a la Escuela Alemana de Danza, que tomó auge a partir del trabajo del investigador y coreógrafo Rudolf Von Laban. Kurt Jooss fue el gran coreógrafo, y como ejemplo está su coreografía *La Mesa Verde*, laureada en París. En Chile monta ésta y otras más de sus coreografías, como *La Gran Ciudad*, y *Pavana para un Infanta*, entre otras. Más adelante se invitó a Sigurd Leeder, principal maestro de esta tendencia. Él ejerció como profesor en la Escuela muchos años y nos dejó un importante legado que hasta el día de hoy, rinde sus frutos.

P: ¿Cómo era la danza cuando usted comenzó su carrera?

R: El Ballet Nacional Chileno ha sido y es muy bien considerado en la historia de la danza de América Latina. Con bases en la Escuela Alemana, exigió siempre la más alta participación profesional desde el punto de vista coreográfico e interpretativo y un rigor exhaustivo a la hora de presentar los espectáculos. Esta característica fue heredada por el Ballet Nacional, además, de cultivar la danza donde la expresión y la comunicación con los espectadores son importantísimos. Una danza de lenguaje claro y accesible y de contenido humanista.

P: ¿Cómo fue su estadía en esa Escuela?

R: El plan de estudios de la Escuela consistía de cuatro años. Yo cursé desde primer a tercer año. Fueron suspendidos mis estudios porque con mi familia viajamos a China. Durante esos años bailé coreografías de Sigurd Leeder y en otras presentaciones estudiantiles.

P: Sus estudios continuaron en diversos países. ¿Puede comentarnos al respecto?

R: En China estudié en la Escuela de Danza de Pekín durante un año. Existían dos ramas: una, donde se estudiaba Ballet Clásico y Danzas de Carácter. La otra, Danza Clásica China y Danzas Folclóricas de ese país. Entonces yo estudié Ballet Clásico por un lado y Danzas Folclóricas chinas por el otro. Fue muy fructífera mi estadía allá. Sobre todo por la enorme cantidad de danzas folclóricas que tuve la opción de aprender, más de 20 y todas lindísimas. Al final del curso tuve que interpretarlas ante un jurado, quién decidía si me entregaba la música y los trajes con el fin de autorizar de que yo las interpretara en el extranjero. Pasé la prueba y además, me felicitaron por haber *entendido* sus danzas. En Chile las bailé muchísimo.

P: ¿Había estudiantes de otras nacionalidades?

R: No, en realidad yo era el bicho raro de esa Escuela.

P: Cuéntenos sobre su vivencia en el Bolshoi

R: Mi familia se trasladó a Moscú, y yo logré ingresar en la Escuela Coreográfica del Teatro Bolshoi de Moscú, donde estuve dos años. La carrera de intérprete en la Escuela del Bolshoi dura 8 años. Pero existía también una carrera de 6 años, para estudiantes de fuera de Rusia en aquellos momentos y allí ingresábamos las extranjeras, donde los estudios estaban más condensados. A mí me hicieron un examen y me colocaron en el cuarto nivel de esta sección.

Luego de terminados esos dos años, yo me cuestionaba si quería en la vida ser tan solo intérprete. Y enterada de que existía el Instituto Teatral de Moscú, donde había Facultad de Coreografía, decidí ingresar porque me atraía demasiado la posibilidad de ser coreógrafa algún día. Allí completé toda mi carrera, me gradué como Master en Artes, con especialidad en Coreografía. La materia principal era: *El Arte de la coreografía* donde yo, por supuesto, me expresaba con el lenguaje de la danza moderna y hacía mis propios experimentos. Es decir, estuve marcada siempre por mis estudios en Chile y el ballet clásico, que era el fundamento de esa Escuela. Me sirvió para conocerlo con detenimiento, ampliando mi cultura general y para ganarme la vida óptimamente.

Tenia compañeras de curso que procedían de Cuba (entre ellas, Caridad Moreno, quien ha hecho una gran labor como maestra en México y en Cuba), de Indonesia, de Inglaterra, de Brasil y de Panamá. Además, tenía dos compañeras de Lituania y una de Uzbekistán. En total éramos nueve alumnas, contando conmigo.

Mientras estudié en el Bolshoi vivía con mi familia, en un apartamento de un edificio. En los otros apartamentos habitaban familias rusas y nosotros llevábamos una vida semejante a la de ellos. Luego, cuando estudié coreografía en el Instituto Teatral, mis padres regresaron a Chile por lo que nos quedamos con mi hermana en otro departamento más pequeño.

P: ¿Se hacía extensión?

R: No. Teníamos que estar concentradas en la carrera de intérprete, pero por las tardes teníamos repertorio y allí se aprendían diversas coreografías que luego se presentaban al público.

P: ¿Su hermana también estudió danza?

R: Mi hermana estudió en el mismo Instituto, pero en la Facultad de Teatro. Allí se graduó como Master en Artes con la especialidad de Dirección Teatral.

P: ¿Había otros costarricenses o chilenos por allá?

R: En la Universidad Lumumba había cantidad de latinoamericanos. Allí yo tenía un grupo de amigos que bailábamos el folclor de nuestros países. Hicimos giras por la Unión Soviética.

P: ¿Cómo financiaban sus gastos?

R: En la ex Unión Soviética todos los estudiantes universitarios teníamos derecho a recibir una beca para estudiar en condiciones dignas. A mi hermana y a mí nos concedieron una beca, que era de 90 rublos y que nos alcanzaba perfectamente.

P: ¿Cómo era la situación en Rusia en aquella época?

R: Los ciudadanos rusos tenían asegurada la vivienda, la educación y la salud. Había problemas con la vivienda porque en ocasiones dos familias habitaban un mismo departamento. Principalmente, porque la población en la capital, Moscú, había crecido mucho. Como te digo las necesidades fundamentales estaban aseguradas, pero se infiltraba por medios clandestinos, la idea de que en occidente se vivía mejor, imaginándose como un paraíso. En Moscú no había delincuencia. Eso lo tenían muy controlado. A la cultura se le daba un gran espacio. Había que hacer largas colas para conseguir entradas para los teatros (y había muchísimos). Nosotros, los estudiantes, nos colábamos al Bolshoi y recuerdo haber visto muchos espectáculos sentada en los brazos de los sillones de los palcos.

P: ¿Y al pueblo le gustaba ir al Bolshoi?

R: El pueblo ruso amaba la música, el ballet, la ópera, el teatro, la literatura. Iba al teatro con sus ropas de invierno y en el baño las campesinas se sacaban sus pañuelos y se vestían con ropas elegantes; se sacaban las botas y se ponían zapatos para la ocasión.

P: Cuéntenos sobre la finalización de sus estudios en la URSS

R: Yo terminé tres años de estudios en el Instituto. Luego, en las vacaciones, me fui a casar a Bagdad y a mediados del cuarto año nació mi hija Ishtar. Entonces regresé a Chile e ingresé como bailarina al Ballet Nacional Chileno donde monté la coreografía *Danzas de la Historia*, que se mantuvo dos años en cartelera. Al año, regresé en vacaciones a Moscú y, en tres meses, rendí las materias que me faltaban y defendí como tesis el espectáculo montado en Chile.

P: ¿Se casó en Bagdad? ¿Cómo conoció a su marido?

R: En Moscú. Mohsin Yasin, de nacionalidad iraquí, estudiaba en la Facultad de Teatro y era compañero de curso de mi hermana.

Mi hija Ishtar Yasin, cuando vivió en Chile, fue chilena. Al venir a Costa Rica fue costarricense. También, igual que yo, tiene las dos nacionalidades. Y es posible que pueda ser iraquí y rusa. Pero no lo ha intentado.

P: Cuéntenos sobre el ingreso al Ballet Nacional de Chile

R: Para ingresar, hice una audición donde se observó si sabía o no sabía bailar. En ese tiempo los títulos no eran necesarios, en especial en el arte. Lo que importaba era si bailabas bien o no.

P: ¿Entonces su viaje a Moscú para obtener el título no era estrictamente necesario?

R: Era importante para mí terminar algo que estaba muy avanzado.

P: ¿Cómo se desarrolló su vida profesional como bailarina en el Ballet Nacional de Chile?

R: La Compañía estaba constituida por 30 bailarines y había tres categorías. Al comienzo es necesario entrar como *corp de ballet* y luego asciendes según como te vaya. Después de dos años, fui ascendida a primera bailarina y aquí ya se me asignaron papeles de solista. El día anterior al golpe militar, me comunicaron que en la semana siguiente bailarían *la Mujer de Rojo*, en Carmina Burana, de Carl Orff, coreografía de Ernst Uthof. Hasta el momento uno de los papeles más importantes que yo había bailado era *la Madre de Calaucán*, coreografía de Patricio Bunster, aunque en realidad, todos los papeles eran importantes. Yo bailé casi todos los roles en *La Mesa Verde* y en *Carmina Burana*, y esto te enriquece mucho, también como coreógrafa.

P: ¿Ejerció también la docencia?

R: Impartí clases en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, bailes de carácter y danzas históricas y en la Escuela de Teatro, expresión corporal.

P: ¿Quién era el director del Ballet?

R: Cuando yo ingresé al Ballet Nacional Chileno, la Directora era Virginia Roncal. Al año siguiente lo fue Patricio Bunster. Yo pertencí a la Compañía todo el tiempo que él estuvo como Director, porque con el golpe militar tuvo que abandonar su puesto, lo cual ocurrió, también, con unos nueve bailarines. Fuimos acusados de subversivos y nos echaron del trabajo, además hubo gente detenida y relegada a campos de concentración. Todos pertenecíamos al Ballet Popular, la mayoría se fue del país. La Directora del Ballet Popular era Joan Turner.

Patricio Bunster y Joan Turner se conocieron como bailarines en el Ballet Jooss, en Europa. Llegaron a Chile casados y con toda esa experiencia. Más tarde, se

separaron y Joan conoció a Víctor Jara, cantautor y director de teatro. Terminan casándose. Pero los tres, siempre, fueron muy amigos.

P: ¿Qué significa para usted Joan Turner y Patricio Bunster?

R: Joan Turner, fue mi primera profesora de danza moderna en la Escuela y después también nos daba entrenamiento en el Ballet Nacional. Es la bailarina con quien más me identifico en la vida. Una danza con mucha amplitud y plena de contenido coreográfico. Un verdadero dominio del arte del movimiento. Además, es una excelente maestra.

Patricio Bunster es, o fue mas bien, puesto que ya falleció, el gran coreógrafo chileno. Es el primer coreógrafo y el primer director del BNCH que le entregó a Chile una visión latinoamericanista de la danza, luego de la Dirección alemana con Ernst Uthof que tuvo el Ballet. En ese momento, esta Escuela Alemana estaba asimilada y los chilenos nos podíamos expresar como tales. Aparte de que la Escuela Alemana de Danza como la enseñaba Sigurd Leeder representaba un exhaustivo análisis del movimiento en todas sus manifestaciones y no necesariamente un estilo a imitar.

P: Hábleme del Ballet Popular.

R: Como te dije el Ballet Popular era un grupo del Ballet Nacional (no es por vanagloriarme, pero éramos de los mejores bailarines del Nacional), que apoyábamos a la Unidad Popular. Ensayábamos después de las cinco de la tarde, que era la hora de término de nuestro trabajo en el BNCH. Montábamos coreografías de fácil acceso a la gente y principalmente nuestras presentaciones se realizaban en poblaciones. Éramos como nueve y nos trasladábamos en el auto de Hilda Riveros, sentados unos arriba de otros. También bailábamos en las grandes concentraciones políticas. Allí hice varias coreografías, como *Así nacen las banderas*, *Danzas griegas*, etc.

Vivíamos con el sueldo del Ballet Nacional. Creo que esa ha sido la etapa más linda de mi vida. Bailar a veces en la calle y los perros se nos metían entre los pies, pero la retribución, que era el amor de la gente, eso lo hace inolvidable. Y en general, los tiempos de la Unidad Popular, fueron una época en que se vivía una euforia inmensa. Estábamos construyendo una sociedad nueva. En la huelga de los camioneros, todos íbamos a descargar los productos. Cuidábamos los edificios solo con nuestra presencia, porque nunca tuvimos un arma. Era una revolución pacífica.

P: ¿Qué pasó cuando ocurrió el Golpe Militar? ¿Los tomó por sorpresa?

R: Se vivían días muy tensos. Se temía que el ejército diera un golpe militar, gestado por la derecha chilena y apoyados por la CIA. Existía un absoluto caos en el país. Costaba encontrar productos alimenticios y otros artículos indispensables, porque todo lo tenían acaparado. La huelga de camioneros, pagados para que actuaran así, impedía el traslado de productos a lo largo del país. Además eran dueños de los medios de comunicación y éstos bombardeaban todo el día con críticas al gobierno. Era una lucha de clases. Y ellos se fueron ganando poco a poco a la clase media. El golpe estaba preparado.

P: ¿Qué vivencia recuerda usted del día del Golpe?

R: A las seis de la mañana llamó mi madre por teléfono diciéndonos que *ya había comenzado*. Y en realidad todo comenzó en Valparaíso, en la Armada, de madrugada. Nosotros, con mi compañero, nos dirigimos, como era el acuerdo en la Unidad Popular, al lugar de trabajo, pero nos fue imposible llegar, porque quedaba a pocas cuadras de La Moneda, el Palacio Presidencial, que luego fue bombardeado.

Al llegar a Plaza Italia ya todo estaba acordonado por los militares y no se podía ingresar al centro de la ciudad. Aún así ingresamos, diciendo que nosotros vivíamos allí. Nos dejaron pasar y fuimos hasta cierto lugar, más allá comenzaba la balacera y entonces decidimos ir al segundo lugar de reunión que se había acordado: la casa de un compañero de teatro. Allí se juntó muchísima gente. Pasamos la noche allí, pero nunca nos llegó una instrucción de nada, ni armas con las cuales defender al Gobierno. Claro que yo creo que nadie de nosotros sabía manejarlas.

P: ¿Luego del Golpe decidieron abandonar Chile?

