

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NICARAGUA**

**UNAN-LEÓN**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y HUMANIDADES**



**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MÁSTER EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICAS**

***LA ANDROGINIA EN LA POESÍA DE CLEMENTINA SUÁREZ***

**AUTORA  
VENUS IXCHEL MEJÍA RODRÍGUEZ**

**NOMBRE DEL TUTOR: ANA MELISSA MERLO ROMERO**

**LEÓN, NICARAGUA, MARZO, 2019**

**“A la Libertad por la Universidad”**



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NICARAGUA, LEÓN**  
**MAESTRÍA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**APROBACIÓN PARA DEFENSA DE TESIS DE MAESTRÍA**

La Profesora Ana Melissa Merlo Romero.

Del Departamento Docente de Letras y Lenguas.

De la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán.

Presenta el siguiente INFORME:

El texto adjunto, titulado: **LA ANDROGINIA EN LA POESÍA DE CLEMENTINA SUÁREZ** ha sido realizado bajo mi dirección, en la Facultad Ciencias de la Educación y Humanidades, de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, UNAN-León, por la maestrante:

**Venus Ixchel Mejía Rodríguez.**

Doy mi VISTO BUENO para que los lectores designados por la Dirección de la Maestría en Lengua y Literatura Hispánicas, procedan a su lectura.

Para que conste a los efectos oportunos, firma el presente documento en la ciudad de León, Nicaragua, a los 16 días del mes de febrero del año dos mil diecinueve.

**Ana Melissa Merlo Romero**

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a Dios, a mi hija y a mi familia por darme las fuerzas y la guía para culminar este estudio y esta maestría.

A mi asesora, Melissa Merlo, por creer en mi trabajo y brindarme libros para apoyar esta tesis.

A importantes amigas y amigos escritores, artistas e intelectuales que me brindaron lecturas y su apoyo permanente.

A mis hermanas y hermanos elegidos, por darme el cariño necesario para continuar en esta lucha.

A la UNAN-León, a todas y todos los catedráticos de la maestría, a los colegas maestrantes, a nuestra coordinadora Bernarda Munguía por su apoyo y su compromiso permanente con la educación.

A León, A Nicaragua, por recibirme como a una hija, por darme tanto y quedarse en mi mente, en mi alma y en mi poesía por siempre.

## **DEDICATORIA**

A los autores de mi vida: A Dios, la Pachamama, Jesucristo, Buda, Ixchel, Krishna y a todos los astros que custodian nuestros pasos por este mundo.

A los responsables de mi sangre, mi madre, Rosario Rodríguez y mi padre, Mario Mejía. A los asesores de mis días, mis hermanos, Helil, Rigoberto, Victoria, Jorge y Ricardo. A mi faro, mi rectora, mi abuela Paula Coello. A mi familia entera por su apoyo y por darme siempre un lugarcito en la tierra.

A la responsable de mi dicha, la promotora de mi fuerza, la que genera toda ciencia y toda creencia con el poder de su sonrisa, mi hija, Violeta Ixchel Elvir Mejía. Por ella y para ella este estudio, esta aventura de la maestría y mi vida entera.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
Motivación.....	7
Justificación.....	9
Objetivos .....	11
Limitaciones .....	12
CAPÍTULO I.....	13
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
1.1. Marco teórico .....	13
1.1.1. Hacia un entendimiento de la identidad de género.....	13
1.1.2. Androginia y hermafroditismo .....	38
1.1.3. La construcción identitaria .....	47
1.2 Marco contextual.....	49
1.2.1 Contexto histórico .....	49
1.2.2 Biografía.....	51
1.2.3 Obras .....	54
CAPÍTULO II.....	65
PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS Y TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	65
2.1 El modelo de la investigación. Enfoque teórico.....	65
2.2. Diseño de la investigación.....	66
2.3 Trabajo documental. Características del momento y del espacio .....	67
2.4 Técnicas de recolección de datos .....	69
2.5 Proceso de Análisis de la información .....	69
CAPÍTULO III.....	71
DISCUSIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN .....	71
3.1 Proceso de la investigación .....	71
3.2 Recolección de datos .....	71
3.3 Análisis de resultados.....	71
3.4 Dificultades presentadas.....	112
3.5 Logros alcanzados .....	112
CAPÍTULO IV.....	114
APLICACIÓN DIDÁCTICA.....	114
4.1 Propuesta didáctica.....	114
CAPÍTULO V.....	119
5.1 CONCLUSIONES.....	119
5.2 RECOMENDACIONES .....	122
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	124

## Índice de Figuras

Figura # 1: Unidades / elementos de análisis .....	67
Figura # 2: Categorías de análisis.....	68
Figura # 3: Matriz para la recolección de datos .....	69
Figura # 4: Proceso para examinar las categorías de análisis.....	70

## INTRODUCCIÓN

Este estudio que se presenta a continuación analiza la poesía de Clementina Suárez para visualizar los principios bajo los cuales construye su yo poético. Además, busca evidencias de una voz andrógina en ese imaginario que construye. Se utiliza para ese propósito las teorías sobre el género de Judith Butler (2007) y las teorías sobre androginia de De Diego (1992) y Eliade (1969). La metodología que se aplica para el análisis de la construcción identitaria es el de la hermenéutica de la sospecha, planteado por Ricoeur (1999).

En la **Introducción**, se muestra el tema y se explica qué circunstancias y razones motivaron el estudio. En este apartado aparece también la justificación de la investigación, el planteamiento del problema y los objetivos de la investigación.

