

LA RADIOGRAFÍA DEL CUERPO EN LA POESÍA DE YOLANDA BLANCO

Luis A. Jiménez: Doctor, Jefe de Lenguas Modernas y profesor en la Universidad de Tampa, Florida, Estados Unidos (ljimenez@ut.edu).

Resumen

La representación del cuerpo de la mujer en la poesía de la autora nicaragüense Yolanda Blanco es el objetivo central de este ensayo. Al crear la ecuación cuerpo=texto en el libro, la escritora construye un sujeto feminista que se enfrenta a los valores falocéntricos de la cultura occidental. Exploramos las dicotomías existentes en el discurso poético. Al mismo tiempo y por medio de los ciclos lunares, se examinan los temas que se originan de estas fases en la producción textual.

Palabras claves: cuerpo de la mujer, poesía nicaragüense, feminismo, dicotomías, ciclos lunares

Abstract

The representation of the woman body in the poetry of Nicaraguan author Yolanda Blanco is the main objective of this essay. By creating the equation body=text in the book, the writer constructs a feminist subject in confrontation with the phallogocentric values in Western culture. We explore existing dichotomies in the poetic discourse. At the same time and by means of the lunar cycles, we examine the themes that originate from these phases in the textual production.

Keywords: Woman's body, Nicaraguan poetry, feminism, dichotomies, lunar cycles

La seriedad de la corporeidad, en un texto, descansa en abordar la empresa comunicante de la escritura entre el “yo” y su oyente, dentro de la referencialidad discursiva que la engendra. Dicha referencialidad, por su carácter tan personal en este caso, se representa y vehiculiza mediante la conciencia subjetiva de la poeta nicaragüense Yolanda Blanco, con la intención de filtrar en la poesía trozos fragmentarios e híbridos de su cuerpo¹. Como se trata de una mujer que escribe huellas de su propia vida, la etapa de autodescubrimiento lírico nos presenta un texto mujer-autorial, en última instancia, “una extensión de su subconsciente” (Moi, 1988: 72). Dentro de una óptica feminista en la que se puede catalogar a la escritora, el anhelo de ensimismar su cuerpo en la página en blanco desemboca en una fuerza incontenente de darle a lo corpóreo el impulso necesario, y le corresponde al receptor, femenino o masculino, dejarse llevar por lo que alude en su poesía.

Para nuestro lineamiento explicativo resulta especialmente indispensable asediar la poesía de Blanco dentro de la radiografía del cuerpo. De esta manera, se procederá a la construcción del sujeto feminista en diálogo con las restricciones jerárquicas del falogocentrismo occidental, pero sin caer en el subterfugio, las digresiones o las máscaras poéticas. Esta clave referencial del cuerpo se sostiene a lo largo del poemario *Aposento* que estudiamos. El libro se divide en dos secciones: “Mistagogía”² (la ciencia de la sacerdotisa de los misterios de la mujer, en nuestra interpretación) y “Nadie rebaja a la lágrima o reproche”.

Desde las últimas décadas del siglo XX hasta el presente, la representación literaria del cuerpo ha sido un temario vital de la estética dominante de las autoras hispanoamericanas en el contexto feminista de la historia oficial. Mucho antes de la entrada del nuevo milenio, la literatura centroamericana escrita por mujeres comienza a emanciparse del recelo masculino, como se arguye en el libro de Oralia Preble-Niemi sobre algunas de estas autoras³. La escritora nicaragüense Daisy Zamora, por ejemplo, ha explicado que el deseo de la mujer de desmitificar los cánones patriarcales tradicionales ubica a la mujer en el centro del discurso, espacio subjetivo desde donde opera el poder. Gracias a este en función de lenguaje, el propósito en la construcción del sujeto femenino, político, cultural o literario, es “exaltar el cuerpo amado, celebrar la sensualidad y la sexualidad del cuerpo, una intención subversiva y de allí surge su expresividad.” (Zamora, 1991: 947)

El cuerpo de Yolanda Blanco habla y se escribe a través de la escritura con una indagación confirmante, además de que se mira también para describirse. Con respecto a esta referencia corporal tan reiterada en la obra de la poeta, Jane Gallop, en su postura posmoderna, sugiere que el sujeto occidental “piensa por medio del cuerpo”, dibuja un “cuerpo hablante” vinculado a la “política del cuerpo” (1988: 93, 94). Así, pues, por medio del cuerpo, Blanco desmantela el tabú patriarcal y se adhiere a la condición subjetiva y a la conciencia de género. Reitera dicha cuestión cuando reproduce el “croquis de mujer” con el feminismo que la caracteriza: “Heme de frente y de marfil / Heme de fresa y de perfil / ¡Ligera voy / de estrógeno!” (s.f.: 20, 21)⁴.