R: En realidad en cualquier momento lo podían a uno detener. Los militares ya nos habían allanado la casa. Yo abandoné Chile en el mes de octubre, con mi hija Ishtar. El golpe ocurrió en septiembre.

Mi padre se tuvo que esconder y luego se asiló en la Embajada de Costa Rica. Mi hermana con su hija y mi madre, llegaron a Costa Rica en fechas diferentes.

P: ¿Volvió a Chile en algún momento?

R: Fui una vez en los tiempos en que estaba Pinochet y era un Chile aún más gris, aunque hubiera grandes edificios e incluso, habían construido el Metro.

Hubo una reunión de la gente de danza de mi época y lo que sentí era que estaban muy apagados. No tenían intereses, ni temas para conversar, como si vinieran de un Chile sin ningún tipo de luminosidad.

Más tarde en los años 1992 y 1994, ya en democracia, fui invitada a montar coreografía al Ballet Nacional Chileno, por la Directora de la Compañía, Maritza Parada, compañera de mis tiempos como bailarina, pero que era obviamente de derecha política.

La segunda vez que estuve, monté *Dejé un laurel sembrado*, con música de Theodorakis. Pero cuando se dieron cuenta de que el tema era el exilio, --porque extrañamente no lo habían captado al ver el video-- lo sacaron a la semana de la cartelera, aduciendo cualquier excusa.

Eso significaba que todavía los altos mandos en la Universidad de Chile eran de derecha y no querían saber nada de *esas temáticas*. Además, tuve problemas con los propios bailarines porque su entrenamiento era exclusivamente clásico y la intensidad en la interpretación y en la forma de bailar que yo necesitaba estaba ausente.

Ya no existía el Ballet Nacional Chileno de antes, realmente moderno y de una entrega por parte de los bailarines intensa. Eran, la mayoría, apáticos: bailaban sin alma, ni corazón. Eso sí, la crítica de danza y el público, en ambos montajes, me trató excelentemente bien. Eran reconocidos críticos del ambiente de danza de allá.

P: ¿Cómo se sintió usted al llegar a Costa Rica?

R: Me sorprendió tanta luminosidad y la variedad de colores, en Chile todo es gris por el smog. Pero los sentimientos eran muy controversiales.

P: ¿Reconocía algo de lo que le había contado su padre?

R: Lo exuberante de la naturaleza.

P: ¿Cómo fueron sus comienzos en Costa Rica?

R: Desde el primer momento supe que tenía que apurarme en encontrar trabajo y eso por suerte sucedió, pues debía hasta los pasajes desde Chile y no tenía un centavo.

Mi padre estaba todavía sin trabajo. Vivíamos en una casa en Zapote, muy cerca de la del escritor Fabián Dobles e íbamos generalmente a comer allí.

Entonces me enteré de que una norteamericana dejaba una academia de danza porque se regresaba a Estados Unidos. Tuve que dar una clase a sus alumnas, como prueba de mis conocimientos, además de pagar C10.000 por el derecho de llave, las barras y los espejos. Por otra parte, el Director del Conservatorio Castella, Arnoldo Herrera, luego de recibir mi currículo me llamó a trabajar en el desarrollo del plan de estudios para la futura Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

P: ¿El maestro Arnoldo Herrera tenía relación con la Escuela de Danza de la UNA?

R: Los planes que don Arnoldo soñaba para el Conservatorio Castella consistían en que sus graduados en Artes continuaran sus estudios en la Universidad Nacional y así, el Castella se convertiría en un preuniversitario, con objetivos comunes con la Universidad. Incluso ya lo había empezado a implementar con Elsa Vallerino, una artista de danza uruguaya y con estudiantes como Rogelio López y María Isabel Saborío. Entonces, yo empecé a asistir a reuniones de los futuros directores de las Escuelas de Arte, donde se discutía toda la problemática de dichas escuelas. Pero un día en vez de aparecer don Arnoldo, se presentó Juan Carreras, reemplazando a don Arnoldo. Siempre me quedó un mal sabor por no haber indagado más sobre lo que había sucedido ya que los sueños de don Arnoldo se desvanecieron en el aire, aunque las razones del cambio eran evidentes. Las reuniones continuaron y me tocó implementar los *Planes de Estudio del Departamento de Danza*, la futura Escuela de Danza empezaría a funcionar en marzo de 1974.

P: ¿Cómo se organizó la Escuela?

R: Yo había intentado vincularme con el medio de la danza costarricense. Pero entonces me enteré de que una bailarina y profesora uruguaya había llegado a Costa Rica. Se trataba de Cristina Gigirey. La contacté para que ejerciera como profesora junto a mí en la naciente Escuela. Y como no existía todavía un lugar apropiado yo facilité, sin cobrar un centavo, mi academia particular.

P: ¿Siempre trabajaron en su Academia?

R: No, el segundo semestre se trabajó en el antiguo Matadero Municipal de Santo Domingo de Heredia, el cual se había habilitado como salón de danza.

P: ¿Y en términos de matrícula de alumnos?

R: Mi intención era, en aquel entonces, reunir la gente que ya tenía conocimiento, porque me había dado cuenta de que sí la había, producto del trabajo de Mireya Barboza, la pionera de la danza en el país. Y fue así que llegaron a matricularse reconocidos artistas de la danza como Jorge Ramírez, Elsa Flores, Marco Lemaire, Nandayure Harley, Giselle Sequeira, Giselle Maffioli, Norma Jiménez, Beverly Kitson, Rogelio López, entre otros.

Era un curso privilegiado y a final de año, organizamos el espectáculo *Viaje a través de la danza* con gran éxito de público y de crítica.

P: ¿Qué lineamiento artístico académico impulsó en la Escuela?

R: Puedo decir que el lineamiento artístico de la Escuela giró en torno a la danza moderna o contemporánea por ser el lenguaje representativo del Siglo XX, que puede expresar nuestros valores y nuestra idiosincrasia.

También, como eje técnico de la Escuela, estaba el ballet clásico, pero había un claro énfasis en la danza moderna desde el momento en que todas las otras materias tenían este enfoque, y además, los alumnos obtenían una concepción integral de las artes, al impartir Teatro y Música. Por otra parte se les desarrollaba la creatividad, y con el espectáculo de fin de año, ganaron, una experiencia de contacto con el público.

P: Cristina Gigirey y usted renunciaron a la Escuela al finalizar el año. ¿Puede contarnos por qué?

R: Nosotras pretendíamos crear un grupo representativo de la Escuela, que se mantuviera activo dando funciones. En la Universidad no nos lo permitieron y entonces creyendo que en Costa Rica precisamente lo que hacía falta era crear expectativas de trabajo para el futuro, organizamos el *Ballet Moderno de Cámara*, un grupo independiente que se mantuvo así por 5 años. Fue un paso difícil, porque abandonábamos la seguridad que nos ofrecía la Universidad por un grupo que trabajaba por amor al arte. Además cinco estudiantes de la Escuela se fueron con nosotros para crear el grupo.

La Escuela continuó con Beverly Kitson como directora. Ella había sido estudiante del primer año de la Escuela, pero, evidentemente, tenía mayor experiencia que todos. Anteriormente, había trabajado con Mireya Barboza en la Escuela de Danza Contemporánea del Ministerio de Educación. Jorge Ramírez también impartió clases, al mismo tiempo que continuaba sus estudios. Él fue el primer graduado de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional

P: ¿Puede hablarnos de su relación con esas personalidades de la danza costarricense, como Mireya Barboza?

R: Cuando organizamos el Ballet Moderno de Cámara, todos los bailarines, a excepción de Lucrecia Jinesta, guatemalteca, y Patricio Primus, chileno, eran costarricenses. Allí estuvieron Marco Lemaire, Nandayure Harley, Carmen Calderón, Sol Carballo, Norma Jiménez, Ana Pérez, Laura Pérez, Mercedes Vaughan, Mimi Gonzalez, Zaida Palma, José Masís, Gerardo Chávez, Rogelio López, Francisco Ramírez, etc. Luego en la Primera Temporada con el Teatro Nacional, en el año 1977, invité a Mireya Barboza como coreógrafa de un espectáculo completo.

En el año 1978, invité a Evangelina Villalón y a Cristina Gigirey, quién desde 1976 ya no estaba en el grupo. En estos espectáculos fue imprescindible la colaboración de Graciela Moreno, Directora del Teatro Nacional, quién generosamente se encargó de la producción. Luego cuando nació la Compañía Nacional de Danza y yo quedé de Directora, los profesores que elegí fueron Mireya Barboza en Danza Moderna y Julián Calderón en Ballet Clásico. Además Mireya montó la coreografía en el espectáculo de inauguración de la Compañía, junto conmigo. Más tarde, montaron coreografía Marcela Aguilar, Jorge Ramírez, otra vez Cristina Gigirey... Creo que mi interés de desarrollar la danza nacional y respetar a los coreógrafos nacionales fue evidente. Al mismo tiempo, yo montaba coreografía, pero nunca "acaparé" los grupos para mí sola, cosa que sí, ha sido bastante frecuente en el país.

P: ¿El Ballet Moderno de Cámara era un grupo independiente?

R: Sí, totalmente independiente. Existió durante 5 años. Los primeros dos años compartimos la dirección Cristina y yo. Luego ella se retiró del grupo. El grupo funcionaba en la Academia y la mayoría de los integrantes lográbamos mantenernos económicamente impartiendo clases allí.

Los primeros cinco años, la Academia estuvo ubicada frente a Radio Monumental, en plena Avenida Central. Los siguientes cinco años (porque tuvo una duración de 10 años) frente a Pollos Kentucky, en San Pedro de Montes de Oca, donde actualmente se encuentra el Teatro Giratablas.

P: ¿Cómo nació la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica?

R: Después de existir 5 años como grupo independiente, yo estaba convencida de que era necesario profesionalizar la danza en el país. Es decir, que los bailarines logran obtener un sueldo por su trabajo, de manera que se pudiera ampliar la labor del grupo. Por ejemplo, hacer extensión por las provincias, mayor cantidad de temporadas, tener un presupuesto para producción y así planificar el trabajo y enriquecerlo.

Por otra parte, los bailarines eran muy talentosos y se lo merecían. En ese momento, había cambio de gobierno en el mes de mayo y se inauguraba la Administración de don Rodrigo Carazo. Entonces la Sra. Alda Facio me sugirió ir a hablar con la futura Ministra de Cultura, la Sra. Marina Volio, quien era amiga de ella. En la reunión a la que fuimos con Alda conversé con la Sra. Volio acerca de la necesidad de crear la Compañía Nacional de Danza y le presenté un proyecto en el que aparecían todos los elementos necesarios para su funcionamiento, incluyendo un presupuesto, dándole a entender que no sería muy costoso.

Asistí a una serie de reuniones a las que invitaron a otras personalidades de la danza del país. Sin embargo, a la hora de concursar por el puesto de directora, solamente me presenté yo. Y luego para el concurso de bailarines todos los integrantes del Ballet Moderno de Cámara ganaron su plaza de un total de doce plazas que se mantienen hasta el día de hoy.

P: ¿Tuvo a coreógrafos extranjeros como invitados?

R: En el año 1972 se realizó una temporada en el Teatro Nacional, en la que participaron dos grandes coreógrafos latinoamericanos: Patricio Bunster de Chile y Guillermo Arriaga de México. Y ambas, coreografías, tenían similitudes. En *Calaucán* de Bunster, la Madre Tierra da a luz al indio americano. En general, la coreografía trata de la conquista de América por los españoles y el indio americano muere en la lucha, pero al final, vuelve a nacer, con el sentido de que la lucha continúa.

En *Zapata*, de Arriaga, también hay un parto, esta vez, el de Emiliano Zapata, el gran héroe de la revolución mexicana. Durante la coreografía se observan momentos de su lucha por liberar a México. Para mí fue una gran satisfacción porque era poner pilares a una compañía de danza que se hacía partícipe de los grandes hitos de la disciplina en Latinoamérica. Además invité a Graciela Henríquez, gran coreógrafa venezolana-mexicana, quién nos dejó muchas de sus grandes coreografías, como *Oraciones*.

P: ¿Qué pasó con la Academia cuando empezó a funcionar la Compañía Nacional de Danza?

R: Durante un primer período, a partir de 1979, se ocupó la Academia como lugar de trabajo para la Compañía Nacional de Danza, mientras se preparaban las instalaciones definitivas. Luego, la seguimos manteniendo hasta el año 1983, dando clases por las tardes. A partir de ese año, abandoné la Academia.

Coincidió que ese año, yo renuncié a la Compañía Nacional de Danza e ingresé a trabajar a la Escuela de Danza de la Universidad Nacional. En el año 1984, me

solicitaron volver a la Compañía y al regresar, como directora, me quedé solamente con un cuarto de tiempo en la Universidad. Volví a renunciar a la Compañía en 1985 y ahí ya me quedé con tiempo completo laborando en la UNA. Es decir estuve durante dos períodos en la Compañía.

P: ¿Por qué fue profesora de ballet clásico en vez de moderno?

R: Porque lo conocía y me sentía cómoda impartiendo esta materia. Además, yo complementaba mis clases de ballet con mis conocimientos de danza moderna, lo que creo que es bastante efectivo

P: ¿En cuanto al ballet clásico usted pensó en preparar profesores que la sustituyeran?

R: He impartido la materia de Metodología del ballet clásico en Bachillerato, Licenciatura y Maestría. Por otra parte traduje y además hice adecuaciones del *Programa de Ballet Clásico de las Escuelas Coreográficas de la Unión Soviética*, el cual ha sido aplicado por algunos profesores como Liliana Cerna.

P: Usted también impartió el Taller de composición coreográfica por muchos años

R: El Taller de composición coreográfica se extendió por un período de cuatro años. Como objetivo general, nos propusimos propiciar al estudiante experiencias y entregar principios y conocimientos en el campo de la composición coreográfica. Aquí, el estudiante estimulaba su imaginación creadora, adquiría un alto conocimiento del movimiento y de sus posibilidades expresivas, enriqueciendo su lenguaje corporal. Conocía de diseño en el tiempo y en el espacio, el ritmo.