En el **capítulo uno**, se expone **El estado de la cuestión**. En este se detalla el marco teórico del estudio bajo tres subtítulos. En el primer subtítulo, ***Hacia un entendimiento de la identidad de género***, se aborda la teoría sobre la identidad de género que realiza Butler (2007) a través de la lectura de varios investigadores del tema de estudio. En el segundo, ***Androginia y hermafroditismo***, se exponen las delimitaciones del andrógino en la literatura, el arte y en el imaginario de la humanidad. El tercer subtítulo, ***La construcción identitaria***, se expone la metodología que se siguió en el estudio. En este capítulo también se aborda el **Marco contextual**. Aparece la biografía de Clementina Suárez y el contexto histórico que le tocó vivir. Además, se expone el resumen de las obras que se han hecho acerca de la autora.

En el **Capítulo dos: Perspectivas metodológicas y técnicas de recolección de información**, se muestra el modelo de la investigación y el enfoque teórico del mismo. También se muestra el diseño de la investigación, se explica las características del momento y del espacio del trabajo documental. Luego se habla de las técnicas de recolección de datos y el proceso de análisis de la información.

En el **Capítulo tres: Discusión y análisis de los resultados de la investigación**, se detalla el proceso de la investigación, cómo se dio la recolección de datos, el análisis de resultados, las dificultades presentadas durante la realización del estudio y los logros alcanzados por el mismo.

El **Capítulo cuatro: Aplicación didáctica** se presenta una **propuesta didáctica** en donde la metodología utilizada en este estudio es parte de las competencias y contenido de un espacio pedagógico.

El **Capítulo cinco** corresponde a las **Conclusiones y Recomendaciones** del estudio. Se finaliza esta investigación con toda las **Referencias bibliográficas** utilizadas y consultadas para la misma.

## **Motivación**

La androginia ha sido una de las temáticas más interesantes con las que me he encontrado en mi vida intelectual, social y artística. Comencé a estudiarla formalmente en el año 2016 en un curso sobre literatura centroamericana que recibí con el Dr. Roque Baldovinos, salvadoreño. Allí nos presentó a varios escritores modernistas centroamericanos, como ser Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, y otros. Uno de ellos, el modernista salvadoreño, Arturo Ambrogí, me pareció sumamente particular en su tratamiento de la narrativa y la crónica, las cuales tenían, de acuerdo a Baldovinos, un tinte afeminado. Él sería el primer escritor andrógino que estudiaría y a través del cual entraría en ese universo de las teorías que deconstruyen el género y plantean nuevas formas de construcción del sujeto literario, como la Teoría Queer implementada por Butler (2007).

Pero ya desde mucho antes andaba buscando este tema y no lo sabía. Lo buscaba al indagar más sobre los conceptos de género y la normativización social. Yo misma he sido una andrógina sin tener conciencia clara de ello. Nunca me he sentido a plenitud parte de mi género. De acuerdo a los registros médicos, pertenezco al género femenino,

y en base a eso me asignaron mi nombre y mi rol social. Pero a medida que crecía, no terminaba de encajar en esas descripciones y ocupaciones. En realidad siempre sentí que no encajaba socialmente, no solamente por las distinciones de género, pues tampoco gustaba de todos los roles asignados a los varones – en particular su brusquedad, su falta de sensibilidad y su escasa higiene. Crecí asumiendo mis roles de género, no siempre de buena gana, incluso por momentos con cierta rebeldía. No obstante, llegó un punto en que me enfrenté a la realidad social normativa: mis actitudes estarían constantemente vigiladas y limitadas. Quizá esto ocurrió cuando comencé a trabajar y me sumergí en mi papel social femenino de manera más activa.

Una de las figuras andróginas que más he admirado en mi vida – sin saber que lo era – ha sido mi madre. Fue madre y padre para mí, de hecho mi primera deidad – debido a que mi primera infancia sucedió en un hogar ateo por sus ideologías marxistas y su profundo amor al arte y a la bohemia. Mi madre rompió con los esquemas femeninos que luego en la escuela, en la familia y en la sociedad quisieron imponerme. Ella es compositora, doctora en biología, científica, madre soltera, viajera empedernida, catedrática, proveedora, autosuficiente, líder innata, devoradora de libros, poeta, narradora, poco inclinada a los quehaceres domésticos, gestora cultural, feminista, esotérica, marxista, revolucionaria, guitarrista, actriz, en fin, la tesis no es sobre ella, pero debería. Mi abuela no es la excepción de esa androginia. De hecho, vengo de una larga estirpe de matriarcas.

Como siempre asumí con rebeldía mi rol de género, decidí indagar más en el estudio de género para entender mi descontento. Así me encontré con el Feminismo y con la literatura y desde entonces he seguido profundizando en las construcciones de género y la imposición de roles, esto desde la política, la filosofía, el psicoanálisis, la crítica literaria y la creación artística. Ahora, al conocer la androginia como expresión cultural y literaria, termino de encausar mis futuras investigaciones y mi compromiso social como una revolucionaria del pensamiento.

Clementina Suárez – otra andrógina maravillosamente encontrada – es una de las poetas que más he admirado, no solo por su poesía – que es una constante edificación de la identidad al margen de los postulados conservadores de su tiempo –, sino por su particular forma de vivir la vida. Siempre soñé con hacerle un homenaje. Qué mejor forma de celebrarla que estudiar su vida y su obra desde todas las dimensiones del ser posibles. Como un mantra repetido en mi interior, sueño con que se vuelva Clementina, a través de este estudio, la utopía que ella misma siempre quiso ser: *“Yo soy la llave de oro / con que abrirás las puertas / sublimes de la vida / verdadera y eterna, / sin la carroña sucia / de las poses sociales creadas por tu mente”*.

## **Justificación**

Honduras ha sido un país tardíamente nombrado y escasamente definido desde que fue conquistado. Ha sido una historia traspapelada en los anales de una región olvidada por la Corona española. Quizás por ello, el sino de esta nación oculta en las Honduras de un istmo ajeno a la justicia sea justamente la ambigüedad de su historia. Solamente algunas voces literarias se han atrevido a darle un signo más adecuado a la imagen de patria y a la época que les tocó vivir. Esas plumas son las que, con enorme coraje, han plasmado en sus discursos las complejidades en el abordaje de esta tierra categóricamente incierta.