Fácilmente observable y como antesala del texto, *Aposentos* invita al receptor del poemario a penetrar en el espacio íntimo y cíclico que la hablante habita. Con una sola palabra, el título nos guía hacia la descodificación metafórica de un cuerpo=texto. Pero, por otro lado, denota una función metonímica, la parte cita al todo y viceversa. El cuerpo total de la mujer contiene matices cargados de fuerte sexualidad para definirse como sujeto que se fotografía: “Abjuro del vello en el pubis / déspota de mi flora Silvestre: / hago brotar / un durazno” (20). La voz lírica exalta su existencia total y la de su pareja al unísono de la palabra que cuenta y canta a la vez: “cuento la tuya / y la canto / -lúcida mujer mujeril- / mi cuerpo será el texto / para celebrar tu cuerpo / melancólico varón varonil” (33). En este enunciado de alta carga feminista, se acentúa el rigor en la psiquis de la mujer de inteligencia clara y abierta que reduce el dominio masculino por su naturaleza débil.

De entrada, en los fragmentos anteriores se revela metafóricamente el marco escénico de la ecuación cuerpo=texto. Bajo esta figura retórica, la polivalencia del título del poema “Cuerpo a Cuerpo” ratifica y designa a la mujer mujeril entre los mundos de los sexos. En esta dicotomía corporal se festeja el triunfo de la fortaleza del sujeto deseante en contraposición con el objeto que parece desear. Octavio Paz propone que lo interpersonal radica entre el hombre y la mujer, lo que exige dos sujetos, y sin ese “otro” no hay erotismo porque no hay “espejo” (1983: 20)⁵. Sin embargo, en el poema en estudio este “otro” nunca habla en el discurso, pese a que la hablante se mira en el espejo en varias ocasiones. Curiosamente, en cierta oportunidad, la hablante admite y se retracta a la vez ante la bifurcación que plantea: “Los sexos bendigo. / La maestría del hombre desdigo” (35).

De las asociaciones metonímicas del discurso, se deriva la acción autocontemplativa y activa que la hablante cuenta y canta, dos actos referenciales de habla: el hacer un “cuento” con alguien o consigo misma y la oralidad del “canto” que se escucha. Según apunta Julia Kristeva en *La revolution du langage poétique*, la *performancia* de la cultura oral se vincula con “una de las funciones primarias de la poesía que expone y amplifica voces” (1974), esto es la voz de una mujer que toma conciencia de su género y de su cuerpo.

La exaltación corpórea de la mujer se reitera en el poema “Aposentos” en donde abundan los varios ánimos que moran al sujeto. La hablante acude a ellos bajo los efectos de la sutileza de una mirada corporalmente perforadora: “Ver la casa de mi cuerpo / ver el cuerpo de mi casa” (13). En la transposición literal de los enunciados en este espacio doméstico se confinan los patrones gráficos de la escritura a partir del juego lúdico del sujeto que observa. La insistencia por la imagen triádica casa=cuerpo=casa se reafirma con la mirada ubicua del otro que tampoco se identifica con la persona literaria, aunque marca oposiciones binarias. Más adelante, la voz lírica se refugia explícita y subrepticamente en el signo de la “caverna”, imagen oculta y prehistórica; pero no en su concepción platónica por supuesto, sino traducida en un ademán muy personalísimo, porque descubre ante el receptor una parte corporal íntima que autorretrata: “¡A mis ovarios algo / Aquí / profundo / alertamente ocultos!” (13).

Sin embargo, la embriaguez lúbrica por la corporalidad no se detiene aquí, sino que, por el contrario, la “caverna” se transforma en la imagen radiográfica del “uterino nido,” refugio corporal en las “inmensidades de la cita” (14), reunión con un hombre cuyo nombre tampoco se enuncia en el acto resbaladizo del discurso. La voz lírica reconoce que sus órganos le pertenecen en condición de género y de su sustancia corporal cuando recapitula diciendo: “en la Trompas de Falopio, / resumo esta minúscula célula mía / si subrayo / vida” (14). En el discurso de Blanco, la autora conversa con su cuerpo, hace el “cuento,” lo “canta” y lo inscribe en la escritura con tono casi narrativo, musical y fotográfico. Se adhiere a la operatividad conversacional que Claire Pailler divide en una perspectiva productiva de la poesía centroamericana de las últimas décadas (1986: 33-34).