Como resultado de los cursos, ellos realizaban coreografías para uno, dos o tres intérpretes o trabajos grupales, con la interacción constante entre el nivel inconsciente, la intuición y el intelectual o consciente. Y como resultado final, se realizaba un trabajo frente a un público, exhibiendo sus fortalezas y debilidades en la materia de Montaje Escénico. Pero lo más importante de todo este proceso, era propiciar en el estudiante amor e interés por la creación. Lograr que los alumnos cuando salgan de la Escuela deseen continuar creando porque ya para ellos se ha convertido en una necesidad. También, se depende, de las condiciones y el talento que tenga naturalmente la persona hacia la coreografía y el arte.

P: ¿Considera usted que hace falta una Escuela de Coreografía?

R: Yo creo en una Maestría en Coreografía, donde ingresen los artistas que tienen condiciones y verdadero interés de dedicarse a la creación. En la Escuela existe la Maestría en Pedagogía de la Danza, pero aún no se ha creado la de Coreografía.

P: ¿Hace cuánto no hace coreografía?

R: Desde el 2001 y las razones son que tengo lesiones en las caderas y las rodillas que me impiden prácticamente moverme. Yo soy una coreógrafa que monta todo en sí misma. Me bailaba 20 veces todos los papeles, hasta los más pequeños, para crearlos. Otros coreógrafos, inventan, principalmente, por medio de la improvisación de los bailarines y están, prácticamente, sentados en una silla. Eso, me imagino que es un don

P: ¿No le interesó ser Directora de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional?

R: No, porque prefiero la docencia que el trabajo administrativo que se desempeña en esos puestos.

P: ¿Cómo siente a Costa Rica?

R: Costa Rica es como un oasis. No hay militares. La gente es cordial, muy amable y pacífica, aunque han cambiado un tanto las circunstancias. Por las calles, las personas caminan relajadas, disfrutan de la existencia. El mar es muy importante, es caliente, en cambio en Chile es frío como hielo. Y la maravilla más grande de este país es la naturaleza.

P: ¿Y culturalmente?

R: En los tiempos cuando yo llegué, había más posibilidades para desarrollarse. Los periódicos estaban más abiertos hacia la promoción de la cultura. Actualmente le dan mayor importancia a la farándula. Los teatros estaban más al alcance de uno para disponer de ellos, por ejemplo el Teatro Nacional, y había más disposición e interés para entregar colaboraciones.

P: ¿Le tocó más ayuda del Estado *benefactor*?

R: Solo el hecho, de haberse fundado en esa época la Compañía Nacional de Danza y a su vez la Compañía Lírica Nacional, creo que expresa *el Estado benefactor* del que tú hablas.

P: ¿Y en cuanto al público?

R: El público era numeroso. Recuerdo la cola inmensa para observarnos en el Teatro al Aire Libre. Lo mismo sucedía con la Compañía Nacional de Teatro. Y también, obteníamos muchas críticas y comentarios, en diferentes periódicos, de los intelectuales de esa época.

P: ¿Cómo la ha tratado la crítica costarricense?

R: En los tiempos del Ballet Moderno de Cámara, muy bien; eran intelectuales como don Alberto Cañas, Carlos Catania, Carmen Naranjo, Rocío Fernández, Carlos Morales, Janina Fernández y otros. Más adelante, el periódico *La Nación* contrataba personas cultas pero allegadas a la danza o ex bailarines con estudios de arte que se dedican a la crítica. Y allí creo que bajó mucho el nivel de ésta y uno queda más expuesta a que le critiquen por cosas superfluas e incluso no comprensibles. Aunque creo que la mayoría de mis coreografías tienen una nota melancólica que quizás no va mucho con el alma costarricense.

Yo agradezco infinitamente a Costa Rica por haberme proporcionado los medios para vivir y por otro lado trabajo, mucho trabajo, y posibilidades para poder realizarme como creadora. Estoy pronta a jubilarme como académica de la Universidad Nacional y con la enorme satisfacción de haber cumplido con muchos sueños.

P: ¿En sus recuerdos, cómo asimila el cambio de Chile a Costa Rica?

R: En un principio, el dolor de los recuerdos, de lo que sucedió y estaba sucediendo, era muy intenso; uno intentaba apartarlo para poder vivir, pero es algo que no se consigue del todo. Me absorbí en el trabajo y al cabo de seis años sentí un día que recién estaba aterrizando en Costa Rica. Y entonces pude mirar a mi alrededor. Era como si antes yo hubiese actuado mecánicamente.

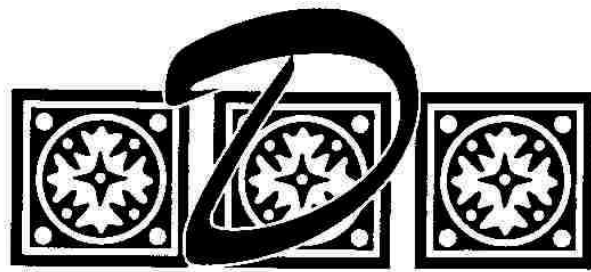
P: ¿Háblenos de su libro *Al danzar* ?

R: Mi libro *Al danzar*, es mi mayor realización. Allí, yo sistematizo, principalmente, mis experiencias y conocimientos en coreografía, pero además mi experiencia como bailarina y docente.

P: ¿Qué piensa hacer ahora que se jubila?

R: Estudiar teatro, filosofía, en general me atrae el estudio. Quiero leer muchos libros y descansar.

23 de noviembre, 2009



D O S S I E R

Pensadoras humanistas de Centroamérica

María Eugenia Dengo Obregón: vislumbre del pensamiento filosófico y humanista de su obra

Marie Claire Vargas Dengo

Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

María Eugenia Dengo es una de las principales pensadoras y educadoras del siglo XX, su obra está sumergida en una serie de ideas filosóficas y humanistas que le permitieron vislumbrar algunas de las necesidades educativas costarricenses. Con el estudio y seguimiento de varios filósofos costarricenses, empezando con su padre Omar Dengo, su tesis basada en los poemas de Roberto Brenes Mesén y de la mano con Dra. Emma Gamboa, inició un largo camino en la investigación educativa con cimientos humanistas.

Palabras claves: María Eugenia Dengo, educación, humanismo, pensadores/as costarricenses, ideas filosóficas costarricenses.

ABSTRACT

María Eugenia Dengo is one of the most outstanding thinkers and teachers of the 20th. Century in Costa Rica. Her work, developed throughout her philosophical and humanistic thinking, fulfilled some of the most urgent educational needs of the country. Throughout the study of several Costa Rican thinkers, starting by his own father, Omar Dengo, followed by her thesis dissertation on Roberto Brenes Mesén poems and side by side with Dr. Emma Gamboa, Dengo set off the road in educational research and its humanistic foundations.

Key words: Maria Eugenia Dengo, Education, Humanism, Costa Rican thinkers, Costa Rican philosophical thought

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Para realizar una síntesis biográfica sobre María Eugenia Dengo, es necesario referirse al pensamiento filosófico y humanista que ha desplegado durante su vida y ha reflejado en su obra.

Dicho pensamiento, tiene raíces en su hogar, en el legado que desde su infancia recibió de su padre y de su madre. Se puede afirmar que el pensamiento filosófico, con fuerte inclinación espiritualista cultivado por María Eugenia Dengo, la ha acompañado siempre. Desde sus primeros pasos, pues aunque tan solo tenía dos años cuando su padre, Omar Dengo, falleció, su madre, María Teresa Obregón, le inculcó, igual que a sus hermanos, el mensaje de la obra de su esposo; uno de profundo pensamiento espiritual que ella misma compartía. Omar Dengo fue su padre biológico, como también su maestro espiritual.

Una Heredia muy distinta a la que hoy conocemos le dio cuna en un lluvioso setiembre, en 1926. Su padre pensaba llamarla con el nombre hindú *Rudmini*. Sin embargo, su madre, aquel mismo día del nacimiento de la pequeña, recibió la noticia del fallecimiento de doña María Alvarado, madre de las hermanas Emma y Evangelina Gamboa, por quien ella tenía gran afecto. La señora Alvarado en su agonía susurraba el nombre *María Eugenia*, diciendo que se refería “a la chiquita de Tere”. Omar Dengo, quien durante mucho tiempo había esperado el nacimiento de una hija, consintió llamarla con aquél nombre.

María Eugenia hereda de su madre la sencillez, la comprensión humana y el sentido de lucha y fortaleza ante las adversidades. De su padre, la sensibilidad, el pensamiento idealista, la visión humanista que canaliza en su obra, así como la acción educativa en beneficio de la sociedad.

Asistió al kindergarten de la Escuela Normal de Costa Rica, fundado por la profesora Emma Gamboa, quien fue su maestra en ese Kinder y le enseñó a leer, tomándola como conejillo de indias para aplicar el *método global de enseñanza de la lectoescritura*.

En Heredia transcurrió su infancia muy feliz: corría por las calles del vecindario --como ella misma dice “mis rodillas conocieron todas las calles de Heredia”--, jugaba en el patio de su casa y subía a los árboles con la misma facilidad que lo hacían sus tres hermanos mayores, Jorge Manuel, Omar y Gabriel. Este último, el más cercano a ella en edad, era el encargado de cuidarla. A sus diez años, la familia se trasladó a San José, ciudad donde ha vivido hasta el día de hoy.

María Eugenia Dengo ingresó a la Universidad de Costa Rica en 1944, a la carrera de Filosofía y Filología que se impartía en la antigua la Facultad de

Filosofía y Letras. Ahí, fue discípula de los profesores Moisés Vincenzi, a quien consideró el primer filósofo costarricense, y del periodista e historiador de literatura, Abelardo Bonilla.

En la Universidad de Minnesota estudió durante un año Filosofía y Filología en la y a su regreso concluyó los estudios iniciados en la Universidad de Costa Rica; allí presentó su tesis de licenciatura sobre el pensamiento filosófico de don Roberto Brenes Mesén.

Si bien conoció personalmente a este gran humanista y ahondó en su mensaje ideológico, para la elaboración de su tesis profundizó en el pensamiento místico de su obra. Estudiosa de la teosofía y el hermetismo, corrientes en las que la introdujo su madre, encontró que toda la obra poética y filosófica de Brenes Mesén está impregnada por dichas corrientes espiritualistas; así se deja entrever en los poemas *Ante Beatriz y Relámpago Divino*; en la novela corta *Lázaro de Betania* y en el poemario *Poemas de Amor y de Muerte* (Dengo, 1974).

En 1950, pocos años después de que se graduó de la Facultad de Filosofía y Letras, la entonces Decana de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Costa Rica, la Dra. Emma Gamboa, le solicitó incorporarse al cuerpo docente de esa Facultad para enseñar en la Cátedra de Historia de la Educación, materia afin a la Historia de la Filosofía.

Junto con las cátedras que tenía en educación, continuó enseñando por varios años los cursos de Fundamentos de Filosofía, en la cátedra dirigida desde sus inicios por el Dr. Constantino Láscaris y adscrita al entonces Departamento de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, del cual es una de las fundadoras.

Con su formación universitaria y la experiencia acumulada en la enseñanza de estas materias, doña María Eugenia adquirió un panorama amplio sobre la importancia de la educación en la historia de la cultura.

En el ámbito académico, participó en algunos congresos de la época, como el de Congreso de Americanistas y publicó algunos artículos en la Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica.

En 1955, en una memorable asamblea universitaria, la Universidad de Costa Rica, liderada por el rector Rodrigo Facio, aprobó la creación de los Estudios Generales como iniciales para todas las carreras universitarias, así como la departamentalización por disciplinas especializadas. Ambos hechos representan pilares de la reforma académica de dicha Universidad. En consecuencia, en 1957 se iniciaron los Estudios Generales bajo la modalidad de cátedras humanísticas.

Durante sus años en la Facultad de Pedagogía, María Eugenia Dengo se convirtió en fiel seguidora de la Dra. Emma Gamboa. Se nutrió de su pensamiento, de su convicción democrática de la educación, de su sentido de libertad y de su concepción de educación integral. Admiró en ella la lucidez de su inteligencia que, combinada con la firmeza de su carácter, lograba superar cualquier contraposición y vencía todo argumento que obstaculizara el logro de sus convicciones educacionales. De esa forma, siempre alcanzaba la concreción de sus objetivos y la realización de todos los proyectos que visualizaba.

Al lado de la Dra. Gamboa, en varias ocasiones, le correspondió defender la Facultad de Educación. El ejemplo de la Dra. Gamboa, le enseñó a resguardar la educación pública con las más enérgicas y atinadas intervenciones en las discusiones universitarias y en las más ardientes controversias en las que le tocó participar; como sucedió cuando defendió a la Facultad de Educación, cuando fue atacada en el famoso debate entre el qué y el cómo, entendido como lo académico y lo pedagógico, de 1960.

Hasta el final de los días de la gran pedagoga costarricense, compartió con Emma Gamboa un cariño y un respeto especial, una afinidad intelectual y un vínculo afectivo que las unía.

Debe recordarse que la Dra. Gamboa, quien había sido discípula de Omar Dengo, ejerció la decanatura de esa Facultad entre 1964 y 1972. Al término de sus funciones, María Eugenia Dengo la sucedió en el puesto.

También desempeñó funciones en otros en cargos tanto universitarios como públicos; por ejemplo, fue Vicerrectora de Acción Social de la Universidad de Costa Rica; en dos oportunidades fue miembro del Consejo Universitario de esa Casa de Estudios; años después, también formó parte del Consejo Universitario de la Universidad Estatal a Distancia, UNED; en tres oportunidades, fue miembro del Consejo Superior de Educación y en una de ellas presidió dicho Consejo en calidad de Ministra de Educación, durante el período 1978-1982.

Al finalizar su gestión en el Ministerio fue nombrada directora de la Oficina Regional de Coordinación de la UNESCO para América Latina y el Caribe, en Venezuela. Posteriormente, fue fundadora y presidenta del Consejo del Sistema de Acreditación de la Educación Superior (SINAES).