En medio de la incertidumbre que representa ser ciudadana y ciudadano de este pueblo, la androginia hace su aparición en la ficción y en la subjetividad literaria como el espejo de una realidad casi invariable de las terribles desigualdades e inquietudes que se viven desde hace más de quinientos años de conquista. El tema de estudio de la androginia ha servido a esta investigación para entender aún mejor la construcción identitaria que se da en la poesía escrita por hondureñas como Clementina Suárez. Además, se pretende que este estudio abra la posibilidad de seguir ahondando en los estudios de género desde la crítica literaria. Los mayores beneficiarios de esta investigación serán los críticos literarios de poesía hondureña y los estudiantes que cursan las asignaturas de crítica literaria e investigación literaria de las carreras de letras,

tanto en la UNAH como en la UPNFM; ya que este estudio proporciona información detallada, profunda y con un fuerte sustento teórico y metodológico.

De acuerdo al DLE (2018) el andrógino se entiende por el individuo de rasgos externos que no se corresponden de manera clara con los propios de su sexo. El término hermafrodita aparece emparentado con el término de andrógino. Más adelante se explicará con mayor detenimiento sus diferencias.

Puede verse en la obra de la poeta Clementina Suárez – en especial en libros como *Los templos de fuego*, *Veleros*, *El poeta y sus señales* y otros – un interés por abordar la subjetividad literaria de manera subversiva. Intenta desatar el discurso de moldes preconcebidos, así en el uso del lenguaje como en la construcción de su yo poético. Se observa en su lenguaje deliberadamente dual o ambiguo la necesidad de romper con los cánones establecidos por la sociedad y la cultura. A través de estos nuevos códigos, aparece un discurso fuera de toda aceptación. Se genera un neo discurso que no entra en las clasificaciones convencionales: “*Yo soy un poeta / un ejército de poetas*” (Suárez, 2012, p. 418)

El abordaje que ha realizado este estudio sobre el tema es novedoso en Honduras y en la literatura centroamericana. Se ha visto la necesidad de cubrir estos vacíos investigativos sobre un tema que ya ha sido discutido ampliamente por las academias de muchos países, en especial Estados Unidos y varios países de Europa. Las universidades de los países centroamericanos tienen como responsabilidad conectarse con las tendencias de investigación de otros países para generar información nueva respecto a su construcción identitaria y nutrir las bases de datos existentes. La carrera de Letras debe vincularse un poco más a estas nuevas tendencias investigativas transversales y culturales para dar su aporte científico desde la literatura de los pueblos centroamericanos.

Se ha observado que no solamente en el área de la literatura se ha descuidado esta temática de la androginia. Desde la sociología se debe abordar este suceso para

darle comprensión amplia al ser humano y social de este milenio. Precisamente este estudio podría ser la puerta, a través del análisis de las características andróginas en la poesía de una autora o autor, para lograr más amplios niveles de comprensión del género humano.

Es a partir de estas evidencias de ambigüedad – “*Yo soy un poeta*” (Suárez, 2012, p. 418); “*Yo soy tres*” (p. 369); “*Soy lo que las gentes llaman / un ‘extranjero’*” (p. 300) – en el discurso poético escrito por la autora, que este estudio ha diseñado las siguientes preguntas que guían el planteamiento del problema:

*¿Bajo qué principios construye Clementina Suárez su yo poético? ¿Qué evidencias hay de una voz andrógina en la poesía de Clementina Suárez?*

## **Objetivos**

Objetivo general:

Valorar características andróginas en la poesía de Clementina Suárez.

Objetivos específicos:

- Identificar elementos de androginia en la construcción del yo poético de Clementina Suárez.
- Caracterizar el ser andrógino de la poesía escrita por Clementina Suárez.
- Analizar los elementos característicos del yo poético y su relación con las delimitaciones de género y la creación del discurso en la obra de Clementina Suárez.

## Limitaciones

Estudiar la androginia en la poesía de una autora hondureña no es tarea fácil en un contexto académico poco acostumbrado a este tipo de estudios de género, que implican teorías queers y teorías posestructurales. Una de las principales limitaciones que tuvo este estudio fue la escasa bibliografía y los nulos antecedentes investigativos sobre el tema que se hayan realizado en Honduras. La mayor parte de los textos utilizados para esta investigación fueron importados desde España, otros fueron conseguidos en versiones digitales y otros se obtuvieron de las bibliotecas personales de intelectuales hondureños que con mucha gentileza las prestaron como un noble aporte a la investigación literaria en Honduras y Centroamérica.

Otra limitación considerable fue el escaso tiempo para llevar a cabo esta investigación. La rigidez del cronograma de la maestría no permitió mucha flexibilidad para continuar las indagaciones y los análisis sobre el tema. Por ello, se deja este estudio como el principio de una nueva tendencia de estudios sobre el tema, tanto en autores mujeres como hombre, y en todos los géneros literarios.

Cabe mencionar que los prejuicios acerca del tema de la androginia no se han hecho esperar. Más allá de la empatía y el respeto por la diversidad sexual, es responsabilidad de la academia hondureña y centroamericana profundizar en estas temáticas de género tan importantes para entender la construcción identitaria de muchas y muchos de los autores centroamericanos a lo largo de la historia. El yo poético y narrativo son muestras de imaginarios colectivos de una cultura y una época. Las universidades deben asumir estos compromisos y no permitir el sesgo y la apatía respecto a sus estudios.

## **CAPÍTULO I.**

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

#### **1.1. Marco teórico**

##### **1.1.1. Hacia un entendimiento de la identidad de género**

Hablar de androginia en un estudio literario remite inmediatamente a la reflexión de la problemática actual para conceptualizar el género y la sexualidad. La construcción identitaria en el texto literario remite a la lectora o lector a pensar en los estudios posestructuralistas, en las teorías fundamentadas en la cultura y en la sociedad, en la nueva crítica literaria desde un eje transversal. Es por estas razones que Judith Butler es la primera teórica a la cual recurrir para que cada concepto de género y sexo sea planteado en este estudio desde su epistemología, si eso fuera posible.

