

## LA PALABRA DIRECTA DE ANA MARÍA RODAS O LA NEGACIÓN DE LA ESTÉTICA POÉTICA TRADICIONAL

Teresa San Pedro

La poeta<sup>1</sup> guatemalteca Ana María Rodas es la autora de cuatro poemarios: *Poemas de la izquierda erótica* (1973), *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* (1975), *El fin de los mitos y los sueños* (1984) y *La insurrección de Mariana* (1993). En todas estas obras hay una constante en cuanto al manejo del lenguaje por parte de la autora: Rodas siempre utiliza la palabra directa, llama las cosas por su nombre, va al grano. Como vulgarmente se dice, no tiene pelos en la lengua. La poeta hace esto con plena conciencia de causa. Ella reacciona contra la superficialidad y falsedad de la retórica tradicional que se empeña en disfrazar la cruda y fea realidad con bellas palabras y vacías metáforas. Según el editor de *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*:

*«Ana María no es un amable artificio. No escribe cosas bonitas, ni juega hasta lo infinito, la náusea, con metáforas... cuando dice sangre no describe un color, o lo que podía observarse a través de un microscopio»<sup>2</sup>.*

Su sangre es vulgar, peropreciado, líquido que sale a borbotones de un anónimo cuerpo acribillado a balazos y tirado en cualquier rincón de su tierra. Es la sangre de su gente, la sangre que se mezcla con

<sup>1</sup> En un estudio sobre la poesía de Luz María Umpierre digo al respecto: «Utilizo conscientemente la palabra poeta en vez de poetisa a lo largo de mi estudio al referirme a una mujer escritora, debido a que el término tradicional está lleno de connotaciones de inferioridad». *The Americas Review*, 19.1, 1991, p. 100. Por esta misma razón es que se usa aquí este término.

<sup>2</sup> Ana María Rodas, *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, Guatemala: Litografías Modernas, 1975. Esta cita viene de la cubierta del poemario. Todas las citas correspondientes a este texto son de la misma edición.

el sudor de los que no tienen voz. Es la sangre de los jóvenes que son sacrificados a diario, sin llegar a saber jamás por qué causa han muerto. Es la sangre de los hijos sin rostro, paridos por las desamparadas campesinas guatemaltecas. Es la sangre de todo un pueblo condenado a desaparecer, como podemos ver en el libro de Víctor Montejo titulado **Testimonio: Muerte de una comunidad indígena en Guatemala**<sup>3</sup>. ¿Qué otra palabra puede existir para representar toda esta sangre? Para Rodas, la palabra cotidiana, desnuda y directa.-aunque tal vez cruda-, es la única honesta, fiel a esa realidad. Ella pertenecería, por su manejo del habla popular, a la onda «sincerista», como la denominaba Angel Rama, y en la cual coloca a poetas como Ernesto Cardenal, Idea Vilariño y Nicanor Parra<sup>4</sup>.

En la obra de Ana María Rodas, por lo tanto, nos encontramos con un nuevo estilo poético, un nuevo acercamiento a los viejos temas del amor, la muerte, la angustia, la violación y el sexo. Esta poeta, mediante el uso de un tono conversacional y una casi total ausencia de metáforas, no solamente descriptivas y decorativas, sino también connotativas, crea una anti-poesía según los cánones tradicionales: una negación de la poesía en la poesía, en el nivel de la forma y del contenido. Lo que observa Emir Rodríguez Monegal sobre la poesía uruguaya de mitad de siglo, puede también aplicarse a la obra Rodas:

*No es la blandura, no es la debilidad, no es el ánimo pausilánime lo que produce esta poesía. Es una mirada que ha despojado al mundo de sus simulacros, que ha prescindido de las más hermosas imposturas poéticas o ideológicas, una mirada que ha descarnado al mundo para desnudar su horror*<sup>5</sup>

Debido a su ruptura con la retórica tradicional y a expresarse abiertamente sobre el sexo, sin rubores ni delicadezas, el libro de Poemas de la izquierda erótica causó una gran polémica. Un gran número de críticos, en su mayoría hombres, aunque también escandalizó a un grupo considerable de mujeres «docentes», catalogaron su poesía de sensacionalista, morbosa y hasta de pornográfica. Otros críticos la ensalzaron por su sensibilidad, pasión y honestidad. Lo cierto es que sus líquidos y abrazo vital abrieron las puertas de la expresión poética a los nicaragüenses Christian Santos, Michèle Najlis, Gioconda Belli y Daisy Zamora, a la hondureña Amanda Castro y a la panameña Consuelo Tomás. Este poemario, puede decirse, es pionero en establecer la autoría femenina. Nos presenta a una mujer con su propia voz poética, una voz que no responde a los deseos masculinos, una

<sup>3</sup> Víctor Montejo, **Testimonio: Muerte de una comunidad indígena en Guatemala**, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1993.