María Eugenia Dengo, desempeñó todos esos cargos con mucha identificación, con liderazgo y responsabilidad, siempre tomando muy en cuenta y estimulando a quienes colaboraban con ella, reconociendo el valor de su contribución en

la tarea conjunta y posibilitando el crecimiento de los demás tanto en lo personal como en lo profesional.

En los años recientes, ha sido invitada y homenajada en distintos actos, congresos y seminarios universitarios, en reconocimiento por su trayectoria académica y laboral, por su desempeño y desinteresado ejercicio de funciones públicas.

Por su obra y labor, en el año 2007 la Universidad de Costa Rica le otorgó el premio Rodrigo Facio. Por su obra escrita y aporte a la cultura nacional, en el año 2008, el Ministerio de Cultura la galardonó con el Premio Magón, máxima condecoración con que el Estado costarricense reconoce la labor, de toda una vida, de trabajadores y trabajadoras de la cultura.

Esto la coloca en una galería que prevalece en la memoria de la nación junto a otras destacadas mujeres costarricenses, a saber: Lilia Ramos, Carmen Naranjo, Dinorah Bolandí, Lola Fernández, Julieta Pinto, María Eugenia Bozzoli y Hilda Chen Apuy.

VISLUMBRE DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO Y HUMANISTA

Si bien la obra que María Eugenia Dengo ha realizado durante su vida se desarrolla, sobre todo, en el campo de la educación, es indudable que el fundamento que la sustenta es filosófico y humanista.

Se puede decir que María Eugenia Dengo filosóficamente ha tenido mayor inclinación por el *platonismo*, pues siempre ha creído en la realidad y trascendencia del plano de las ideas, y ha reconocido la influencia de Platón sobre las concepciones educacionales y por el lugar que otorga a los pensadores en la dirigencia del Estado.

Otros filósofos que particularmente han influido en su pensamiento son Max Scheller, especialmente su obra *El puesto del Hombre en el Cosmos*; Carl Jaspers, en particular la obra en la que se refiere al pensamiento eje en el desarrollo de la cultura; el francés Henri Bergson, con su intuicionismo y, el poco conocido filósofo catalán, Juan Roura Pareya.

El psicólogo William James también le ha dejado huella, especialmente su obra *Varieties of Religious Experiences*. Y, por supuesto y fuertemente, los pedagogos Pestalozzi y Herbert. Entre los poetas, Tagore, Goethe y Antonio Machado, han marcado su sensibilidad.

También han impactado su pensamiento costarricenses ejemplares, algunos de ellos ya mencionados anteriormente, que han dejado un legado intelectual y a quienes tuvo la dicha de conocer personalmente, como don Roberto Mesén, don Joaquín García Monge y la Dra. Emma Gamboa.

Brenes Mesén en sus *Poemas de Amor y de Muerte*, dice así, “El hombre de cabeza no comprende ni lo divino ni lo humano, sino cuando por fin su corazón se rompe” (1943, p.26). De igual forma, comprende María Eugenia Dengo que, como dice Deepak Chopra, “somos seres espirituales viviendo experiencias humanas” (1995, p. 87). Para ella, la vida tiene un profundo sentido teleológico, pues considera que en el paso por el estadio humano cumplimos un propósito de mejoramiento individual de la existencia, una misión de servicio para con los demás, así como una indeclinable responsabilidad con el destino del país; cuanto mejor se realice este servicio, mejor cumplimos nuestro *dharma*, lo cual permite continuar el proceso de evolución espiritual individual a la vez que se contribuye al progreso del grupo o la colectividad con la que nos ha tocado vivir.

Esta propuesta no es tan sencilla, pues en el camino se procura un desprendimiento del *yo* y del *ego* personal, del orgullo por los logros alcanzados y de los apegos materiales; donde prevalece, también, una vital discriminación entre lo pasajero terrenal y lo trascendentemente espiritual.

Estas ideas se reflejan en la trayectoria de su vida, en sus convicciones y sus principios axiológicos, en particular éticos, y en los fundamentos epistemológicos de su concepción educacional. Todo ello se evidencia en sus principales obras escritas: *Educación costarricense* (2007); *Nuevos paradigmas de la educación* (2002); *Desarrollo de la formación docente en Costa Rica* (2003), como capítulo del libro *Historia de la Educación en Costa Rica*, editado por Jorge Mario Salazar Mora y, *La educación en el siglo XX* (2004), capítulo comprendido en la obra que dirigió don Eugenio Rodríguez Vega, bajo el título *Costa Rica en el Siglo XX*.

Su libro *Educación Costarricense* (2007), dedicado a la memoria de sus padres, los educadores Omar Dengo y María Teresa Obregón, muy utilizado, por cierto, en los cursos de las carreras de pedagogía en las universidades del país, se compone de dos partes.

La primera parte versa sobre la teoría de la educación, la segunda parte se refiere a la historia de la educación costarricense. La parte dedicada a la teoría de la educación comprende el pensamiento filosófico sobre el ser del hombre, la existencia y la dimensión axiológica de la educación. Abarca los orígenes y evolución de la educación en Costa Rica en el siglo XIX y su desarrollo en el siglo XX. La segunda parte describe el sistema educativo costarricense y finaliza

valorando al educador, maestro, actor social del sistema educativo, los derechos personales y profesionales que le corresponden, así cómo también las arduas responsabilidades que debe asumir en nuestra sociedad, desafiante y convulsa, que cada vez demanda más cometidos de la educación.

Ejemplifica su visión humanista de la educación, la síntesis que escribió en el libro *Nuevos Paradigmas para la Educación*, editada en el año 2002 por la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (EUNED) como parte de la Colección Ideario Costarricense XXI. En esta síntesis enfatiza que:

En búsqueda de nuevos paradigmas que propendan a la modernización de la educación, se debe procurar el cultivo de valores o lineamientos tales como...cultivar los valores universales, coadyuvando con ello a promover una ética mundial. Estos valores como: la vigencia de los derechos humanos en los distintos órdenes de la actividad social. Con ello fundamentalmente el respeto al valor de la vida; el respeto por la igualdad entre los sexos; a la diversidad y a la integración; al cultivo de la solidaridad, de la empatía con los otros, de la comprensión, de la tolerancia, de la libertad de pensamiento, político y religioso (Dengo, 2002: 50).

Su pensamiento filosófico también se vislumbra en el prólogo que hace al libro de *Escritos y Discursos de Omar Dengo*, en una edición que publica la Editorial de la Universidad Nacional en el año 2007.

Esta es una nueva edición de la obra de su padre, la cual ya se había recopilado en 1961 por el Ministerio de Educación Pública y publicada por la Imprenta Lehmann. En el prólogo de 40 páginas que escribe a la segunda edición, hace un análisis, según su propia interpretación, de las dimensiones de la obra social, política, educativa y espiritual que dejó su padre en su corto pero imponderable “tránsito existencial” y del legado que califica como “mensaje iluminado”, “... comprometido de la manera más auténtica con su magisterio; obra de acción, de siembra directa al espíritu” (Dengo, 2007: 56).

En el artículo “El valor psicológico del tiempo” (Dengo, 2005), que le solicitan escribir para *Anales en Gerontología*, Revista de la Maestría en Gerontología de la Universidad de Costa Rica, María Eugenia Dengo reflexiona sobre la significación del tiempo y las etapas en el curso de la vida según Kierkegaard, precursor del existencialismo. Establece un paralelismo con la vida de Brenes Mesén y nos dice:

...no es necesario que seamos filósofos como Kierkegaard ni escritores como Brenes Mesén... para que hayamos tenido nuestras etapas en el curso de la

vida: en verdad, todos, mujeres y hombres, las pasamos: la vida se compone de edades, cada una con su respectiva duración... (Dengo, 2005: 14).

Concluye diciendo:

¿Qué nos enseña la vida? La vida no solo transcurre en el tiempo sino que, más bien, la vida es tiempo...lo que importa es hacerlo valer, vivificar el tiempo en que estoy, crearlo en cada momento porque el momento, como fracción del tiempo mismo, es oro: para la comprensión, para el aprendizaje, para el amor, para enriquecer la relación humana, para proyectarlo al momento que sigue y no lamentar que haya pasado. (p. 17).

Este mismo mensaje de vida, sobre el tiempo y lo que realmente importa en la experiencia de vivir, se evidencia en las reflexiones que dedica a sus nietos, en la obra *Merecer la vida*, compilada por la Dra. Maud Curling y editada por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, en 1993. Entre otras cosas, Dengo apunta lo siguiente:

La vida es irrepetible para cada ser humano, y por ello es necesario preguntarse cuál es el sentido que queremos y podemos darle. Esa es una responsabilidad que nadie puede asumir por nosotros (Dengo, 1993: 50). La vida nos es dada, pero es cada uno de nosotros el que la construye, el que la puede hacer digna, ennoblecerla, hacerla constructiva, y entonces ella misma le mostrará, generosa, la grandeza...Si cada individuo, en el curso de su existencia, no trata de encontrar su ser profundo, de darle la posibilidad a su espíritu de dirigir y presidir su vida, está desaprovechando la oportunidad trascendental que la vida le ha dado, y que es absolutamente irrepetible. Lo más importante es hacer valer la vida (p.52).

Las citas anteriores reflejan el valor y el sentido que para ella tiene la vida. Un valor y un sentido que indudablemente, ha sabido cultivar y transmitir durante un largo y productivo recorrido. Es por su formación filosófica e inclinación humanista que a lo largo de su trayectoria, en distintas ocasiones ha abordado esta temática, disertado sobre ella e inspirado su mensaje, tanto en su obra escrita como en discursos y conferencias en las que ha participado, de las cuales se mencionan dos de ellas a continuación.

En octubre del 2007, fue invitada a impartir la conferencia inaugural del Primer Encuentro de Investigación Educativa, dedicado a Lev Vigostky y Paulo Freire, efectuado en la Facultad de Educación de la Universidad de Costa Rica, organizado por el Instituto de Investigación Educativa (INIE) de dicha

Universidad y el Centro de Investigación en Docencia y Educación (CIDE), de la Universidad Nacional.

La conferencia que impartió inicia así:

Para la presente reflexión me voy a permitir, si al estimable público no le disgusta, tomar como punto de partida una obra filosófica que ocupé mucho en el pasado en mis lecciones de Introducción a la Filosofía: la obra “El puesto del Hombre en el Cosmos” cuyo autor es el filósofo alemán Max Scheler, quien murió en el año 1928” (Dengo, 2007).

En el desarrollo de su charla, enfatizó el criterio de Scheller en cuanto a que el “verdadero ser del hombre es el espíritu, en virtud de que el espíritu del hombre es el ser superior así mismo y al mundo al cual modifica y lo convierte en cultura” (Dengo, 2007). Lo cual deja apreciar el pensamiento filosófico y trascendentalista de María Eugenia Dengo en el que fundamenta que “el ser humano es un ser espiritual creador de cultura: por ende el ser humano es un ser complejo que supera a los demás de la creación por ser unitario en su condición biopsicoespiritual y, para efectos de la educación y de la cultura, fundamentalmente social” (Dengo, 2007).

En setiembre del 2008, con motivo de celebrarse los 30 años de los Estudios Generales de la Universidad Estatal a Distancia (UNED), la invitaron a impartir una Conferencia sobre humanismo, la cual denominó Humanismo y Educación Superior en Costa Rica.

En esa oportunidad, inició su conferencia refiriéndose a la conceptualización del humanismo en la cultura occidental. Ubica históricamente el humanismo como movimiento cultural y luego como actitud o tendencia humana propia de la corriente cultural humanista, en un sentido integral. Se refiere a los humanistas costarricenses en particular en el siglo XX, que específicamente influyeron en nuestra educación, entre ellos señala, precisamente, las figuras de Roberto Brenes Mesén, Joaquín García Monge, Omar Dengo, Moisés Vincenzi y más recientemente, a don José Basileo Acuña, don Abelardo Boinilla y a don Isaac Felipe Azofeifa.

Finalmente, se refiere al humanismo en la educación superior en Costa Rica y se remonta a lo que ella considera el inicio del humanismo en la educación superior costarricense, cuando se instauró el programa de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica en el año 1957.

De más está decir, que María Eugenia Dengo es una firme convencida de la importancia de los Estudios Generales como iniciación a los estudios en las carreras de las universidades estatales del país, precisamente por el valor de la formación humanista, dentro de lo cual enfatiza como necesario “el aspecto de los valores” en tanto que:

...sepamos dignificar la posición del hombre en el universo, propender a una sociedad sin violencia, a un sentido humano en las relaciones sociales, a valorar y tratar de perfeccionar la relación con los demás seres humanos y con todos los seres en general, recordando, ante todo, que humanismo debe implicar la búsqueda de la perfección, la mejora del hombre y del mundo (Dengo, 2008).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brenes Mesén, Roberto (1943). *Poemas de Amor y de Muerte*. Costa Rica: Imprenta Española

Chopra, Deeprak (1995). *Las Siete Leyes Espirituales del Éxito*. México: Eduvisión.

Curling, Maud (1993). *Merecer la Vida, Cartas a las nuevas generaciones*. Costa Rica: EUCR.

Dengo, María Eugenia (1974). *Roberto Brenes Mesén*. Costa Rica: Departamento de Publicaciones, Ministerio de Educación Pública.

_____ (2002). *Nuevos Paradigmas para la Educación*. Costa Rica: EUNED.

_____ (2003). Desarrollo de la Formación Docente en Costa Rica. En *Historia de la Educación en Costa Rica*. Jorge Mario Salazar Mora (comp.). Costa Rica: EUNED.

_____ (2004). La Educación en el Siglo XX. En *Costa Rica en el Siglo XX*. Eugenio Rodríguez (editor). San José, Costa Rica: EUNED.

_____ (2005). El valor psicológico del tiempo. *Anales en Gerontología*, 5, 11-17.

_____ (2007). *Educación Costarricense*. 13a Edición. San José, Costa Rica: EUNED.

_____ (2007). *El valor de la investigación educativa*. Conferencia. Primer Encuentro de Investigación Educativa, Lev Vigotsky y Paulo Freire. San José, Costa Rica: s.ed.