Butler (2007) en su obra *El género en disputa*, plantea una revisión de la construcción del imaginario del género en la sociedad, basada en el sincretismo conceptual de autores franceses como Foucault, Lévi-Strauss, Lacan y Wittig. Sin embargo, además de estos teóricos mencionados, Butler se ha acercado a las teorías feministas, al psicoanálisis, al feminismo, a los debates sobre el género y su carácter socialmente construido, al travestismo, a la teoría y a la ficción de varios autores como Gayle Rubin y Monique Wittig.

En este libro, Butler (2007) pone al descubierto la precariedad del imaginario binario del género. Intenta esclarecer y revisar la teoría de la performatividad a partir de una idea originada por un texto de Jacques Derrida en donde analiza el cuento “Ante la ley” de Franz Kafka. En esta historia, la autoridad se vuelve objeto con el simple hecho de estar anticipada su revelación al hombre que espera fuera de la puerta. La autora ve la performatividad desde dos casos. El primer caso es cuando la performatividad del género se fundamenta en una metalepsis o anticipación de una esencia provista de género. En el segundo caso, la performatividad es una repetición que logra naturalizarse

en el contexto de un cuerpo, es “como una duración cultural sostenida culturalmente” (p.17).

En este libro también se abordan y cuestionan temas como la “internalidad” del mundo psíquico y el reclamo de una universalidad de género. Justifica su propio estilo en pos de alejarse del lenguaje normalizado, ya que para la autora “ni la gramática ni el estilo son políticamente neutros” (Butler, 2007, p. 22). No obstante, ella explica que su principal empeño en este trabajo teórico es desnaturalizar el género:

Tiene su origen en el deseo intenso de contrarrestar la violencia normativa que conllevan las morfologías ideales del sexo, así como de eliminar las suposiciones dominantes acerca de la heterosexualidad natural o presunta que se basan en los discursos ordinarios y académicos sobre la sexualidad. (Butler, 2007, p. 24)

Butler (2007) define *normativo* en la obra como “concerniente a las normas que rigen el género” (p. 25). En *El género en disputa* se plantea una genealogía crítica de las categorías de género en ambientes discursivos diversos. Comienza con el replanteamiento de la posición de las mujeres como sujetos del feminismo y realiza una diferenciación entre los conceptos de sexo y género. La autora explica que la teoría feminista ha asumido que existe cierta identidad en la categoría de mujeres. Además, propone el desarrollo de un lenguaje que las represente como género para promover de esa forma su visibilidad política. Recientemente, explica la autora, esta temática ya no se vislumbra en términos estables. Propone que deben cumplirse primero los requisitos para consolidarse como un sujeto antes de que pueda realizarse la representación.

Foucault (2007a) opina que son los sistemas de poder los que producen a los sujetos a los que más tarde representan. Estas esferas de poder son reguladas a través de prohibiciones, limitaciones y reglamentaciones. De ser correctos estos planteamientos de Foucault, de acuerdo a Butler (2007), la formación jurídica del lenguaje y de la política que representa a las mujeres como el sujeto del feminismo formaría parte de ese sistema de poder. Por ello, esta estrategia sería “abiertamente contraproducente” (p. 47). La

autora plantea que la ley produce primeramente y luego esconde la noción de ese “sujeto anterior a la ley” para naturalizar ese antecedente fundacional de la formación del discurso que más adelante va a legitimar la hegemonía reguladora de la ley. Por ello ve necesario cuestionarse las categorías de género que son las que han generado, naturalizado e inmovilizado las estructuras jurídicas actuales:

La identidad del sujeto feminista no debería ser la base de la política feminista si se asume que la formación del sujeto se produce dentro de un campo de poder que desaparece invariablemente mediante la afirmación de ese fundamento. Tal vez, paradójicamente, se demuestre que la «representación» tendrá sentido para el feminismo únicamente cuando el sujeto de las «mujeres» no se dé por sentado en ningún aspecto (p. 53).

Sobre la diferenciación entre sexo y género, Butler (2007) plantea una fragmentación en el sujeto feminista. Ella cree que el género se construye culturalmente y por esta razón el género no es la consecuencia o causa del sexo ni tampoco puede verse con rigidez su conceptualización: “Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo” (p. 54). De acuerdo con esta premisa, en la cual el género es una construcción cultural basada en el sexo, Butler se pregunta sobre ese posible mecanismo que se lleva a cabo para la realización de esa construcción. Por este motivo, recurre a los planteamientos de Simone de Beauvoir (2013), en *El segundo sexo* en donde afirma que “no se nace mujer: llega una a serlo” (p. 207).

Para Beauvoir (2013) el género se “construye” y este planteamiento deja abierta la posibilidad de otro agente que se apropie de ese género. Por esa teoría, Butler (2007) se hace una pregunta generadora: “¿Es el género tan variable y volitivo como plantea el estudio de Beauvoir? ¿Podría circunscribirse entonces la «construcción» a una forma de elección?” (p. 57). En el estudio de Beauvoir no hay seguridad de que la “persona” que se convierte en mujer tenga que ser del sexo femenino. Ella determina que “el cuerpo es una situación”, y que este no puede concebirse si antes no ha sido interpretado a través

de la cultura. El cuerpo entonces es una construcción, un conjunto de significados culturales; no puede existir sin la marca previa del género. La fijación de ese género estará supeditada, según Butler, a un discurso que es quien delimita y defiende ciertos principios humanísticos como presuposiciones para cualquier análisis de género:

Esos límites siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal. De esta forma, se elabora la restricción dentro de lo que ese lenguaje establece como el campo imaginable del género (2007, p. 59).