<sup>4</sup> Angel Rama, «Mujer con toda la voz», **El Nacional**, Caracas, abril 11, 1976.

<sup>5</sup> Emir Rodríguez Monegal, **Literatura Uruguaya del medio siglo**, Montevideo: Editorial Alfa, 1966, 174.

voz liberada del patriarcado. Nos encontramos con la experiencia de ser mujer.

Por otra parte, estamos ante una mujer-poeta que se ve como un ser sexual y no solamente se acepta sin remordimientos como tal, sino que le canta a su sexualidad por considerarla bella, por formar parte de su ser y, porque siendo suya, ella como sujeto es la máxima autoridad para hablar de su cuerpo y de sus experiencias. Esta liberación sexual le da poder a la poeta y a la mujer, como dice Marianna Valverde en *Sex, Power and Pleasure*, «Donde hay un erotismo fuerte hay poder»<sup>6</sup> **Poemas de la Izquierda Erótica**, consecuentemente, no solamente le da poder a la mujer para mostrarse tal y como es, sino que, al mismo tiempo, le da el poder de destruir la vieja angelical y pura imagen femenina creada por el hombre, para sustituirla por la de la mujer vital, un ser de carne y hueso capaz de gozar, odiar y amar. Es una obra transgresiva, ya que, como señala Annis Pratt: «Cuando una mujer se propone manipular el lenguaje, para crear nuevos mitos de los viejos, escribir un ensayo o pintar una pintura, el mero hecho de proponérselo, supone una transgresión a los tabúes sociales»<sup>7</sup>.

Aún cuando **Poemas de la Izquierda Erótica** liberó a la mujer poeta de los tabúes sexuales, dándole con ello el poder de la palabra, la obra que a mí me parece más representativa de la ruptura de Rodas con la tradición poética, en forma y contenido es su segundo poemario, *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Este poemario consta de cuatro partes, tituladas: «La muerte de los padres», «Juegos infantiles», «Frente al espejo» y «Mi juego». Cada una de estas partes, a su vez, está compuesta por poemas que, por compartir una misma temática y por carecer de un título, pueden leerse independientemente o como estrofas de un mismo poema. Tal y como lo indican los títulos, cada una de estas partes representa una etapa diferente de la vida de los poetas, desde la separación de sus padres hasta su total autonomía, como un ser dueño de su destino, con su propio «juego». Esto quiere decir que Ana María Rodas, en este poemario, ya ha llegado a la fase final de la literatura escrita por mujeres, según la clasificación establecida por Elaine Showalter. Esta crítica, basándose en estudios sobre las escritoras en lengua inglesa, concluye que éstas, en su etapa final, rechazan la literatura que se basa solamente en la protesta contra las estructuras de poder masculinas, con la misma fuerza que rechazan la imitación<sup>8</sup>. Esta nueva literatura femenina está a la par de la masculina, se preocupa de la experiencia de la mujer como una expresión artística. En este estudio, sin embargo, vamos a enfocarnos

6 Mariana Valverde, *Sex, Power & Pleasure* (Philadelphia, PA: New Society Publishers, 1987), 43.

7 Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's fiction*, con Andrea Loewenstein, Barbara White y Mary Wyner (Bloomington: Indiana University Press, 1981), II.

8 Elaine Showalter, «Towards a Feminist Poetics», *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter (New York: Pantheon Books, 1985), 137.

solamente en la primera parte del poemario, por ser la más representativa de la ruptura de la poeta con los modelos de la poesía clásica.

El primer poema de la colección se titula «Carta a los padres que están muriendo».