_____ (2008). *Humanismo y educación superior costarricense*. Conferencia. San José, Costa Rica: (Inédito).

Dengo, Omar. (2007). *Escritos y Discursos*. Editado por María Eugenia Dengo. Costa Rica: EUNA.

Los caminos de Carmen Lyra

Isabel Ducca

Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

La contribución intelectual y política de la pensadora Carmen Lyra, militante comunista, maestra y escritora costarricense, puede identificarse como una dádiva que aportó luz en la construcción de una sociedad costarricense más justa. Exilada política, murió en México, el país que la recibió, rogando volver para fallecer en su Patria, petición humanitaria que le fue negada por la jerarquía política de la *Suiza Centroamericana*. Hoy, su pensamiento y su praxis han sido despojados por el imaginario oficial del contenido político que movió su pluma y su vida.

Palabras claves: Carmen Lyra, María Isabel Carvajal, comunismo costarricense, pensamiento político femenino costarricense

ABSTRACT

The intellectual and political deeds of Costa Rican thinker Carmen Lyra, communist, writer and teacher, can be understood as an inheritance that shed light for the building of a more just Costa Rican society. She was exiled to Mexico and died there begging Costa Rican authorities to allow her return to the Homeland for her final days. This humanitarian request was refused by the rulers of the so-called Central American Switzerland. Today, Carmen Lyra's thought and deeds are being swept away from its political content that moved her writing and her entire life by the official ideology.

Key words: Carmen Lyra, Maria Isabel Carvajal, Costa Rican Communism, Costa Rican female political thought

INTRODUCCIÓN

Quisiéramos iniciar este breve homenaje a María Isabel Carvajal, más conocida como Carmen Lyra, contando una anécdota de su vida. De muy joven quiso ser monja para lo cual trabajó como novicia en el Hospital San Juan de Dios, pero su condición de hija fuera de matrimonio se lo impidió. Los estigmas marcaron su existencia desde el nacimiento hasta la muerte. Nace como “hija natural” en San José en 1888 y muere como comunista exiliada en México en 1949.

La única mujer exiliada política de la Suiza Centroamericana salió del país enferma de cáncer. El avión en que viajaba junto con otro exiliado, Manuel Mora Valverde, fue ametrallado en la Sabana, sin ningún perjuicio físico para los pasajeros.

Añorando fallecer en su país, solicitó permiso para volver y se le negó. Cuentan que, cuando trajeron sus restos en 1949, José Figueres Ferrer mandó abrir el ataúd en pleno cementerio para cerciorarse de realmente venía su cadáver.

¿Qué rumbos fueron los que emprendió para que el imaginario oficial la expulsara y la tratara de esa manera?

Empecemos el recorrido con una metáfora que, de cierta forma, sintetiza su labor intelectual, tanto la textual como la política. En *Vidas Estériles*, 1912, uno de sus primeros escritos, apunta: “Caminábamos despacito por el camino que se alejaba entre la masa ya oscura de los campos, blanqueando como si estuviera alumbrado por la luz de la luna”(Lyra, 1977: 79).

La imagen es aparentemente muy simple, pero el gerundio lleva implícita una ambigüedad que oscurece su sentido. El camino entra en la oscuridad, pero realiza la acción de aclarar por sí mismo, pues no es seguro que la luna le presta luminosidad. No aparece blanqueado, sino ejecutando la acción de blanquear algo o a alguien y a lo único que puede blanquear es a la masa oscura.

Después, la voz narrativa saca de su memoria el recuerdo de una solterona en una casa oscura y pesada, cuya única claridad la constituía la flor de tute, cortada por la narradora como regalo a la amiga.

Hay una dádiva que aporta luz. En ese sentido, se puede leer la contribución intelectual y política de esta pensadora, el de un camino blanqueando la realidad.

LA “MASA OSCURA” DE LA OPRESIÓN.

El camino de la escritura de Carmen Lyra se constituyó en una luz para percibir aquellos *rincones* de la sociedad donde se oculta la tristeza, el odio, o la desesperación que causa la injusticia. Las relaciones opresivas o relaciones asimétricas fueron la gran preocupación desde sus inicios en las letras hasta los últimos escritos en el periódico *Trabajo*, voz oficial del Partido Comunista desde 1931 hasta 1948. De forma que hasta los cambios en su estilo literario se explican por su incansable observación, análisis y explicación del porqué existen las relaciones asimétricas. Su obra es una observación y, al mismo tiempo, un protesta contra la injusticia en muchas de sus formas.

Cuando descubre la opresión, corresponde al inicio de su incursión en las letras. La focalización de lo oculto y dramático de ésta se expresa mediante el contraste con que articula los textos entre el ser y el parecer. La realidad se reviste de ropajes y disfraces que la voz narrativa va develando a lo largo de los textos. La opresión “golpea” la subjetividad de la voz narrativa, que se impregna del dolor humano, y éste la lleva a reflexionar.

En tres de sus primeros escritos se visualizan las grandes áreas donde se anidan las asimetrías sociales: la explotación económica, la religión y la afectividad; las cuales serán objeto de análisis durante toda su travesía por la sociedad costarricense y la escritura. El encuentro con la pobreza en *Carne de miseria*, 1911, expresa la impotencia de una maestra por la muerte de una alumna y la lleva a cuestionar el conformismo de los progenitores por engendrar hijos para la miseria. La miseria aparece desligada de la explotación económica pero el itinerario para encontrar su razón de ser la conduce hasta su muerte.

En *Del natural*, 1911, el mundo narrado gira en función de la oposición entre fe natural y fe artificial. La primera corresponde a la buena voluntad de los feligreses y la segunda al engaño con el cual la Iglesia Católica estimula la fe de los participantes para lucrar con ella.

La voz de la narración se siente excluida con dolor de una arcadía espiritual observada en una escena familiar, pero las monedas le recuerdan que no pertenece al negocio de la fe. Su crítica radical contra la Iglesia Católica la lleva a denunciar años después su complicidad con el fascismo tanto en Europa como en Costa Rica y, especialmente, con Francisco Franco.

Su necesidad por leer las contradicciones sociales desde una visión liberadora del Evangelio la conducirá por senderos desconocidos y de una complejidad inusitada para la época.

En *¡Todos irresponsables!*, 1911, dos oposiciones básicas estructuran el sentido del texto: la beatería se opone a la integralidad y la culpabilización a la liberación. La voz narrativa defiende a una amiga, víctima del chismorreo beato. Una visión liberadora del Evangelio contrasta con los deseos de hundir a la víctima en una muerte social por el descrédito de su conducta pues perdió su *honorabilidad* por una pasión.

La necesidad de perdonar y amar al prójimo de la narradora se enfrenta a la necesidad de acusar y criticar de sus familiares. Aunque la crítica al chismorreo se enfoca desde una visión liberadora del Evangelio, se enuncia una de sus grandes preocupaciones: las asimetrías en las relaciones afectivas. Si bien su mirada acusadora se dirige principalmente contra la opresión patriarcal, aunque no se le llamara así en su época, no es exclusiva pues los varones también la sufren; sin embargo, el énfasis recae en la defensa femenina.

Por la complejidad y desarrollo que adquieren en su pensamiento la crítica a la religión, la afectividad conflictiva y la explotación económica se hace difícil deslindarlas y tratarlas por aparte, pues en su visión de la sociedad se entrelazan siempre y una lleva a la otra, o bien desembocan en un haz de relaciones para crear un mundo donde priva el conflicto y la victimización de los débiles y los vulnerables. Si se quiere obtener una visión completa de su obra, habría que detenerse en cada una por separado con el fin de estudiar cómo lleva un proceso ascendente en términos de asumir la opresión como un universo cada vez más complejo.

Por razones de espacio, reuniremos la crítica a la religión junto con la explotación económica, para lo cual sacrificamos el estudio de los textos iniciales, con lo cual se pierde contacto con su riqueza literaria y su visión de mundo.

La afectividad conflictiva.

Reiteramos que la visión de Carmen Lyra de la asimetría en las relaciones afectivas no abarca únicamente lo femenino. El varón también puede ser victimizado por una madre despótica o una esposa *neurasténica*; sin embargo, su focalización se centra fundamentalmente en la victimización de la mujer, con lo cual anticipa planteamientos teóricos que hasta después fueron establecidos como tales.

Su indagación problematiza situaciones de injusticia y opresión que no son exclusivamente económicas. Hay una serie de textos que cuestionan la sumisión, la opresión y la marginación de la mujer. En *Las Madamas Bovary*, 1918, ubica como objeto de reflexión, la dependencia femenina de la moda; la necesidad de

las mujeres de ser apreciadas y valoradas por el varón; y, sobre todo, la pérdida de la vitalidad y fuerzas femeninas por conquistar el matrimonio como plataforma de realización. Lo que la norma social les inculcaba a las mujeres como su camino, se convierte, en el texto, en renuncia a sí mismas. El llamado a la autonomía incluye el rechazo al matrimonio como institución de desgaste para la mujer.

En *Al margen del libro de Job*, 1922, la actualización de la leyenda de *La Llorona*, se disfraza en un ambiente de normalidad, armonía familiar, hermandad y comodidad económica, en el cual no se justifica, aparentemente, el crimen. Una niña, llamada Guaria, crece en una familia *normal* amparada por su hermano mayor, pues su padre muere cuando ella tiene cuatro años. La pequeña se desarrolla con las inquietudes típicas de la edad. Su hermano se va al extranjero. A cierta edad, ella se hace de un novio, es rechazado por sus otros hermanos quienes son descritos como groseros y serviles desde la infancia. En la edad adulta, son un grupo constituido por un abogado obsesionado por el honor, un alcohólico también obsesionado por la honra familiar y un comerciante de mala fe.

Al encontrarse desamparada, huye, mata a su hijo y muere. La desesperación y el dolor que envuelve a la protagonista se torna una crítica radical hacia la sociedad que es capaz de abandonar así a una mujer para lanzarla a la locura.

Esta acusación se focaliza en los hermanos, por cuya incompreensión ella huye, y en un hombre que, aparentemente, la abandonó. Los dos puntos extremos de la identidad femenina --la criminal y la dadora de "mística alegría"-- se unen en un solo personaje para focalizar la maternidad como algo desestabilizador y difícil de llevar para la mujer sola.

A lo largo del relato, el narrador observa y comprueba cómo su hermana se marchita por efecto de los partos y la crianza de los hijos hasta convertirse en un ser apagado por la opresión de sus hijos varones. En el otro ángulo, está la madre soltera, a quien la maternidad destruye emocionalmente.

En 1922, *La Llorona* y la flor nacional son convocadas por la pluma de Ma. Isabel Carvajal para remover la imagen idealizada de la maternidad en una sociedad patriarcal, con el fin de abogar por la debilidad de la mujer y, una vez más, pedir clemencia y amor por la *caída*. ¿No constituiría, actualmente, este texto un llamado a la legalización del aborto? Una de las reivindicaciones fundamentales con que el feminismo aboga por otra noción de salud pública.

En *¿Qué habrá sido de ella?*, 1923, se centra en el clímax de tensión y violencia doméstica, el cual llevará al personaje femenino a un ataque de histeria que le provocará la soledad y la pérdida de todo. Se describe a las mujeres del pueblo

como: trabajadoras; atareadas; descuidadas por falta de tiempo; vestidas sin coquetería; y asumidas, hasta por sus propias madres, sin tiempo y sin romanticismo.

Son heroínas anónimas, santificadas por la voz narrativa y cuyo cuerpo “es más respetado por la muerte que por la vida”. Su personaje, Ramona, se convierte en el arquetipo de la mujer pobre. Tiene multiplicidad de funciones; está desgastada por la maternidad (diez hijos en quince años); no posee derecho al descanso pues en ocasiones trabaja toda la noche; presenta síntomas de enfermedad física y mental; y es víctima de la explotación económica y la violencia de su marido. La vida cotidiana de la familia está dominada por la tensión, la amargura y la histeria.

Un día durante la discusión rutinaria del almuerzo, la mujer estalla en un ataque de ira y acepta las palabras repetidas del marido para que la mujer se marche pues ahí no sirve para nada. La protagonista sale al patio a gritar y cuando regresa, el marido ha empacado y se está llevando a los hijos. El relato se construye alrededor del punto máximo de la victimización de la mujer en nuestra sociedad: el paso de la mujer pobre por el matrimonio violento.

Antes del matrimonio, el personaje posee fuerza, juventud y vigor; durante el matrimonio se desgasta y pierde la salud física y mental. Ni siquiera cuenta con el afecto de su marido y de sus hijos pues debe enfrentar la rivalidad de su suegra quien compite por el cariño del hijo y la de una cuñada sin hijos que rivaliza por el amor de éstos.

En ese nudo de relaciones conflictivas, el marido se presenta como un pasivo para asumir las responsabilidades del hogar pero muy activo para la agresión y el maltrato. Después del matrimonio, la víctima queda desolada y sin ninguna posesión.

La mujer pobre accede a dos únicas posesiones en la vida: su fuerza de trabajo y los hijos. La invisibilización de que es víctima en la sociedad patriarcal y capitalista hace que no exista ningún tipo de reconocimiento ni a su desgaste ni frente a la pérdida de sus posesiones.

El matrimonio se manifiesta, en este texto, como un engranaje de explotación. Al despedirse, el marido le hace ver por qué no tiene ningún derecho de reclamo:

Le dijo irónico: — Te dejo lo que llevaste el día en que nos casamos. La casa estaba vacía. Ella nada había llevado consigo el día que se casaron. ¡Era tan pobre! A no ser que su juventud y su frescura que habían quedado enredadas en los abrojos del camino (Lyra, 1977: 258).

La voz narrativa posibilita y va guiando el sentido del texto hacia una relación proporcional entre las cuotas de sacrificio, presión, victimización, y la historia de la mujer.

Al centrarse en el punto máximo de tensión, cuando estalla la agresión en el ambiente de la violencia doméstica, logra un doble efecto en su búsqueda de autonomía para las mujeres. En los procesos de agresión étnica, patriarcal o económica, la víctima es invisibilizada por parte del agresor o agresora, pero una vez logrado el ocultamiento de los mecanismos de opresión, el victimario la observa y la define nuevamente mediante los procesos de culpabilización. Aparece como la provocadora de las medidas tomadas.