Ese significado que representa al cuerpo, según Butler, es posible solamente en relación con la existencia de su opuesto. Respecto a esa idea, Irigaray (1982) afirma que la mujer, dentro de un lenguaje masculinista, es lo *no representable*; es un concepto basado en una contradicción o paradoja dentro del discurso de la identidad. Las mujeres son el sexo que no es *uno* sino múltiple, ellas son lo *no designable*, son las excluidas de la economía significativa falogocéntrica.

Mientras que para Beauvoir la mujer representa lo Otro, el negativo o la carencia que hace posible el distintivo de la identidad masculina; para Irigaray el sexo femenino es una ausencia lingüística. De acuerdo a la asimilación de estas posturas que hace Butler (2007), propone que la mujer: “es una ilusión permanente y fundacional de un discurso masculinista” (p. 61). Butler va más allá que ellas y propone revisar esas inclusiones de las culturas de “otros” o la propuesta de una universalidad de la identidad femenina que surge a partir de las visiones de teóricas feministas como Beauvoir o Irigaray. Ella ve estos intentos como amplificaciones variadas del falogocentrismo. Estas acciones exponen a las feministas a repetir la autoexaltación y el dominio de la diferencia bajo el signo de lo mismo que es propio de la economía significativa masculinista: “Más que una estrategia propia de economías significantes masculinistas, la apropiación dialéctica y la supresión del Otro es una estrategia más, supeditada, sobre todo, aunque no únicamente, a la expansión y racionalización del dominio masculinista” (p. 66).

Butler (2007) menciona las discusiones actuales acerca del esencialismo, en donde se tratan problemas como la universalidad de la identidad femenina y la dominación masculinista desde varias posturas. La autora sugiere, antes que nada, poner “en tela de juicio las relaciones de poder que determinan y restringen las posibilidades dialógicas” (p. 68). Además, se plantea otra pregunta “¿Es precisa la unidad para una acción política eficaz?” (p. 69), esto para referirse a esa necesidad de un grupo de feministas de encontrar una categoría de mujeres definitiva. Respecto a esa idea, Butler explica que debe darse una política de coalición entre las feministas y diferentes sectores sociales y culturales. Esta política no debe exigir una categoría ampliada de *mujeres* ni una identidad única que internalice su compleja multiplicidad:

El género es una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. [...] se tratará de un conjunto abierto que permita múltiples coincidencias y discrepancias sin obediencia a un *telos* normativo de definición cerrada. (Butler, 2007, p. 70)

Para Butler, la *coherencia* y la *continuidad* de *la persona* no están ligados a una lógica o a un análisis de la calidad de esa persona. Esa *coherencia* y esa *continuidad* se delimitan debido a ciertas normas de inteligibilidad que han sido instauradas y mantenidas por la sociedad. Es en este planteamiento en donde la autora propone que la identidad es un ideal normativo más que un aspecto que describa la experiencia del sujeto. Para este estudio, el análisis que hace Butler (2007) sobre esa inteligibilidad basada en una normativa social y cultural es necesario. La autora reflexiona sobre la concepción de identidad normativa y la concepción de la identidad del Otro o los “otros”, que es donde se enmarca el sujeto andrógino que atañe en este texto:

En la medida en que la «identidad» se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de «la persona» se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género «incoherente» o «discontinuo» que aparentemente son personas pero que no se corresponden con

las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas (pp. 71-72).

Las identidades que no son coherentes o continuas dentro de este marco normativo de inteligibilidad son prohibidas y, curiosamente, también creadas por ese mismo sistema normativo que las prohíbe.

Existe, según Butler (2007), una matriz cultural que no permite la existencia de otras identidades que no sean las que ella haya interpretado como *coherentes*. Hablamos de aquellas identidades en donde el género no es *consecuencia* del sexo, así como de otras identidades que realizan prácticas del deseo que no son *consecuencia* de su sexo ni de su género. La autora entiende como *consecuencia* a “una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad” (p. 72). Las identidades de género que no sean inteligibles para esta matriz cultural son consideradas como defectos en el desarrollo o imposibilidades lógicas de la identidad cultural y social.

Butler recurre a varios teóricos para dilucidar una variedad de planteamientos respecto a los regímenes de poder que son los encargados de crear los conceptos de identidad de sexo. Irigaray (1982) propone que solo existe un sexo y ese es el masculino, pero que evoluciona en y a través del Otro. Foucault (2007a), en cambio, opina que ambas categorías de sexo son producto de una economía difusa que es la encargada de regular la sexualidad. Wittig (2006) considera que la categoría de sexo siempre es femenina, ya que dentro de la normativa heterosexual la masculinidad no está marcada y representa lo universal.

Foucault y Wittig comparten la misma idea de que si se desplaza o se altera la hegemonía heterosexual, se anulan las categorías de género binarias. Wittig (2006) asegura que la restricción binaria del sexo obedece al objetivo de reproducción. Si esta restricción se derrumbase, esto daría lugar a la aparición de una persona más humana, liberada de la atadura de su posición sexual. El único sujeto que ella conoce con esa

autodeterminación para enfrentarse a esa normativa heterosexual es la lesbiana: “El surgimiento de sujetos individuales exige destruir primero las categorías de sexo [. . .]; la lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo” (pp. 42-43).

Tanto para Wittig como para Beauvoir, identificar a la mujer por su sexo representa unir la categoría de mujeres con las características sexualizadas de sus cuerpos. Destruir la categoría de sexo representaría destruir un *atributo*, o sea el sexo, el cual ha tomado el lugar de la persona. Por ello, Wittig (2006) argumenta que solo los hombres son personas y solo hay un género, el femenino. El masculino no es para ella un género sino lo general, lo universal. Dentro del lenguaje, según Wittig, las personas no pueden adquirir significado si no tienen la *marca* del género. Butler (2007) revisa estas posturas y explica que para Wittig el género “no solo designa a personas – las «califica» por así decirlo –, sino que constituye una episteme conceptual mediante la cual se universaliza el marco binario del género” (p. 78). De acuerdo con esta idea, uno pertenece a su género en la medida que no pertenece al otro género. Esta concepción presupone una relación causal entre sexo, género y deseo; el deseo refleja al género y el género refleja al deseo.