*«Papis queridos: a ustedes quiero aclararles qué es todo esto. Las mujeres me entienden. Lo que yo hago no es bueno ni es malo. Es mío.*

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

*Papis viejísimos que utilizan la significación de la cultura para forjar cuchillos y clavárselos unos a otros en esa carrera disimulada por llegar primero a la fama y conquistar la eternidad, siempre dentro del juego que ustedes inventaron. Papis encantadores que amontonan cadáveres para colocar su sillón en lo más alto y mearse y escupir sobre los otros, la antes hija está diciéndoles adiós...*

*Ya no los necesito. Si anduve pegada a los faldones de sus sacos fue porque mi infancia-siendo mujer- se prolongaba artificialmente a través de todas esas cosas que ustedes inventaron para asegurarse que, cuando menos, la mitad de los seres humanos quedaría fuera de la competencia... Papis que disfrazan su antigüedad con cintas y colgajos extraídos de la supertienda más cercana, que masturban sus milenarios sesos en busca de nuevas formas para seguir manoseando el poder, ustedes son impotentes para encasillar mis poemas.*

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

*Y me largo (9-11)»*

Como podemos ver en este poema, la poeta ha sustituido las brillantes descripciones, el lujo sensorial y los efectos musicales por la fuerza dramática y la emoción humana, mediante el uso de un lenguaje íntimo, cotidiano y popular, consiguiendo con ello, con gran

eficacia, un estilo sencillo, ligero y burlesco. Además, como dice Paul Goodman:

*«La poesía nace del habla coloquial. El lenguaje popular es material barato, al alcance de todos, al igual que lo son el barro y la roca que se usan en las otras artes».*<sup>9</sup>

La hablante-poeta tampoco hace uso de las explicaciones, los paralelismos, las exclamaciones y el simbolismo, toda aquella oratoria que sirva de ropaje, adorno, decoración o embellecimiento a la comunicación.

El uso de los diminutivos es también un recurso usado por Rodas con gran maestría. Este recurso aligera la obra, restándole gravedad y pomposidad a lo dicho. Trivializa, a un nivel superficial, la seriedad del tema y añade el elemento de la ironía: «Papis queridos», «no quiero sus medallitas», «Papis viejísimos», «Papis encantadores», «Allí se quedan sentaditos». Estos términos de cariño, debido al tono y al contexto en que son usados, adquieren un significado totalmente opuesto al literal. Esta hija no se siente unida a sus padres; éstos son para ella seres lejanos, distanciados, ausentes. Los mundos en los que habitan ambas generaciones son totalmente opuestos.

Consecuentemente, el familiar y cariñoso término de «papis» se convierte en una burla, una ironía, una falta de respeto hacia los progenitores. Para enfatizar más la distancia que existe entre la palabra embellecida por el adjetivo y la realidad, usa «queridos» y «encantadores», para describir a unos padres que distan mucho de ser merecedores de tales calificativos. Ana María Rodas está usando el lenguaje en contra de sí mismo, no al estilo de Derrida,<sup>10</sup> erudito, componiendo unos versos ricos en alusiones mitológicas, alegorías y latinismos; pues ello suponía una vuelta a la expresión establecida por esos mismos padres a quienes está criticando. La novedad no consiste, por lo tanto, en la creación de imágenes innovadoras o exóticas, sino en la creación de imágenes simples, pero inesperadamente fuertes, cortantes y atrevidas. Rodas no lleva al lector de la mano por el bello paraje de su poesía, más bien lo obliga a adentrarse en el feo y trágico circo de la vida.

Además del uso de un lenguaje popular, Rodas añade otro elemento, que visto desde una perspectiva tradicional y de «buen gusto», representa una falta de respecto hacia su condición de mujer, de

<sup>9</sup> Paul Goodman, *Speaking and Language: Defense of Poetry* (New York: Random House, 1972) 153.

<sup>10</sup> Irene E. Harvery, *Derrida and the Economy of Differance* (Bloomington: Indiana University Press, 1968). Para un estudio más amplio ver las siguientes obras de Jacques Derrida: *Positions, Speech and Phenomena and other Essays, The Truth of Painting and Writing and Differance*.

hija y de poeta. Este elemento consiste en el uso de ciertos vocablos «prohibidos a toda dama», pues como afirma Adriene Munich, «la literatura tiene género masculino»<sup>11</sup>. Esto quiere decir que la escritora tiene que usar el lenguaje heredado de los hombres, con un discurso pre-establecido, para expresar su realidad, la realidad personal y la realidad de las otras mujeres, la realidad femenina. Ana María Rodas nos ha mostrado cómo se puede usar ese lenguaje, creación del hombre, para su uso exclusivo, como un vehículo efectivo para expresar las experiencias de la mujer. La poeta, mediante el uso de ese lenguaje en contra de sí mismo, como ya hemos visto, la creación de imágenes impactantes, la sugerencia y la ironía, ha conseguido una eficaz y rica expresión lírica. Por esta razón no se detiene, ignora las leyes masculinas y se atreve a escribir, a pronunciarse, mediante el uso de las palabras prohibidas. Esas palabras son, en este poema, «mearse», «escupir», «manosear» que rompen con todas las reglas del «buen decir». Se ha salido del yugo paterno, del yugo social y del yugo poético. La imagen de la mujer, creada por el hombre, la mujer-poeta<sup>12</sup>, tal como lo es la Laura de Petrarca y otras divas, no mea, no escupe, no manosea y tampoco se masturba; ni se percata de que a su alrededor pueda haber gente tan indecente que haga semejantes porquerías. A Ana María Rodas, por lo tanto, se la culpa de sensacionismo, pues se le ocurre crear unas imágenes «grotescas» en un mundo tan «puro» como el nuestro.