En la subordinación patriarcal, la mujer es asumida como la loca, la histérica, la que se sale de sus casillas, la que se lo buscó. En el caso que nos ocupa, la voz narrativa rompe con la visión gratuita de la histérica para otorgarle coherencia dentro de un proceso de explotación y presión llevado al máximo. La ficción culmina con la soledad total de la mujer. Un destino de incertidumbre, dolor y tensión se teje alrededor del personaje pues fracasa en un último llamado a los hijos. Queda una brasa encendida como su única compañía. En este final, un juego complejo de asociaciones sinestésicas entre la brasa, el color del pelo de uno de los niños, el sonido de los pasos sobre el empedrado y el corazón golpeado de la mujer, abre la posibilidad de recobrar una exclamación del inicio del texto: “¡Ramona, nombre bueno para un pedrón de la calle!” La asociación simbólica entre el pedrón y la mujer pobre, a quien hasta los hijos son capaces de abandonar, confirma el ángulo desde el cual es vista la mujer.

La crítica a la religión y a la explotación económica

La calidad literaria, la crudeza con que describe la realidad, la complejidad de la misma y la denuncia acerca de la explotación económica que encontramos en *Bananos y Hombres*, 1931, se fueron forjando a lo largo de su experiencia como escritora, activista política y observadora de las ramificaciones sutiles de las condiciones injustas en las conductas humanas y la sociedad como un todo.

Algunos de los escritos de Lyra poseen como estructura profunda de sentido la visión liberadora o cuestionadora del Evangelio. Es así como la serie *Bananos y Hombres* constituye una lectura de la realidad social desde una perspectiva teológica, por lo que su sentido global se puede sintetizar como: al margen del Vía Crucis.

Este texto anticipa posiciones y concepciones que se enraizarán en el pensamiento latinoamericano con la Teología de la Liberación. Plantea una

imagen del sacrificio de la o el explotado; la noción de pecado social para comprender la conducta humana generada desde esas condiciones; y las instituciones eclesásticas como cómplices de la explotación al margen del poder liberador del Evangelio.

Esa visión liberadora se afirma a partir de las historia de “una de las tantas sacrificadas”, una crítica a la doble moral y a la ironía con que asume las tres festividades de la Nochebuena para culminar con la imagen de un nuevo tipo de redentor.

Varios símbolos se unen en el relato para darle un adiós definitivo a la visión caritativa de la labor social pero crea otros símbolos que se justifican en el texto por un sentido de la justicia muy próximo a la Teología de la Liberación.

En el primer texto, la cruz, arrastrada por las aguas, le permite recordar a *Estefanía* y con ella, a todas las mujeres víctimas de la explotación en la zona bananera. En las condiciones sociales que privan en ese medio, las mujeres son las más sacrificadas pues son objeto sexual para poder sobrevivir, sea bajo la forma de prostitución o dependencia de un varón.

Las mujeres sufren la explotación económica de sus parejas, de los dueños de las fincas, y de las mujeres esposas de esos propietarios. Hay una red de relaciones afectivas, sociales y económicas que es visibilizada por la voz narrativa para plantear el sacrificio humano. El abandono puede comprobarse físicamente por la enfermedad, los embarazos, el descuido y las formas de servidumbre, entre las que se ubica la lealtad femenina como método de ahorro para el “explotador”.

Desde el inicio de ese primer relato, la voz de la narración plantea la existencia de personajes femeninos cuya vida no puede juzgarse por los parámetros de la moral “oficial” pues son: “marchitas, tostadas por el sol, las fiebres y la sensualidad del hombre, amorales e inocentes como los animales” (Lyra, 1977: 372).

Después recorre el espacio y relata cómo se desenvuelven las relaciones humanas; se detiene en resaltar varias conductas como es el alcoholismo generalizado y, en más de una ocasión, advierte que las mujeres y los niños también bebían.

Por otra parte, enumera el número de parejas de determinadas mujeres, observa cómo los hijos son de diferentes padres, plantea el conocimiento de una niña en “todo lo que se relaciona con el pecado que en las tablas de Moisés ocupa el sexto lugar”(Lyra, 1977: 381). Sin embargo, aclara que para la madre de la criatura ni para la niña o para otras gentes del lugar se trata de un pecado. Dentro del entorno, se ve como algo normal. Inmediatamente, la voz narrativa plantea

un paréntesis y afirma en primera persona una crítica a la moral católica: “Yo me pregunto lo que piensan los católicos que hace su Dios con las almas de estas criaturas” (Lyra, 1977: 381).

En esa interrogación, hay una ambigüedad en torno a la imagen de dios pues el posesivo marca una distancia con respecto a un dios castigador de los católicos y, al mismo tiempo, abre la posibilidad, aunque no lo afirme explícitamente, de un dios comprensiva con las criaturas inocentes. Se da, por una parte, una relativización del pecado desde la normalidad del entorno y del castigo pues la duda implica una negación de la culpa.

El abandono en que crecen esos y esas niñas se debe en primera instancia a la situación de sus madres, pero éstas, a su vez, son víctimas de sus parejas y de la explotación. Conforme se va desarrollando el sentido global de la serie, se confirma la inocencia de las criaturas por las condiciones *salvajes* de que son víctimas.

Las cadenas de la opresión va de lo particular y lo más inmediato, cómo son las relaciones humanas: el trabajo, la diversión y el “afecto”, para desembocar en la principal: la existencia de la compañía extranjera.

En *Nochebuena*, que corresponde al relato número dos, realiza un recorrido por la jornada laboral de la peonada en medio de un temporal y por la fiesta que improvisan en sus ranchos, inundados por la crecida del Reventazón. El alcohol, los tamales y la música de una guitarra o de una vitrola caracterizan el jolgorio. Después pasa al festejo navideño en la *Zona*, nombre que recibía el sector que ocupaba en Limón el caserío de la alta jerarquía de la compañía, cuyo símbolo es el árbol navideño y los juguetes importados.

Resalta también la celebración de uno de los diputados “de los que se empeñaron en que pasaran los contratos bananeros tal como lo deseaba la “United Banana Co.”(Lyra, 1977: 378). Culmina el recorrido en Nueva York con la forma en que la realiza el *Assistant Manager* de la compañía, cuyo rasgo predominante es la opulencia. La miseria, el consumo y el derroche se constituyen en las formas cómo se olvida la razón de ser del ritual pues: “Nadie se acuerda allí de que en esa noche se celebra el recuerdo de Jesús, quien, dicen, vino a salvar este mundo del pecado”(Lyra, 1977: 377).

Aunque la ironía puede descartar el papel del salvador, no se puede obviar que la secuencia se estructura en torno al olvido, lo que afirma de cierta forma la necesidad del recuerdo.

En el tercero, *Niños*, contrasta los cuidados de la fruta con el abandono de la infancia en la zona bananera. Ofrece una lectura del valor nutritivo resaltado en la publicidad en los Estados Unidos que contrasta con la desnutrición de nuestros niños costarricenses, la indefensión de las víctimas más desvalidas y anticipa la necesidad de la redención.

En el último texto de la serie, la rebeldía se convierte en el elemento que le da sentido al trayecto de por lo menos uno de esos pasajeros que van en la lancha, cuyo nivel simbólico se deposita en el motor. A lo largo de la serie, ha planteado que la realidad y la compañía son duales, por lo que también existen dos posibilidades de enfrentarlas: la caridad o la rebeldía. La clara oposición entre dos tipos de peones: el común, el que se adormece con la explotación y el que se rebela, reivindica la última alternativa. Crítica, como la de Araya y Ovares, así lo visualizó (Araya y Ovares, 1988: 197-216).

Dentro de la coherencia global de la obra de Carvajal, la acción individual priva; sin embargo, se trata de una acción de rebeldía justiciera: acabar con un policía corrupto que cometía atropellos e injusticias contra los peones. Y el personaje no sólo es rebelde, también bondadoso. Se trata de un modelo de integralidad que no pasa de los 35 años. Es sanador, adormecedor de serpientes, alfabetizador, tomaba los avisperos y panales sin precauciones, los insectos nada le hacían, amigo entrañable de los niños. Es una mezcla de Jesús con Francisco de Asís, pues despierta también resonancias espirituales como la siguiente: "...ojos oscuros que se quedaban mirando con tan apacible serenidad, que uno sentía como si por el espíritu pasaran una cinta de seda..." (Araya y Ovares, 1988: 386). Este personaje tomó justicia por sus propias manos sin influencia del alcohol. Los demás peones liberan la presión peleando o tomando. Éste, en cambio, es sereno.

La voz narrativa considera el ambiente amoral porque las condiciones de explotación lo exigen así, pero no existe el pecado individual. Es la explotación la que genera ese comportamiento, frente al cual surge un nuevo tipo de místico: el que no pone la otra mejilla. La serie se abre con la crucificada, pasa por el "nacimiento" que ya nadie recuerda, cuestiona la noción de pecado frente a las niñas prostituidas y culmina con un nuevo redentor. El paralelismo entre la acción justiciera y el misticismo se sintetiza en el título de este último apartado *El peón que parecía un santo*.

La subversión de la lógica opresiva

Se ha realizado un recorrido sintético y apenas insinuado de la trayectoria del pensamiento de Carmen Lyra. En 1931, cuando escribe *Bananos y Hombres*,

ha reflexionado y puesto en evidencia las asimetrías sociales, religiosas, patriarcales y económicas que dominan a la sociedad costarricense.

Por si fuera poco, denunciar el lucro con la fe por parte de la Iglesia Católica, visualizar el matrimonio como pérdida de la autonomía e identidad femenina, liberar de culpa a *La Llorona*, establecer las causas sociales de la histeria de la mujer agredida, y acusar a la United Banana Company Co. de explotadora y causa del pecado social, todavía le faltaba el trecho más radical de su pensamiento y de su acción: su militancia en el Partido Comunista hasta 1948, fecha en que éste queda disuelto y sus militantes son objeto de persecución a raíz del enfrentamiento civil.

Por razones de espacio, no es posible detenernos en esta parte de su trayectoria. Sin embargo, queremos anotar dos elementos muy significativos. El primero es que por su dedicación al periódico *Trabajo* abandona casi por completo la ficción y se enfrasca en escritos sin preocupación estética en el sentido literario, pero abre una dimensión de la educación política que adquirirá pleno sentido y nombre conceptual. también décadas después del abordaje por parte de ella. Se trata de lo que en la década de los años ochentas del Siglo XX se conceptualizó como la Educación Popular.

La alternativa de llevar información sistemática a los sectores populares para asumir conscientemente las causas políticas y económicas de sus condiciones, la inaugura, para Costa Rica, Carmen Lyra en su trabajo periodístico.

En las páginas de *Trabajo*, se preocupa por ofrecer explicación e investigación exhaustivas de determinados hechos o personajes, pero también adquirió el carácter de “letras de emergencia”, como llamó Mario Benedetti la labor que determinados escritores se ven impulsados a realizar cuando las condiciones de la lucha política así lo requieren.

Artículos como: *La silueta de un palanganas: don José Santos Lombardo* (Lyra, 1939: 3); *Falangista José Pozuelo* (Lyra, 1941: 3); *Contrato golleria del Ingeniero Bertolini* (Lyra, 1942: 1-2); *Los curas nazis amenazan con excomulgar campesinos* (Lyra, 1942: 3); constituyen claros ejemplos de escritos en los cuales el objetivo estético cede su lugar al interés político inmediato.

Sin embargo, no todos sus escritos de este período responden a la urgencia del momento. Su formación intelectual se desplaza por algunos de los ejes vitales para la conformación de una conciencia revolucionaria y construye una temática que puede ser objeto de interés tanto histórico como cultural. Dentro de dicha temática se pueden establecer como los más importantes la moral, los temas o

personajes de interés histórico, la cultura, la literatura, el arte, el imperialismo y la política internacional.

El imaginario oficial no podía soportar la convivencia con un pensamiento y una acción dedicados a desestructurar su razón de ser. Era una luz que transparentaba demasiado la esencia de la sociedad capitalista por lo que se defendió como bien sabe hacerlo en todas las épocas: la expulsó del país, la ocultó y hoy sigue ocultando su valor. Era un modelo de intelectual demasiado explosivo por su capacidad de análisis y, además, no concibió la labor intelectual desligada de la acción subversiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araya, Seidy y Ovares, Flora. (1988). *Ensayo y relato en Carmen Lyra*. Letras, 18-19: pág. 197- 216.

Ducca, Isabel. (2001). *De cómo la Tía Panchita resultó pensadora*. Imágenes, Vol. 7 No. 10: págs. 73-107.

Lyra, Carmen. (1977). *Relatos Escogidos de Carmen Lyra*. (Selección y prólogo de Alfonso Chase). San José: Editorial Costa Rica.

Yolanda Oreamuno: el derecho a pensar

Yadira Calvo

Escritora
Costa Rica

RESUMEN

En 1938, al participar en el concurso organizado por el Colegio de Señoritas, Yolanda Oreamuno, con 22 años de edad y en calidad de ex alumna, respondería a la consulta de esa importante institución de educación femenina costarricense: *Medios que Ud. sugiere al Colegio para liberar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente*. Si bien no obtuvo un primer lugar en el concurso, cuando su respuesta fue publicada por el Editor del *Repertorio Americano*, Joaquín García Monge, se rebelaría en el escrito y en la personalidad de la autora, una insoslayable posición de crítica al destino previsto para las mujeres en la sociedad patriarcal.

Palabras claves: Yolanda Oreamuno, pensamiento femenino, pensamiento feminista.

ABSTRACT

In 1938, Yolanda Oreamuno, 22 years old, as a graduated woman from the Colegio Superior de Señoritas, took part in an opinion pool contest, organized by that paramount Costa Rican women school. The inquire was: *What means do you suggest the School to free Costa Rican women from frivolous influences?* Yolanda's response did not reach any of the contest first places. However, when her writing was published by Joaquín García Monge, Editor of *Repertorio Americano*, Yolanda's response would reveal, as well as her personality, her unavoidable critique to the female destiny in patriarchal societies.