Foucault (2007b) está de acuerdo de manera implícita a esta idea del desplazamiento estratégico de la normativa binaria de la sexualidad. En la introducción al diario del hermafrodita *Herculine Barbin, llamada Alexina B.* habla de este sujeto que no puede ser una identidad. Justamente por esa carencia o ambigüedad, Butler (2007) opina que este sujeto representa una imposibilidad sexual de identidad: “La crítica genealógica de estas categorías reificadas del sexo es la consecuencia involuntaria de prácticas sexuales que no se pueden incluir dentro del discurso médico legal de una heterosexualidad naturalizada” (p. 82). Debido a esa irregularidad anatómica que tiene, en donde se presentan la heterosexualidad y la homosexualidad en una misma persona, Herculine Barbin no puede ser categorizada dentro de una relación binaria de género.

Interesante es, sugiere Butler (2007), revisar las apreciaciones que Foucault tiene respecto al deseo del hermafrodita Herculine Barbin. Foucault (2007b) asume la

experiencia sexual de Herculine como un mundo de placeres en el que “flotaban, en el aire, sonrisas sin dueño” (p. 17). Los placeres de Herculine carecen de una sustancia permanente a la cual poder adherirse. Por ello, Foucault cree que este tipo de experiencia y deseo no puede ser entendido desde una gramática *sustancializadora y jerarquizadora* de los sustantivos y adjetivos. Butler (2007) traduce las teorías de Foucault: “A partir de su interpretación sumaria de Herculine, Foucault propone una ontología de atributos accidentales que muestra que la demanda de la identidad es un principio culturalmente limitado de orden y jerarquía, una ficción reguladora” (p. 83).

Siguiendo estas premisas de Foucault, Butler (2007) opina que si se habla de *hombre*, porque tiene un atributo masculino que ha llegado a él de manera accidental; de esa misma manera se puede hablar de *hombre* aunque cuente con un atributo femenino, ya que de acuerdo a la norma social se debe mantener la integridad de su género. Sin embargo, cuando se suprimen la prioridad de *hombre* y *mujer* como sustancias constantes, ya no se pueden dar por sentados rasgos de género disonantes, así como otras características secundarias y accidentales de lo que supondría una genealogía de género:

Si la noción de una sustancia constante es una construcción ficticia creada a través del ordenamiento obligatorio de atributos en secuencias coherentes de género, entonces parece que el género como sustancia, la viabilidad de *hombre* y *mujer* como sustantivos, se cuestiona por el juego disonante de atributos que no se corresponden con modelos consecutivos o causales de inteligibilidad (p. 83).

A través de este caso de hermafroditismo, Butler (2007) muestra la producción ficticia de atributos reglamentados culturalmente que categorizan el género. Opina que el sugerir una desreglamentación de estos atributos para oponerse al marco prefabricado de sustantivos primarios y adjetivos secundarios, para de esta manera ampliar las categorías sustantivas de género, resulta ser engañoso: “Pero si estas sustancias solo son las coherencias producidas de modo contingente mediante la reglamentación de

atributos, parecería que la ontología de las sustancias en sí no es únicamente un efecto artificial, sino que es esencialmente superflua” (p. 84).

Llega Butler (2007) en este momento a la conclusión de que el género no es sustantivo ni tampoco un conjunto de atributos vagos. Para la autora el género es *performativo*, “es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género es un hacer” (p. 84). Retoma a Nietzsche (1996) en *La genealogía de la moral* en la premisa de que “no hay ningún *ser* detrás del hacer, del actuar, del devenir. El *agente* ha sido añadido ficticiamente al hacer, el hacer es todo” (p. 52). Butler completa esta premisa en el contexto del género: “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de esta” (p. 85).

Butler (2007) retoma a Wittig respecto al debate sobre un hacedor detrás de la acción. Considera su teoría sobre el sujeto ambigua. Wittig (2006) considera que no hay una causa u origen de la opresión, lo que hay es una *marca* impuesta por el opresor, el “mito de la mujer”. Según esta autora, esa marca no existe antes de la opresión. Lo que es considerado como algo natural, por ejemplo el sexo, es una “formación imaginaria”. Esa marca que representa al sexo, o sea a la heterosexualidad institucionalizada, puede ser eliminada. También añade que el deseo del sujeto puede liberarse sin que tenga nada que ver las marcas preliminares del sexo.

Respecto al lenguaje, Wittig (2006) opina que es un instrumento que no es naturalmente misógino en su estructura, solamente en su forma de utilizarse. Para Irigaray (1982), la posibilidad de que haya otro lenguaje o *economía significativa* evitaría las marcas de género impuestas por la heterosexualidad institucionalizada. Es por ello que Wittig, influida por las teorías de Beauvoir sobre el mito de lo femenino, opina que no existe una escritura femenina. Butler (2007) piensa que Wittig en sus teorías es plenamente consciente del poder que tiene el lenguaje para excluir y subordinar a la mujer. “La ficción lingüística del «sexo», sostiene, es una categoría producida y extendida

por el sistema de heterosexualidad obligatoria en un intento por ceñir la producción de identidades sobre el eje del deseo heterosexual” (p. 87).

Wittig (1977) propone una economía de los placeres versus la economía de la sexualidad genitalmente organizada *per se*, que es originada por su función reproductiva. En su libro *El cuerpo lesbiano*, hace una lectura invertida respecto a las posturas de Freud en sus *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Freud afirma la superioridad de la sexualidad genital sobre la sexualidad infantil; además llama *invertido* al homosexual por no cumplir esa norma genital. Esta teórica considera que la única forma de oponerse a las políticas genitales es generar una oposición a través de un modelo de sexualidad antigénital. Butler considera que la oposición se vuelve tan binaria y normativa como la norma heterosexual genital que se busca deconstruir.