Antes de la clausura de “Aposentos”, la hablante confiesa que “hubo estrógenos / y humores cálidos, balanceando / el agridulce de mis aposentos” (15). Después de hablar del proceso hormonal conducente al período menstrual y la sustancia fluida que este emana y que comprueba mediante el olfato, se encierra en habitación para “Habitarlos” (15), ella misma por sí sola. Precisa agregar que en la escritura de esta composición la voz lírica se pone en contacto con el propio cuerpo que la engendra, y en una postura propia del feminismo transgrede los convencionalismos del patriarcado oficial, discurso que aún aqueja a la región de Centroamérica, en un pretexto por mantener a la mujer en sujeción y abnegación ante el hombre.

La poesía de Blanco se afianza en el tiempo circular atado a los procesos cíclicos de la naturaleza y de la vida humana: la menstruación, como se observó con anterioridad, el embarazo, la menopausia y el envejecimiento. La luna es el astro nocturno por excelencia de la escritora nicaragüense, y converge con la acepción que ya los primeros ideogramas de la historia de la humanidad le otorgaban al astro y sus etapas en relación con la vida de la mujer. La hablante acude al espacio lunar para hacer una oración bajo el signo de la sangre que poetiza a la par de su cuerpo: “Aprendo del menstruo / Forjo mi contigüidad con la luna” (11) y, dentro de la ubicuidad de la tierra, arranca la fuerza corporal que sirve de inspiración. Por su propia admisión, el menstruo es: “decirse enferma / comportarse sucia” (51), esto es la abyección que se agencia en la falocracia occidental.

En “Lunas” este agente poético se fragmenta en sus fases distintivas, y mediante los rostros de estos cambios del planeta se filtra la mismidad y la otredad que la voz lírica percibe. En una curva estática experimenta la ocurrencia mistagógica de los misterios en la presencia lunar. Metonímicamente, la luna se asimila al elemento terrestre, los dos representan la unión del sujeto a la naturaleza. La comparación depende del grado de contingencia entre ambos, el ciclo lunar atado a una mujer aferrada a la tierra, otro elemento natural presente en el libro.

Por la indicación del título, en “Preñez” se observa el crecimiento de la cintura que, según el ente poético “casi se me sale por los labios” (17), el deseo de comunicar lo que siente. Con los verbos “hablar” y “decir” se armoniza el arte comunicativo de la obra en los contornos de la subjetividad que cautiva a los usuarios de vidas privadas. Mientras enuncia, la hablante lleva a cabo la escritura del texto, sin atender a los cromosomas entre interrogantes: “escribo un niño / un hijo: ella o él completos. ¿XX? ¿XY?” (17). En tanto le aumenta el abdomen por la preñez, reafirma que no pronunciará más palabras, puesto que se encuentra posesionada por una alquimia interior. Se expresa en virtud de este procedimiento alquímico que habla por ella: “Nos dará un hijo” (17). Cabe decir que si entresacamos intertextualidades temáticas, este arte quimérico ya se ha convertido en “un sueño de nueve meses” en la poesía de Gioconda Belli (*El ojo de la mujer*, 1991: 35).

Al colocar el embarazo al centro del cuerpo radiografiado, se pone ella misma dentro del texto, en una especie de semiótica corporal derivada de la fusión edípica del hijo con la madre, lo que se evidencia con la escritura del niño en el discurso. En definitiva, esta semiótica a la que

aludimos juega un papel esencial en la práctica poética de la gestación de la criatura nacida y signada en los enunciados de la hablante. El derecho de este cuerpo a ser escrito se manifiesta hacia el logro de la plenitud de la vida de la mujer, cuya emancipación y escogimiento del lenguaje no se veda como si fuera tabú, sino en función madre / hijo conducente al parto.