Key words: Yolanda Oreamuno, female thought, feminist thought.

En 1938, para festejar el cincuentenario del Colegio de Señoritas, se celebró un Congreso Femenino de Educación, organizado por Ángela Acuña, Esther Castro de Tristán y otras integrantes de la Liga Feminista. Algunas de las ponencias, supuestamente las mejores, fueron publicadas por la *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales* (julio a diciembre 1938, N° 3 y 4, t. III). Por ellas podemos juzgar el tono general del Congreso. Claudia Cascante, profesora del Colegio de Señoritas en ese entonces, puso como ejemplo de feminidad a la Mujer de los Proverbios: teje, reza, ama, es dulce, fuerte, sumisa, oportuna y perdonadora, e impulsa al marido desde el rincón del hogar.

Virginia Albertazi Herrera critica severamente las leyes discriminatorias como la fijación del domicilio y la patria potestad, pero reivindica sin embargo la misión de la maternidad como una verdadera profesión para las mujeres.

Virginia Loría proclama la necesidad de educar a las mujeres para que sean mejores amas de casa que hagan de su cocina un arte y una ciencia; para que conviertan su misión en sacerdocio, haciéndose acreedoras al trono donde se las ha colocado como reinas. Ángela Acuña recomienda a las mujeres entregarse con fervor a las cosas del hogar y a lo que ella denomina la técnica laboriosa de ser madre, el perfeccionamiento de los códigos morales, para ennoblecer el amor y mostrar al hombre su verdadero rumbo ante el trabajo y las pasiones.

Todas ellas se adhieren a un ideal patriarcalista que subordinaba a las mujeres a las necesidades de los hombres. Era el ideal del *ángel del hogar*. A ese tipo de ideas, en la última década del siglo XIX, en América Latina se le llamaba “el feminismo de las bonitas”, y se definían como un *sistema* que trataba de que “la mujer fuera más mujer”, con lo que querían decir que se preparara para desempeñar de la mejor manera lo que entonces llamaban “los deberes propios de su sexo”.

Esto, obviamente, en oposición al “feminismo de las feas”¹ que no era otra cosa que el verdadero feminismo, el que pretendía cambiar de manera efectiva la condición de las mujeres.

Al principio no faltaron algunos furibundos que se refirieron a las congresistas como “esas locas que se trepan a decir disparates”, pero al fin proliferaron los artículos plenos de elogios cuando cayeron en la cuenta de que aquellas “locas” no habían dicho ningún disparate que no sostuvieran ellos mismos: los que pregonaban la Iglesia, la Escuela y la Tradición.

1 Sobre el feminismo de las feas y el de las bonitas, ver Robert Jay Glickman, *Vestales del templo azul*, p. xxxv.

Ya respirando tranquilos, algunos articulistas echaron a volar las campanas porque las mujeres, según ellos decían, no pretendían “eclipsar las glorias conquistadas por el hombre, ni menospreciar sus méritos”, sino ser más bien dignas compañeras, consejeras, merecer su más alta estima, “darles hijos sanos, robustos y bien encarrilados en la senda del deber”.

Todo esto es importante a la hora de analizar el pensamiento de Yolanda Oreamuno (1916-1956), porque este es el contexto mental en el que inicia sus colaboraciones al Repertorio Americano.

En 1938, o sea en el mismo año del Congreso de Educación, el Colegio de Señoritas realiza un concurso literario con el tema *Medios que Ud. sugiere al Colegio para librar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente*. En ese momento, Yolanda tiene 22 años y es ex alumna de ese Colegio. Es la época en la que, en palabras de Lillia Ramos, “sacude el ambiente de las letras y de las artes y, al mismo tiempo, es vedette en las crónicas sociales”(1978:s/p).

Como era de esperar, Yolanda participa en el concurso del Colegio, aunque obtiene sólo un cuarto o quinto lugar. Poco después envía su texto a García Monge con el título *¿Qué hora es?*. Lo fecha en San José el 31 de agosto y lo acompaña de una nota en que asegura creerse “en la obligación de suplicar al Repertorio Americano le dé cabida en sus columnas...”.

Yo encuentro en este ensayo una interesantísima posición de la autora, en la que aprovecha la coyuntura para criticar todo lo criticable y atacar por igual a moros y cristianos.

Como afirmó José Marín Cañas, ella adquirió muy pronto “su posición mental, que era como una posición física hecha pensamiento”, porque “poseía un talento inquieto y una avidez curiosa y una sensibilidad amarga”(Citado por Urbano, 1968, s/p).

Yolanda se erige en voz disidente, cuando señala la incoherencia entre la educación formal y el destino previsto para las mujeres; y cuando critica a unas feministas que, a su modo de ver, buscan reivindicaciones *políticas*, sin haber conseguido para las mujeres otra cosa que el de ponerse tacones bajos y cortarse el pelo.

Siento que Yolanda resulta injusta en esa crítica, así como cuando afirma que “el éxito de trabajar a la par del hombre y de votar en algunos países” no son logros conquistados por las mujeres sino “simples resultantes del desenvolvimiento industrial”. En cierto modo, esta actitud parece insolidaria con las luchas por el sufragio femenino que en 1938, llevaban ya unos catorce años en el país.

Aún antes, a sus dieciséis años, había publicado en la *Revista Costarricense*, su primer ensayo conocido (Sánchez, *La Nación*, 6 abril de 2008) “¿Puede la mujer tener los mismos derechos políticos que el hombre?”.

En él había dicho: “La mujer que quiera sentarse en las sillas del Congreso, la que quiera vivir esa vida agitada y pujante de la política, que selle las puertas de su casa y anule su personalidad”. Esto demuestra, como señala Alexander Sánchez Mora, “una adscripción total al discurso patriarcal sobre los roles de sexo o género”. Pero también Carmen Lyra, en 1933, había declarado que el feminismo era “absurdo”. Para ella, la única lucha válida era “la de la clase trabajadora oprimida por la riqueza de unos pocos”. (Lyra, 1999:459)

En *¿Qué hora es?*, o sea, seis años después de sus primeras declaraciones sobre el sufragio, Yolanda precisa más su posición, asumiendo más bien una idea muy semejante al que manifestaba en España Emilia Pardo Bazán, hacia 1892, cuando exponía el ideal de que “la mujer se baste a sí misma y no dependa de nadie”(1976: p. 108).

Para Yolanda, el feminismo será “por fuerza” equivocado “mientras no le quite a la mujer el prejuicio de que el hombre debe mantenerla y mientras no borre de su masa cerebral “el miedo a decir, el decir mal, y la deliberada tendencia a ignorar todo lo que no sean nuestros mediocres y pequeños problemas individuales”. Según su planteamiento, la verdadera liberación de la mujer es la del intelecto, y consiste en darnos cuenta de que somos capaces de pensar, de juzgar y de razonar.

El hecho mismo de participar en un concurso cuya premisa sostiene que “la mujer costarricense” es presa de la frivolidad, indica que la autora comparte la idea de que las mujeres son frívolas, pero lo atribuye a un efecto de su situación social.

El modo en que se manifiesta la frivolidad, a su juicio, es mediante un tipo humano que ella llama la “interesante”, que pretende saberlo todo; sucesora de la antigua “modosita”, que afectaba no saber nada. Ambas son hogar —dice ella hogar— dos caras de una misma moneda de ignorancia e incapacidad. Un dúo de excrecencias del ambiente.

Es el falso sentido de independencia y de libertad, el desequilibrio entre la esclavitud mental y los “nuevos derechos”. Yolanda aclara que “no combate el derecho de “ser interesante” sino la manía de parecerlo. Para ella, el único remedio contra la frivolidad es forjar la verdadera personalidad femenina:

una personalidad equipotencial, nunca igual a la del hombre, que nos faculte para escoger rutas cuando hay cerrazón de horizontes. Un estado de espíritu de solidez tal que nos convierta en compañeras y no en esclavas, acusadas o encubiertas, del hombre (*Repertorio Americano*, XVI, N° 2, 1938)

A partir de aquí, dirige sus baterías contra la escuela, contra el hogar y contra el ambiente. Por *ambiente* entiende, en otro de sus ensayos publicado en el mismo año, (“El ambiente tico y los mitos tropicales”): “la atmósfera vaga pero definitiva que van haciendo las costumbres familiares, el vocabulario de todos los días, la política local, el modo de vivir y la manera de pensar (que frecuentemente son antípodas)”.

El hogar —afirma Yolanda— debería orientar desde la primera infancia, pasando por los años de estudio, a todas las muchachas con el fin de que se hallen a sí mismas, con el propósito de que sean algo en la vida, no sólo para la satisfacción personal.

También con el objeto de que sean elementos realmente útiles de la sociedad, nunca delicados y bellos parásitos. Pero en la familia, tal y como ella la describe, el padre tiene una autoridad desmesurada, y a hija está sujeta a la obediencia irrestricta, el respeto irrestricto, y la tutela intelectual y moral a perpetuidad. Todo esto como consecuencia de la incomprensión de los deberes y derechos paternales, y de la dependencia económica forzosa de la mujer durante el período que no puede producir, sino solamente recibir. Período que por desgracia —dice ella— muchas veces ocupa toda una vida. El resultado es que la muchacha se acostumbra a que otro (el padre primero, después el esposo) piense y luche por ella.

De más está decir que este era el ideal femenino de la época. Víctor Valembois afirma de “El ambiente tico y los mitos tropicales”, que resultó ser no sólo “provocativo” sino incluso “explosivo”, y dice de su autora que vive todavía “no solo como figura literaria”, sino como “el prototipo de Juana de Arco tropical”².

Esto resulta más verdad si se toma en cuenta que, como señala Grace Prada, “Yolanda Oreamuno levantó el vuelo de escritora en un medio intelectual que no era favorable a las mujeres y que arremetió contra aquellas que cambiaron el fogón por la pluma” (Prada, 2005:121).

2 Víctor Valembois, “Actualidad cosmopolita del concepto de ‘proximidad’ de Yolanda Oreamuno”, texto facilitado personalmente por su autor.

Al ideal de dejar que otros piensen por ella, atribuye Yolanda en *¿Qué hora es?*, la frivolidad de las mujeres, que, a su juicio, les “impide ostentar verdadera dignidad”. Porque para ella no hay dignidad sin conciencia, la suprema conciencia está en asumir con pleno conocimiento de causa las responsabilidades que da la vida al enrollar a un ser en su corriente, sea hombre o sea mujer.

En cuanto al colegio, Yolanda acusa a la educación formal de carecer de vitalidad, no capacitar para la vida práctica, e impedir a las alumnas convertirse en parte sensible y consciente de la sociedad. Ella se pregunta: si se educa para un fin, porque la educación no es un fin en sí misma “¿para qué se educa a las mujeres? Y asume que ni padres ni alumnas saben para qué. Como resultado, el paso por las aulas se convierte en un paso entre el desarrollo de la muchacha y la colocación definitiva en las manos de un hombre que quiera hacerse cargo de ella; es decir, el marido.

Carente de orientación verdadera, —dice Yolanda—, la mujer sólo tiene un incentivo para el estudio: la buena nota, la memorización, el aprendizaje muerto. Así es como la intrascendencia, la frivolidad, germinan en terreno abonado. Si ella es pobre, el colegio no le sirve porque sale de él al taller o al mostrador; si es de clase media, ella no sabe si va al colegio a pasarlo bien o le sirva también para estudiar; y si es rica, como no tiene urgencias, tiene tiempo hasta para pensar. Si saca malas notas y el papá es liberal, va a Estados Unidos después de estrenarse en el Nacional y de regreso “posiblemente escoja con quién casarse”.

El matrimonio hogar —a juicio de Yolanda hogar— es la última y definitiva etapa en la vida de las mujeres, después de la familia y el colegio. Aquí se presenta la desconexión definitiva de toda inquietud intelectual y también es “un tránsito dedicado a gastarlo en la forma más alegre y conveniente”. La ‘caza del marido’ como actividad primordial, consecuencia de la educación recibida en anteriores etapas, termina por anular la verdadera personalidad: el sentido de los deberes, la sana ambición, el ejercicio justo de los derechos, las nobles inquietudes, el conocimiento del propio ego.

Yolanda fustiga a plena conciencia, “sin remilgos”, —como señala Victoria Urbano— cuando ataca derecha y certeramente los convencionalismos, la hipocresía o las flaquezas de sus compatriotas”. Como dice Urbano, hace gala de una independencia intelectual sorprendente, sobre todo si se toma en cuenta que ella es producto de ese ambiente estrecho y provinciano que nos describe, y porque, precisamente, cuando hace todos esos comentarios, tiene alrededor de veinte años y es todavía una “hija de familia”(Urbano, 1968:61), lo que equivale, para Yolanda, a “estar sujeta a la tutela intelectual y moral” de sus mayores “a perpetuidad”.

Según considera Rima de Valbona, el ensayo *¿Qué hora es?*, “no mantiene solidez de pensamiento ni de estilo y da la impresión de haber sido escrito sin plan alguno”(1972:55).

Yo, por lo contrario, lo encuentro muy sólido en su pensamiento. Yolanda, a sus veintidós años está a la vez criticando la escuela, la familia, la sociedad, y su producto, la frivolidad femenina. Y al hacerlo, se coloca en la posición del modelo de mujer que propone: sin miedo a decir; consciente de su capacidad de pensar, juzgar y razonar; ejerciendo su derecho a formular libremente su opinión y a establecer su propia ruta de pensamiento. No por casualidad Yolanda usa EGO como pseudónimo en este ensayo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Valbona, Rima (1972). *Yolanda Oreamuno*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Glickman, Robert Jay (1996). *Vestales del templo azul*. Notas sobre el feminismo hispanoamericano en la época modernista. Canadá: Canadian Academy of the Arts.
- Lyra, Carmen (1999). *Relatos escogidos*. San José: Editorial Costa Rica, 1999.
- Oreamuno, Yolanda (1961). *A lo largo del corto camino*. San José: Editorial Costa Rica.
- _____ (1938). Medios que usted sugiere al colegio para librar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente. En: *Repertorio Americano*, XVI, N° 2, 31 de agosto.
- Prada Ortiz, Grace (2005). *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense*. Ensayos femeninos y feministas. Heredia: EUNA.
- Pardo Bazán, Emilia (1976).. *La mujer española*. Madrid: Editora Nacional.
- Ramos, Lilia (1978). *Fulgores en mi ocaso*, San José: Editorial Costa Rica.
- Sánchez Mora, Alexander “Tras el mito de Yolanda Oreamuno”. En *Áncora*, La Nación, Costa Rica, Domingo 6 de abril de 2008.
- Urbano, Victoria (1968). *Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno*. Ensayo crítico. Madrid: Ediciones Castilla de Oro.
- Valembois, Víctor, “Actualidad cosmopolita del concepto de ‘proximidad’ de Yolanda Oreamuno”, texto facilitado personalmente por su autor.