Butler (2007) también analiza las teorías de Lacan. Considera que en Lacan la diferencia sexual no es solo cuestión de binarismo:

El «sujeto» masculino es una construcción ficticia elaborada por la ley que prohíbe el incesto y dictamina un desplazamiento infinito de un deseo heterosexualizador. Lo femenino nunca es una marca del sujeto; lo femenino no podría ser un «atributo» de un género. Más bien, lo femenino es la significación de la falta, significada por lo Simbólico; un conjunto de reglas lingüísticas diferenciadoras que generan la diferencia sexual. La postura lingüística masculina soporta la individualización y la heterosexualización exigidas por las prohibiciones fundadoras de la ley Simbólica, la ley del Padre (p. 89).

Tanto el sujeto masculino como el femenino se consolidan como tales a través de las leyes prohibitivas. Estas hacen que los géneros sean inteligibles para la cultura. Butler retoma los planteamientos de Rose (1987) y afirma que una identidad coherente no puede construirse sobre la base disyuntiva de lo binario masculino / femenino, sería un fracaso.

Las alteraciones de esta coherencia a través de la reaparición involuntaria de lo reprimido muestran no solo que la «identidad» se construye, sino que la prohibición que construye la identidad no es eficaz (la ley paterna no debe verse como una voluntad divina determinista, sino como un desacierto continuo que sienta las bases para las insurrecciones contra el padre) (Butler, 2007, p. 90).

Volviendo a Beauvoir (2013), Butler retoma la premisa de que si en verdad la mujer no nace, sino que llega a serlo, entonces el término mujer está en proceso, es un sustantivo que se convierte, que se construye y que no puede asegurarse que tenga un principio ni un final. Para Beauvoir es imposible convertirse en mujer. Basado en ello, Butler afirma: “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas – dentro de un marco regulador muy estricto – que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (2007, p. 98). El marco binario para sexo y género buscan la univocidad del sexo, la coherencia. Butler sueña con algo menos normativo, más utópico, en donde los conceptos del género estén en constante movilidad; que se confundan y multipliquen de manera subversiva las identidades.

Otro campo de interés para Butler será el análisis de los discursos de la teoría feminista respecto a la idea de un origen o un tiempo anterior al patriarcado. Se habla de si existieron culturas prepatriarcales, si esas culturas fueron matriarcales o matrilineales. Butler opina que ese esquema prepatriarcal ha demostrado ser un tipo diferente de reificación. Algunas teorías feministas se basan en los estudios antropológicos estructuralistas de Lévi-Strauss (1969). Butler (2007) explica que, de acuerdo a este autor, entre cultura y naturaleza se establece una relación binaria, en donde *cultura* le exige un significado a *naturaleza*, y así la convierte en un *Otro*. De esta manera “se adecua a sus propios usos ilimitados, protegiendo la idealidad del significante y la estructura de significación sobre el modelo de dominación” (p. 104).

Otro de los planteamientos de Lévi-Strauss (1969) es que hay una estructura universal para regular el intercambio, ese que se da de manera estructurada y

normalizada en los sistemas de parentesco. En su obra *Las estructuras elementales de parentesco*, explica que el objeto de intercambio en estas estructuras de parentesco son las mujeres. Butler (2007) explica respecto a este planteamiento del autor que estas mujeres se dan como regalo de un clan patrilineal a otro a través del matrimonio. La *novia* representa ese regalo, es un signo y un valor que ayuda a reforzar los vínculos y la identidad colectiva de cada clan: “La novia es como un término de relación entre grupos de hombres; no posee una identidad, ni tampoco intercambia una identidad por otra: refleja la identidad masculina precisamente al ocupar el lugar de su ausencia” (p. 107).

La exogamia, explica Butler siguiendo las ideas de Lévi-Strauss (1969), diferencia y relaciona a varios tipos de hombres. La patrilinealidad se afianza a través de la expulsión e importación de mujeres. Ellas transportan y reproducen un nombre o patronímico, además refuerzan un intercambio simbólico entre clanes. “Como lugar del intercambio patronímico, las mujeres son y no son el signo patronímico, desprovisto del significante, el patronímico mismo que portan” (Butler, 2007, p. 107).

Butler pone de manifiesto la pertinencia de los planteamientos de Irigaray, respecto a la necesaria supresión de la economía falocéntrica; además ve necesario impulsar planteamientos postestructuralistas dentro del Feminismo, que son los únicos en cuestionar críticamente la efectividad del desplazamiento de lo Simbólico. Opina que el estructuralismo presupone y refuta el lenguaje mismo. Al lenguaje lo acusa de *total* y *cerrado*, características que no permiten otra lógica alternativa de parentesco y otra lógica de las identidades ya no basadas en el intercambio simbólico.

Si bien es cierto que Saussure plantea que tanto significante como significado mantienen una relación arbitraria, sitúa el lugar de esa relación en un sistema obligatoriamente completo. Cada término lingüístico presupone una totalidad lingüística de estructuras, de esta manera estas estructuras se aseguran de que cada término tenga su significado. Dentro de esa premisa del lenguaje como sistema totalizador, se elimina el momento de diferencia entre significante y significado al incorporar la arbitrariedad. Allí encuentra Butler la contradicción de Saussure.

El alejamiento postestructuralista de Saussure y de las estructuras identitarias de intercambio por parte de Levi-Strauss rebate tanto las aspiraciones de totalidad y universalidad como la hipótesis de oposiciones estructurales binarias que suavizan de manera implícita la ambigüedad y la apertura persistentes de la significación lingüística y cultural. Como consecuencia, la diferencia entre significante y significado se transforma en la *différance* operativa y sin límites del lenguaje, que conduce a toda referencialidad hacia un desplazamiento potencialmente ilimitado (Butler, 2007, p. 109).