Otro de los ciclos en la vida de la mujer se patentiza en “Menopausia”. En la apertura de la composición, se hace alusión concreta al cese del eclipse de luna, el plenilunio y el cuarto menguante. Esta última fase desemboca en otra serie de fenómenos de una etapa en la que merma el “flujo de humores,” y la “luna de sangre,” traducidos textualmente en un “gesto [de] metáfora” (18). La hablante cavila entre las inmediaciones del “ayer” y del “mañana” para ubicarse en el instante de la escritura, en “esta tarde” que revive el mito del legendario Pigmalión. Se rechaza la referencia mítica, dado a que el cambio metamorfosea la hazaña de vida que le dio la diosa Afrodita. Al cierre del poema, el sujeto poético encuentra justificado que “no vendrá más la fase / de luna menstruante” (18). Incidentalmente, Gioconda Belli en su composición “Menopausia” también acepta el cambio corporal de la vida: “El cuerpo es mucho más que las hormonas. / Menopáusicas o no, / una mujer sigue siendo mujer” (*Apogeo*, 1997: 70).

¿Qué ocurre precisamente en el poemario después de la menopausia? El poema “Arrugas” corrobora nuestra interrogación cuando se pasa del mito a la realidad. Al contemplarse en el espejo, el sujeto lírico comprende que tiene pliegues en la frente, debido al tiempo, al engaño y al tedio de la cotidianidad, puesto que “De hembra son” (19). En el poema de Blanco la imagen especular “se emancipa, ya no se percibe como un fenómeno óptico, sino como un rival amenazador” (Melchior-Benner 1996: 268), el caso de las arrugas de la vejez. Las arrugas le dicen “vieja” de una “fruta pasada,” quebrantando sus “senos,” frunciéndole el “beso,” llamándola hacia la “nada” y gritándole que se calle (19). Como ella misma sugiere, las “arrugas” menopáusicas” representan la “hembra” marchita que florece de amiga, la mujer envejecida que se convierte simplemente en compañera.

La reclamación del sujeto femenino resurge claramente en “Mujerema” con un ademán autobiográfico a tal extremo que asienta su nombre en la escritura: “Yo, Yolanda / creada / nacida mujer” (66). La dicotomía animalista hembra / macho, establecida con autenticidad genérica a lo largo de *Aposentos*, coloca al macho escindido como “castrado,” de “cabellos largos” e “ideas cortas”, físicamente atractivo por el modo en que se pinta la cabellera, aunque surge como individuo marginado e inferior en el discurso. En contraposición con el mito mariano, la voz lírica se asoma así como una mujer que ni se somete ni calla⁶. Se identifica con la duplicidad del símbolo de la rosa objeto-sujeto del poema para declararse con pertinencia doncella en edad casadera y, a la vez, muestra de posesión: “hembra tesoro de mi corazón,” en tanto evoca el calentamiento que la caracteriza “para fabricantes campeones” (66). Como sujeto pensante y actuante de la historia de la nación, admite que ha sido “ciudadana de segunda / burócrata sin rango / trabajadora proletaria / en pleno subdesarrollo” (66).

Más adelante, en cambio, la hablante se apodera de la voz y “le pide prestado al mono su organillo,” y en medio de la música acorde del instrumento y a través de su cuerpo balbucea la sexualidad y la maternidad: “Doy las gracias por mi sexo / por la luna que rige las mareas mías / por esa sangre menstrual vuelta mis hijos” (67). La maternidad no se concibe como lo hicieron multitud de mujeres a través de la historia sino que, por el contrario, representa una mezcla de hallazgo y examen de su propio cuerpo y frente a él lo dibuja. En la exaltación corporal la voz lírica también reconoce la vindicta torpe de los códigos sexuales que por años han acosado a la mujer en búsqueda de su emancipación. No obstante ello, se afana por confirmar la admisión pública de la diferenciación anatómica entre los sexos. Se refiere gráficamente al “pene / clítoris,” polos semánticos opuestos de la fase anatómica del deseo porque son distintos en la formación genérica de los seres humanos⁷.

En respuesta al falogocentrismo occidental y evitando una ruptura con su género y su sexo, seguidamente la hablante establece una igualdad distintiva entre ambos órganos sexuales, ya que como señala Román Gubern los genitales son “partes del cuerpo investidos de significado sexual” (1994: 40). Pero la cuestión no termina ahí. Al tratar el “pene” y el “clítoris” como referentes corporales, los compara con otras partes del cuerpo que tanto tienen las mujeres como los hombres: las retinas, las adrenalinas, los metatarsos y los metacarpos. También se refiere a “las cisuras de Silvio,” incógnita fragmentada de un interlocutor ausente y desconocido al lector. En definitiva, por medio de esta postura igualadora de la anatomía en su totalidad rechaza la ladera binaria que sirve de identificación de género al organismo humano en la visión del sistema tradicional de jerarquía, sustentado por la falocracia.