Tampoco se da en la vida social, según los textos clásicos el hecho de que una hija se atreva a cuestionar o a juzgar a sus padres. La tradición poética está llena de angelicales y obedientes hijas. Hijas que aceptan sumisamente el papel para ellas pre-escrito por los demás, sin jamás atreverse a rebelarse. Esta imagen de perfecta sumisión existente en la poesía de antaño es, una vez más, destruida por Rodas para, en este caso, reemplazarla por la de una mujer de acción que piensa y consecuentemente cuestiona, juzga y responde con inteligencia a los retos que se le presentan en la vida.

«Los padres que están muriendo» son los maestros de la poesía clásica. Estamos ante lo que Harold Bloom llama «the anxiety of influence»<sup>13</sup> o la necesidad de la influencia. Ana María Rodas, como poeta creadora o creador ha seguido a sus padres, a sus modelos literarios mientras los necesitó, como dice el poema «Los admiré e hice mías sus ideas por un tiempo», pero ya no los necesita, pues su conciencia creativa ha soltado amarras y el barco de su vida se ha hecho a la mar por otros derroteros. «La antes hija está diciéndoles adiós»,

<sup>11</sup> Adrienne Munich, «Notorious signs, Feminist criticism and Literary Tradition», *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, De Gayle Greene and Coppelia Kahn (London: Methuen, 1985), 240.

<sup>12</sup> Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale University Press, 1967), 110.

<sup>13</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A theory of poetry* (London: Oxford University Press, 1973).

lo que quiere decir que hay una ruptura total: esta poeta ya no es hija de aquellos: «Al ver sus rostros con esta vista nueva que me ha dado, comprendo que no pertenezco a este cementerio».

Rodas se ha creado a sí misma de la misma manera que ha creado su obra, rompiendo los lazos con sus progenitores, al nivel humano y al nivel poético. El pasado para ella está muerto. Su poesía, por no seguir los parámetros clásicos, no cualifica como tal, perteneciendo por ello a la anti-poesía. Esto no se debe a un problema de lenguaje, pues como hemos visto, la poeta ya se ha apropiado el lenguaje masculino y lo ha hecho suyo, le pertenece. Es un problema de criterio en cuanto a las reglas que deben aplicarse para juzgar una obra literaria. Como nos dice Joanna Ross «Ambos, el hombre y la mujer en nuestra cultura conciben dicha cultura desde un solo punto de vista, el masculino».<sup>14</sup>

Las experiencias femeninas son excluidas del considerado «discurso literario» debido a que, como afirma Alicia Ostriker, «Los lectores masculinos, y los críticos conservadores de toda índole, tienden a sentirse incómodos con las imágenes corporales de las mujeres y sienten que no son artistas»<sup>15</sup>. Esta es la razón por la cual Poemas de la Izquierda erótica ha escandalizado a ambos, hombre y mujeres. Sin embargo, Ana María Rodas, años más tarde, en este poema que estamos analizando, afirma: «Las mujeres me entienden». ¿Quiénes son estas mujeres a las que se refiere la poeta? Posiblemente son aquellas mujeres que ya se han liberado, aquéllas que pueden denominarse como tales en todo el sentido de la palabra, por ser dueñas de sus cuerpos, sus pensamientos y sus actos.

La ruptura de Ana María Rodas con los modelos de la poesía clásica va más allá de la forma y del contenido de la poética. Ella se atreve a plantearse una re-definición del género. ¿Qué es la poesía para Ana María Rodas?. Según las palabras de la propia poeta, su arte está muy lejos del juego con las palabras, del despliegue de bellas imágenes, deleitables rimas y complicadas metáforas. Ella declara: «Yo escribo porque no me queda otro remedio. Y esa necesidad sencilla ha sido mi mejor agarre a la vida»<sup>16</sup>. Su poesía no sueña con la grandeza, no quiere ser obra perfecta, monumento:

*«Allí quedan ustedes sobre cadáveres hacinados,  
Ustedes mismos cadáveres insulsos  
y han sido y siguen siendo su propio monumento.»*

14 Joan Ross, «What Can a Heroine Do? Or Women Can't Write», publicado por Susan Koppelman en *Images of Woman in Fiction: Feminist Perspectives* (Bowling Green: Bowling Green University Press, 1978), 4.