En este número de **ÍSTMICA**

Yadira Calvo Fajardo

Escritora y ensayista. Licenciada en Literatura y Ciencias del Lenguaje. Profesora Asociada de la Universidad de Costa Rica. Catedrática en la Universidad Autónoma de Centroamérica, UACA. Especialista en temáticas de género y literatura. Ganadora del Premio Certamen UNA Palabra, 1989, en la categoría de ensayo y del Premio Nacional Aquileo J. Echeverría, en 1990. Colaboradora de varios periódicos nacionales y corresponsal de Fempress.

Anabelle Contreras Castro.

Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Libre de Berlín. Académica del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central, de la Universidad Nacional de Costa Rica, del cual es coordinadora. Especialista en temas de identidades centroamericanas y artes escénicas.

Isabel Ducca Durán

Escritora. Licenciada en Filología Española. Académica de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de Costa Rica. Coordinadora de la Cátedra Carmen Lyra de dicha Escuela. Desarrolla actividades de extensión en capacitación a docentes de primaria en lectura y literatura para niños y jóvenes. Investigadora en el análisis literario e ideológico de la obra de Carmen Lyra y análisis crítico

del discurso de la imagen del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos en la prensa escrita costarricense.

Lety Elvir Lazo

Poeta, ensayista y narradora. Galardonada con el primer lugar del Premio Embajada de Chile, 1996; así como con el Primer Premio Internacional 1997, de la VIII Bienal Internacional de poesía, auspiciado por la revista "Correo de la Poesía", Valparaíso, Chile. Primer Premio en Cuento, convocado por la Universidad Nacional de Costa Rica, sede BRUNCA, 2002. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, UNAH. Diplomada en Lengua y Literatura Española, Madrid, 2001. Estudió el Doctorado Interdisciplinario de Artes y Letras en América Central, Universidad Nacional de Costa Rica. Es profesora del Departamento de Letras de la UNAH.

Diana Espinal Meza

Poeta hondureña, nacida en Tegucigalpa. Licenciada en Literatura por la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, Honduras. Tiene tres poemarios publicados a su haber. Actualmente realiza sus estudios de Maestría en Cultura e Investigación Literaria, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. Miembro de la Asociación Cultural Paso del Norte,

Por la Unidad y la Cultura y Miembro del Ateneo Fronterizo, en Ciudad Juárez, México.

Elisa Logan

Nació en Tegucigalpa. Licenciada en Lengua Española por la Universidad Pedagógica Nacional (UPNFM) y Máster en Trabajo Social por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Actriz de teatro. Ha leído su obra tanto a nivel nacional como internacional en diferentes festivales poéticos.

Richard McCallister

Doctor en Español por la Universidad de Texas en Austin. Ha realizado, además, seminarios postdoctorales en varias instituciones entre ellas, Casa de las Américas, en Cuba. Ha enseñado en Missisipi University for Woman y profesor visitante en la Universidad de El Salvador. Conferenciante internacional y traductor de literatura. Es profesor asociado de Español en Delaware State University, Estados Unidos.

Marielos Miranda Segura

Bachiller en Arte y Comunicación Visual con énfasis en Escultura por la Universidad Nacional de Costa Rica. Profesora en dicha especialidad. Master en Estudios Latinoamericanos con énfasis en Cultura y Desarrollo. Ha laborado como asesora en el Proyecto Desarrollo Integral Comunitario Marino-Costero en Isla Cabuya, en la misma Universidad. Cuenta con varias exposiciones públicas, en bienales nacionales, en la Galería Nacional e internacionalmente, en España, Brasil y México.

Carlos Morúa Carrillo

Bachiller y licenciado en Danza por la Universidad Nacional de Costa Rica. Magister en Difusión Cultural por la Universidad Autónoma de Nuevo León, México. Ha sido director, productor y coreógrafo en diferentes proyectos tanto en Nuevo León, México, donde impartió talleres de arte, como en Costa Rica. Académico del Centro de Estudios Generales, Universidad Nacional de Costa Rica

Ada Luz Pineda Gálvez.

Licenciada en Filología Española, egresada de la Universidad de Costa Rica. Máster en Comunicación y Tecnologías Educativas por el ILCE, México. Excatedrática de la Universidad Autónoma de Honduras. Es coautora de textos de español universitarios y autora de la *Antología: Honduras. Mujer y Poesía*. Fundadora de la Asociación Nacional de Escritoras Hondureñas.

Amada Esperanza Ponce

Maestra de educación primaria, licenciada en periodismo por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH), perteneció al Colectivo Cultural de Escritores Mascara Suelta y actualmente es miembro de la Asociación Nacional de Escritoras de Honduras (ANDEH), de la Unión de Escritores de Honduras (U. E. H.), además de trabajar coordinar voluntariados en organizaciones artísticas y culturales y como editora del diario *La Tribuna*, en su versión digital.

Grace Prada Ortíz

Catedrática de la Universidad Nacional. Máster en Historia por la Universidad de la Amistad de los Pueblos de Rusia. Doctora en Estudios Latinoamericanos con mención en Pensamiento Latinoamericano. Académica e investigadora, especialista en temas de la mujer y género; ensayo, pensamiento latinoamericano y análisis del discurso.

Violeta Rocha Areas

Teóloga Feminista. Master en Teología por el Instituto Protestante de Francia. Doctoranda en Estudios Latinoamericanos con mención en Pensamiento Latinoamericano, Universidad Nacional de Costa Rica. Rectora de la Universidad Bíblica Latinoamericana, se especializa en temas de feminismo e interculturalidad.

Claudia Sánchez Cárcamo

Sicóloga, pedagoga, poeta. Licenciada en Psicología y Diplomada en Pedagogía de la Educación Superior por la Universidad Nacional de Honduras. Miembro del Taller de Literatura

Edilberto Cardona Bulnes, Departamento de Letras, UNAH. Su obra poética ha sido publicada por la Editorial Cerezo Desnudo, así como también en Caxa Real y La Tribuna.

Marybel Soto Ramírez

Licenciada en Traducción inglés-español por a Universidad Nacional, Máster en Estudios Latinoamericanos con énfasis en Cultura y Desarrollo por la Universidad Nacional. Académica investigadora en el Instituto de Estudios Latinoamericanos, donde coordina del Programa Integrado Repertorio Americano.

Marie Claire Vargas Dengo

Académica de la División de Educación Básica del Centro de Investigación y Docencia en Educación, CIDE, Universidad Nacional de Costa Rica. Ha participado en proyectos de investigación y extensión en el CIDE, entre ellos, el de educación de calidad para atender a estudiantes con necesidades educativas especiales y discapacidad. Máster en Educación por la George Washington University, Estados Unidos.

Normas editoriales

1. La revista *Ístmica* publica estudios y documentos afines sobre cultura, historia, sociedad y arte centroamericanos. Sus números son de publicación anual y de carácter monográfico.
2. Se reciben artículos originales, con demostrable valor cultural, que no sobrepasen las veintidós (22) páginas, impresas a doble espacio (equivalentes a 5000 caracteres) escritos en alguna versión de Word para Windows.
3. Los artículos deben estar escritos en español, contener un resumen en el mismo idioma y otro en un segundo idioma, preferiblemente inglés. El resumen debe contener un máximo de 100 palabras. Igualmente se incluirá un máximo de seis palabras claves en ambos idiomas.
4. El artículo se puede remitir a estas direcciones de correo electrónico; istmica@una.ac.cr, msot@una.ac.cr, pero invitamos a los autores y a las autoras a realizar sus envíos directamente por medio del portal de revistas académicas de la Universidad Nacional, en www.revistas.una.ac.cr/istmica Para versiones impresas remitir a la siguiente dirección postal: Revista ÍSTMICA, Decanato Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, Apartado postal 86-3000 Heredia, Costa Rica en cuyo caso se debe incluir la versión digital almacenada en disco.
5. El título del artículo deberá estar en espacio sencillo, centrado, sin mayúscula, en negrita. El nombre del/ de la autor/ autora, deberá estar al margen derecho, en negrita y debe incluir la filiación institucional y el país de procedencia o nacionalidad del autor.
6. Los artículos deben estar escritos en letra Times New Roman 12, con párrafos justificados a ambos márgenes. Los subtítulos deberán estar escritos en mayúscula, sin negrita, al margen izquierdo. Las citas y referencias bibliográficas deben mantener la uniformidad a lo largo del documento. Se debe utilizar las normas internacionales del estándar APA (American Psychological Association). Toda cita debe aparecer en la lista de Referencias bibliográficas al final del artículo. Los cuadros, figuras e ilustraciones, deben contener título, deben estar enumerados e indicar, claramente, cuál es su fuente o indicar si son elaboración propia.

7. Se debe utilizar las funcionalidades que el procesador de texto facilita, por lo cual se ruega no utilizar la barra espaciadora para dejar espacios en blanco si lo que se desea es centrar un título o poner una sangría, ni utilizar la tecla *intro/enter* (interlineado entre párrafos) cuando se desea realizar cambios de página, en especial cuando se trabajan cuadros, figuras o ilustraciones, a fin de evitar problemas de pérdida de formato durante la edición del documento.
8. Los colaboradores y colaboradoras incluirán, en la última página del documento y del archivo digital, un breve curriculum vitae que incluya, nombre completo, títulos académicos, filiación institucional, área de desempeño laboral, investigaciones, producciones, dirección de correo electrónico, números telefónicos y dirección postal.
9. Todo autor o autora de artículo publicado, recibirá dos ejemplares de ÍSTMICA. Cuando se trata de autoría colectiva, cada autor recibirá un ejemplar de la Revista. En ningún caso, los artículos aceptados podrán figurar en otra revista mientras no hayan sido publicados por ÍSTMICA.
10. Los autores y las autoras, mediante el envío del artículo, se comprometen con esta Revista en que el documento no ha sido presentado previamente para otras publicaciones y otorga a la Ístmica, el derecho de publicación del artículo.
11. No media, en ningún caso, remuneración para autores, colaboradores o dictaminadores, excepto lo indicado en el punto 9, ni aun cuando medie copatrocinio en favor de algún número particular de ÍSTMICA, todo ello en concordancia con lo que establece la Editorial de la Universidad Nacional al respecto.
12. Los artículos desestimados en versión impresa serán destruidos si los/las colaboradores/as no los reclaman en un plazo máximo de tres meses naturales, luego de haber sido notificados. Las versiones originales que publique ÍSTMICA, formarán parte de los archivos institucionales.

Normas de evaluación y dictamen de artículos

1. La Dirección de ÍSTMICA realizará una primera evaluación del artículo para comprobar el cumplimiento de las normas básicas de publicación. En caso de que cumpla con las pautas, se someterá, de manera anónima a evaluación por el Comité Editorial, el cual designará a dos lectores para que dictaminen el artículo a fondo. En caso de que no se llegue a coincidencia en el dictamen se recurrirá a un tercer evaluador.
2. El Comité Editorial tendrá un plazo máximo de tres meses naturales para notificar a los y las autoras sobre el resultado de la evaluación, según los criterios de: *aceptado, aceptado pero con modificaciones, rechazado*.
3. Cuando un artículo requiera modificaciones, estas se informarán específicamente al autor o a la autora, quien deberá incorporarlas y remitir el documento nuevamente a la dirección de ÍSTMICA, en cuyo caso la Dirección de la Revista comprobará que las modificaciones hayan sido incorporadas según los lineamientos del dictamen para proceder a su publicación.
4. El dictamen del Comité Editorial sobre un artículo es inapelable.

Esta revista se imprimió en el mes de febrero del 2012 en el Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional, consta de un tiraje de 200 ejemplares, en papel bond y cartulina barnizable.



Presentación

ARTÍCULOS

El infinito en la palma de la mano de Gioconda Belli, el discurso de los cuerpos y la sexualidad en los apócrifos de Adán y Eva

Chiapas tan cerca y tan lejos de Centroamérica: escenarios, conflictos sociales y una dramaturgia posible en femenino

El humanismo en la danza de Elena Gutiérrez Nascimento

La educación y el feminismo en el pensamiento de Gabriela Mistral

"...hacerte otra vez mujer!" Nota para una lectura feminista de *La Gringa* de Oscar Wyld Ospina

Honduras: inserción de la poesía femenina en lo contemporáneo

SECCIÓN LITERARIA

Honduras en la voz de sus poetas feministas

Convite

A destiempo

La historia rota

El amor existe

Murallas de amor

Debajo de un manzano te desnudé

Me rehúso

Amor de ladina

Honduras roja

Del ladrido del sombrero a la escama del sol

Quieres consentirme

Con que agonía pides...

Lindo, es mentir o más fácil que decir no

ARTES PLÁSTICAS

La experiencia creativa como experiencia vida

COMENTARIOS

Una geografía del deseo en *Los pobres* de Roberto Sosa

Entrevista

La creación artística en movimiento. Entrevista a Elena Gutiérrez Nascimento

DOSSIER

Pensadoras humanistas en Centroamérica

María Eugenia Dengo Obregón: vislumbre del pensamiento filosófico y humanista de su obra

Los caminos de Carmen Lyra

Yolanda Oreamuno: el derecho a pensar

UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
COSTA RICA


euna

ISSN 1023-0890



9

771023 089136