Es curioso notar en nuestro enfoque crítico cómo el cuerpo se refleja maquinalmente como un espejo en la escritura mientras desfila por “mi barriga,” mis callos” y “mis bellos,” altas resonancias del “yo” pictográfico “cuesta abajo, sonando y dando con el mazo” (67), agarrada al mango de la sartén sin transgredirlo como dirían las feministas latinoamericanas. De hecho, la inferencia de este “yo” hembra activa no proporciona en el poemario el erotismo de ese juego de seducción con el macho subordinado, colocado por debajo de ella. Por el contrario, el sujeto lírico pretende acercar el acto lúdico de la sexualidad a las / los participantes que interpretan la lectura, al penetrar en el texto. Y si quisieran ir más allá de lo dicho en el discurso, la mirada *voyeurista*, ocupada de “intimidades ajenas,” pudiera dar acceso al “goce [que] es ante todo visual” (Sanabria, 2008: 198). Copartícipe de la escritura, la hembra que contempla su cuerpo entero propone una alternancia textual entre el espacio de la otredad (el macho) y el espacio radiográfico en una estructura contrapuntística, tal y como se define en el sentido deconstructivista del discurso poético.

El poema “Mujer loba de la mujer” denota una representación paródica de la suposición genérica que acredita al hombre de fuerte, activo y feroz bajo la apropiación del agente fálico o machista. La hablante le pide a la “mujer” que se iguale a otras y que creen un “espejo” entre ellas con la finalidad de identificarse con la imagen del sujeto femenino colectivo y en función

de madre. Acaso sea por ello que Jenijoy La Belle a lo largo de su libro explique esta imagen especular en términos de una superficie semiótica en la contemplación del cuerpo de la mujer, ya que autoriza mirarse y mirar a la otra en el espejo, una fuerza de doble identidad protectora.

En el texto de Blanco, el espejo también crea otra representación metafórica dirigida al “otro,” al hombre. En el planteamiento de Gubern, el reflejo especular descubre la alteridad del sujeto, “la otredad como mismidad”, y por medio de este se construye el fenómeno identitario (1988: 18). De ahí la paradoja que se desprende de este objeto visual: por un lado, refleja la imagen reconocible de los valores tradicionales de la mujer y, por el otro, la mirada penetra sutilmente en la inercia del objeto masculino, que es la negación total de estos valores. La hablante del poema acude al espejo para destacar la futilidad en la que se ha mantenido a la mujer envuelta en vanidades y ropa de moda. Pero, al mismo tiempo, la voz lírica se contradice al resaltar la labor familiar en el cuidado de los hijos y las muñecas de las niñas.

No obstante la admisión, la hablante se enfrasca de nuevo en la dicotomía mujer / hombre que ya paralelamente hemos estado trazando cuando ahora destaca en tono desafiante: “Y repetimos la maña / de servidos y servidumbre / de sumisas y de activos” (52). Asistimos a una formulación bastante clara para asediar la respuesta a la cultura occidental de signos totalmente opuestos: hombre=servido=activo/mujer=sirvienta=sumisa. En realidad, la dicotomía no simplifica el equivalente masculino=femenino atado a los tabúes programados por los valores machistas. Rosario Castellanos lo dejó bien claro al decir que desde las teogonías primitivas existen dos fuerzas contrapuestas en una contienda en la que “lo masculino” oprime “lo femenino” y desemboca en “pasividad inmanente” (1992: 7-21).

Al resaltar la imagen firme de la mujer-loba, la voz lírica cuestiona el dogma en el que ella ha nacido y que se ha mantenido a través de la cultura de Hispanoamérica en general y, particularmente, la centroamericana: “lumbre de hogar / y ellos como candil de las calles” (53). Mediante este último enunciado feminista, sella con ironía el “candil” que opera en el hombre cuyo espacio es la calle, en contraste con la “lumbre” que la mujer ofrece en el ámbito casero, reducto del archicitado “ángel de hogar” de discursos previos. El señalamiento anterior, además de parodiar los valores falogocéntricos de la familia, agencia una mofa de la representación auténtica del matrimonio y la maternidad.