15 Alicia S. Ostriker, *Stealing the Language: the Emergence of Women's Poetry in America* (Boston: Beacon Press, 1986), 92.

16 Cita que proviene de la cubierta de *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*.

*Los monumentos no conocen*

*La dulzura de la podredumbre natural bajo la tierra.*

*Ni la peste de las llagas del cuerpo (13)»*

Rodas critica a sus padres por haberse ocupado solamente de la superficie, de la belleza exterior, del monumento, y jamás haber llegado a la esencia. Ella no busca el canto a la belleza, ni la creación de una obra maestra (un monumento basado en la «postura perfecta» de sus versos) sino que le canta a todo lo contrario, a la desintegración de ese monumento, a la pestilencia de las llagas del cuerpo. Esta poeta le canta a lo feo, a la desagradable descomposición del ser humano y a los putrefactos olores originales por esa descomposición, en vez de cantarle a la fragancia de la rosa. Esta sería la observación clásica, el nivel al que llegaron y donde se han quedado una gran parte de los padres de la poesía, los grandes maestros. Ana María Rodas, sin embargo, también le canta a la belleza, pero no a la efímera belleza de la superficie; le canta a la belleza trascendental, aquella que se ha liberado de la máscara, de las apariencias, de la misma manera en que se ha liberado del «Yo» pensante, cartesiano; para existir en la plenitud del presente, el «estar-aquí» de Heidegger.<sup>17</sup> La poeta no busca una gloria individual, un monumento aislado que no comprenda el sufrimiento que lo engendró; busca la integración total, la unión entre el vaso y el sangriento parto que le dio cuerpo:

*«Y sus sueños de gloria son los mismos sueños  
del subhombre que soñaba a medias cuando aún  
desconocía las estrellas  
con descargar la piedra, el brutal golpe  
para desembarazarse del hermano  
y poder gozarse él solo de la carne  
la sangrienta presa (13)»*

Como podemos ver en el poema, los sueños de Ana María Rodas son muy diferentes de los dos progenitores. Ellos se vanagloriaban con las hazañas de su mísera existencia individual. Debido a su condición «subhumana», no tenían la suficiente capacidad para comprender la totalidad, para saberse parte de universo, para soñar con las estrellas. Triunfos del yo, basados en la aniquilación del otro, por no poder verse en el espejo de su existencia. Esta parte del poema, dirigida a sus padres muertos, finaliza con: «Quédense allí donde están ahora, no pierdan ni un segundo su postura perfecta» (13). Rodas, consciente de no poder cambiar el pasado de los «Padres de toda ilusión viviente», decide abandonar el paraíso por ellos creado. En contraste con su hermana Eva, ella no es expulsada; se excluye de ese universo voluntariamente, no quiere pertenecer a él, lo rechaza, lo

<sup>17</sup> Martín Heidegger, «Brief Uber den «Humanismus», traducido por A. Wagner de Reyna con el título de «Carta sobre el humanismo», *Realidad*, 7-9, Buenos Aires, 1948: 343-367.

que supone otra ruptura con los textos del pasado. El total rechazo, por parte de Rodas, al hecho de tener que vivir en el paraíso creado por los hombres y comulgar con sus reglas, podemos verlo en otro poema, u otra parte del mismo poema, cuando nos expone su concepción del tiempo.

*«El tiempo está en mí aportando  
las calidades que busco diariamente:  
la riqueza del mar al lado de mi hermana  
magra vida...  
Esta hecho de plantas, de ladrillos absurdos  
de bombillas que se encienden  
y se apagan  
o se queman  
De un mucho dar la espalda a las reglas  
de los hombres está hecho mi tiempo» (15).*

La poeta puntualiza la importancia del tiempo para ella, en cuanto a su relación con la naturaleza. También subraya la insignificancia de su persona con relación a esa misma naturaleza, «humana magra vida». Sin embargo, su tiempo, el tiempo que transcurre en el mundo de los hombres lo cataloga de «absurdo». Es un tiempo de cosas muertas, como los ladrillos y las bombillas, «se encienden», «se apagan» y «se queman», como cualquier estrella, pero son falsas; no son sino crueles imitaciones de los astros.

Cleanth Brooks dice que «No es suficiente para el poeta analizar su experiencia como hace el científico... El debe devolvernos la unidad de la experiencia misma como sentida en carne propia»<sup>18</sup>. Ana María Rodas no necesita analizar su experiencia: sus poemas son la experiencia misma, sus miedos, sus esperanzas, sus alegrías, sus angustias, sus sueños, sus insomnios y sus amores. Su poesía es un torrente de pasiones muy difícil de detener, por lo que el lenguaje poético da paso al prosaico y el verso elaborado da paso al abrupto. Desea cantarle al amor, al amor eterno al que le han cantado los grandes poetas; pero cuando se sienta a hacerlo se encuentra con la muerte.

*A veces uno se engaña  
porque cree que va a expresar  
un amor tan complejo como antiguo  
y se sienta a la máquina  
y sólo puede horrorizarse  
ante tanto signo de muerte(17)*

18 Cleanth Brooks, *The Well-Wrought*, New York: Harcourt, Brace and World, (1947), 212-213.

Y la muerte va a ser el tema central del resto de los poemas de esta primera parte del poemario. La poeta nos habla de sus miedos y cómo trata de acallarlos. Ahora no son sus padres a quienes juzgaba en las estrofas anteriores; es ella, su «Yo» humano, frente a la irremisible realidad, «su significación anciana de huesos pelados y putrefacción» (19). Como ella dice para ahogar su error: «no he de morir/ más que un solo día/ no podré morir durante treinta o cuarenta años...» (18). Se consuela explicándose a sí misma «que no es cierto»/ que no pueda vivir muriendo/ que la muerte/ es apenas cosa de un instante/ [y] (lo terrorífico no es Ella/ el horror recomienza cuando hago conciente mi vida pasada)» (21). Y termina por reconciliarse con esa muerte, por aceptarla, mediante la vuelta a la naturaleza, mediante su incorporación en el fluir vital del universo:

*no  
no será ahora ni mañana  
Más cuanto llegue el tiempo  
del cruce de su tiempo con mi tiempo  
tal vez se borre el angustioso mito  
y la muerte no sea otra cosa  
que abandonar con calma  
esta  
tumultuosa  
playa (22)*

Como hemos podido ver en este breve estudio, no es que Ana María Rodas no quiera cantarle a lo bello, sino que le es difícil aislarlo de la realidad total, la que está muy lejos de ser bella. Su lenguaje, claro, directo y libre de artificios, es el único que ella considera honesto para reproducir los dos años de agonía y vida que duró el crear esta poemario. La palabra desnuda es su mejor manera de lidiar con una vida que «es una mierda que merece/ el trabajo de cerrar los ojos y sumergirse en ella» (53).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A theory of poetry*, London: Oxford University Press, 1973.
- Brooks, Cleanth. *The Well-Wrought*, New York: Harcourt, Brace and World, 1947.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1967.
- Goodman, Paul. *Speaking and Language: Defense of Poetry*, New York: Random House, 1972.
- Harvery, Irene E. *Derrida and the Economy of Difference*, Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Heidegger, Martin. «Brief über den 'Humanismus'», traducido por A. Wagner de Reyna con el título de «Carta sobre el humanismo», *Realidad*, 7-9, Buenos Aires, 1948.
- Montejo, Víctor. *Testimonio: Muerte de una comunidad indígena en Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1993.
- Munich, Andrienne. «Notorius Signs, Feminist Criticism and Literary Tradition», *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, De Gayle Greene and Coppelia Kahn. London: Methuen, 1985.
- Ostriker, Alicia S. *Stealing the Language: the Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon Press, 1986.
- Prair, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, con Andrea Loewenstein, Barbara White y Mary Wyer. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Rama, Angel. «Mujer con toda la voz», *El Nacional*, Caracas: Abril 11, 1976.
- Rodas, Ana María. *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, Ciudad de Guatemala: Litografías Modernas, 1975.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
- Russ, Joann. «What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write», publicado por Susan Koppelman en *Images of Woman in Fiction: Feminist Perspectives*, Bowling Green: Bowling Green University Press, 1978.
- Showalter, Elaine. «Towards a Feminist Poetics», *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York: Pantheon Books, 1985.
- Valverde, Mariana. *Sex, Power & Pleasure*, Philadelphia, PA: New Society Publishers, 1987.