Al final del texto, el espejo se transforma en “espejito,” diminutivo también irónico porque contiene la enorme función de la mujer en la familia: “solaz de tus hijos / las hijas, hijos e hijos de tus hijas / Per secula seculorum” (53). Es interesante notar la mención al “tus” dirigida al padre, el sujeto ausente en el discurso. Por esta razón, la reflexión especular simplemente garantiza el reto de la madre en la protección de la prole, empresa patriarcal que el hombre callejero no comparte con la “loba” de la familia, símbolo de la participación activa de la mujer, la cabeza de la familia en el acto de la procreación y el cuidado de los niños.

En conclusión, la referencialidad de la radiografía del cuerpo de Yolanda Blanco se dibuja con tenacidad por el pincel de una poeta centroamericana feminista, promulgadora, defensora y consciente de las múltiples etapas de la sexualidad. Con la creación de un cuerpo=texto, y en un sentido pictográfico, se enfrenta a los modelos patriarcales occidentales que han regido y siguen rigiendo en el discurso vigente en nuestra América hispana. En breve, la poeta desmantela un “yo” sexuado, lúcido y militante que cuestiona otros sistemas monolíticos y excluyentes con el afán de permanecer en el centro discursivo en la dicotomía mujer / hombre, hembra / macho.

NOTAS

1. En relación con lo subjetivo de la escritura, se podría citar a Michel Foucault cuando esclarece: “No es preciso promover nuevas formas de subjetividad rechazando el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos (1990: 24).
2. El mistagogo era el sacerdote antiguo que iniciaba en los misterios de la religión grecorromana.
3. Magda Zavala, en este libro, comenta que las escritoras centroamericanas cobran relieve ante el “embate de la crítica feminista y la sensibilización postmoderna acerca de la diferencia” (1999: 245).
4. De ahora en adelante se cita de esta edición con el número de la página entre paréntesis.
5. La propuesta de Paz coincide con las leyes de sexo planteadas por Michel Foucault porque exigen “la tarea de decir, de decirse a sí mismo y de decir algún otro...” (1996: 29).
6. En el libro *Hembra y macho en Latinoamérica*, Evelyn P. Steven se aprovecha del marianismo para constatar la superioridad de la mujer en relación con este culto (1977: 91, 94).
7. Lynn Keller se refiere al “sistema polarizado de los sexos” que es en cuestión lo que se desprende del enunciado (1994).

REFERENCIAS

Belli, Gioconda. 1997. *Apogeo*. Managua: Anamá Ediciones Centroamericanas.

_____. 1991. *El ojo de la mujer*. Managua: Vanguardia.

Blanca, Yolanda. s.f. *Aposentos*. Caracas: Colección Plural.

Castellanos, Rosario. 1992. “La mujer y su imagen”. EN: *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica. 7-21.

- Foucault, Michel. 1980. “La voluntad de saber”. En: *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- _____. 1990. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Gallop, Jane. 1988. *Thinking through the Body*. New York: Columbia UP.
- Gubern, Román. 1994. *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Keller, Lynn y Cristianne Miller. 1994. *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory*. Ann Harbor: The U of Michigan P.
- Kristeva, Julia. 1974. *La revolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- La Belle, Jenijoy. 1988. *Glass: Herself Behold. The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell UP.
- Melchior-Bennet, Sabrina. 1996. *Historia del espejo*. Barcelona: Herder.
- Moi, Tori. 1988. *Teoría literaria femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pailler, Claire. 1986. “La poesía centroamericana: una poesía ‘material’”. En: *Tragaluz* 15 (diciembre): 33-34.
- Paz, Octavio. 1983. *Un más allá erótico*. México: Editorial Vuelta.
- Preble-Niemi, Oralia (ed.). 1999. *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en las obras de autoras centroamericanas*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Sanabria, Carolina. 2008. “Tipologías de la proscripción visual”. En: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 34.2 (Julio-Diciembre). 191-214.
- Stevens, Evelyn P. 1977. *Hembra y macho en Latinoamérica*. México: Editorial Diana.
- Zamora, Daisy. 1991. “La mujer nicaragüense”. En: *Revista Iberoamericana* 157.62. 933-54.
- Zavala, Magda. 1999. “Poetas centroamericanas de la rebelión erótica”. En: *Afrodita en el trópico*. 245-59.