Butler (2007) dilucida a nivel más abstracto esta situación como una *identidad-en-la-diferencia*, ya que ambos clanes tienen la misma identidad masculina, patriarcal y patrilineal. Por esto mismo se hace la pregunta: “¿Qué relación define a las mujeres como el objeto de intercambio, ataviadas primero con un patronímico y luego con otro?” (p. 110). De acuerdo con Irigaray, Butler responde que la economía falocéntrica está subordinada a una economía basada en la *différance* que no siempre es palpable, pero sí se certifica y se niega. Las relaciones entre los clanes se fundamentan en un deseo homosocial (hommo-sexualidad como dice Irigaray), o sea una sexualidad reprimida y despreciada. “El intercambio no solo vale lo que valen las cosas que se intercambian: El intercambio -y, en consecuencia, la regla de exogamia que lo expresa – tiene en sí un valor social: proporciona el medio para relacionar a los hombres entre sí” (Lévi-Strauss, 1969, p. 557).

Lévi-Strauss hace una conocida afirmación: “La aparición del pensamiento simbólico debe haber requerido que las mujeres, al igual que las palabras, fuesen cosas que se intercambian” (citado en Butler, 2007, p. 111). Esta afirmación presume la idea de que algo anterior origina lo simbólico, aunque eso no lo pueda él confirmar. De esta manera el texto se convierte en un mandato. Este análisis interesó a Irigaray a escribir su obra *Sexes et parentés*, en donde plantea, de acuerdo al análisis realizado por Butler (2007), la no reciprocidad entre los sexos a la hora del intercambio mutuo entre hombres,

así como la imposibilidad de nombrar a la mujer y a su vez lo femenino y la sexualidad lesbiana.

Si existe un campo sexual *excluido* de lo Simbólico y que potencialmente pueda revelar que este es hegemónico y no totalizador en su efecto, entonces debe poder situarse este campo excluido ya sea en el interior o en el exterior de esa economía y ofrecer una estrategia para su intervención en términos de esa ubicación (p. 112).

Otro aspecto que destaca Lévi-Strauss es el tema del tabú. Según lo analizado por Butler (2007), este autor asevera que la ley que prohíbe el incesto es el núcleo de la ley o economía del parentesco que prohíbe la endogamia. “Para Levi-Strauss, el incesto no es un acto social, sino una fantasía cultural permanente” (p. 112). Butler cree que el hecho de que la prohibición del tabú exista no implica que funcione. La existencia de la prohibición ha revelado deseos y prácticas sociales continuas debido a la erotización del tabú.

Butler también recurre a las teorías de Lacan (1987) respecto a la ontología. Ella asegura que este autor refuta la superioridad de la ontología de occidente y se pregunta “¿Qué es / tiene *ser*?” A la pregunta anterior “¿Cómo se crea y distribuye el *ser* a través de las prácticas de la economía paterna?” (Butler, 2007, p. 115). Lacan opina que no hay una búsqueda en realidad porque no hay acceso al ser. Es en realidad una búsqueda anterior del ser del Falo, “el sentido autorizador de la Ley según el cual la diferencia sexual reconoce su propia inteligibilidad” (Butler, p. 115). Lacan (1987) habla de *ser* el Falo y *tener* el Falo, dos posiciones sexuales diferentes que en realidad son posiciones imposibles dentro del lenguaje, según Butler. Ser el Falo es el significante del deseo masculino, es su Otro, su objeto de deseo. Es allí donde se ratifican los estratos de poder, cuando la posición femenina radica en el *no tener* el Falo. El que *tiene* el Falo le exige al *Otro* que sea el Falo en su sentido *extenso*. El orden Simbólico es quien crea la inteligibilidad cultural tomando como base las posiciones recíprocamente excluyentes de tener el Falo (los hombres) y ser el Falo (las mujeres):

Cualquier intento de crear la identidad dentro de los límites de esta disyunción binaria de «ser» y «tener» vuelve al punto de la inevitable «carencia» y a la «pérdida» en la que se construye su elaboración fantasmática y se delimita la inconmensurabilidad de lo Simbólico y lo real (Butler, 2007, p. 116).

Para Lacan, siguiendo el análisis que de él hace Butler (2007), el sujeto llega a ser o se revela como significativo en el momento en que se reprimen sus deseos incestuosos que se derivan del cuerpo materno. La autonomía del significativo masculino intenta esconder esa represión, “que es al mismo tiempo su base y la posibilidad permanente de perderla” (p. 117). Así en apariencia, la masculinidad es el reconocimiento total de autonomía que es al mismo tiempo la promesa de un retorno a esos placeres primarios que han sido reprimidos. Las mujeres son el Falo porque tienen el poder de proyectar o representar la posición del sujeto masculino. Ser el Falo, según las interpretaciones de Butler respecto a las teorías de Lacan, es ser el significado de la ley paterna, es ser instrumento, objeto y signo de su poder. Por ello, ser el Falo es obligatoriamente insatisfactorio. Algunas feministas creen que ello implica renunciar a los placeres propios de las mujeres.

Sobre esta postura de ser el Falo, Butler (2007) explica, a través de las teorías de Lacan, que para las mujeres esta representación, esta apariencia del ser, implica una mascarada:

Por un lado, si el “ser” – la especificación ontológica del Falo – es una mascarada, entonces reduciría todo el ser a una forma de apariencia, el parecer ser, con el resultado de que toda la ontología del género se puede reducir al juego de apariencias. Por otro, la mascarada implica que hay un «ser» o especificación ontológica de la feminidad anterior a la mascarada, una demanda o un deseo femenino que está enmascarado y que puede ser revelado y que, de hecho, es capaz de prometer un cambio futuro y el desplazamiento de la economía significativa falocéntrica (p. 120).

Esa mascarada, según Lacan (1987), podría funcionar como la acción performativa de una ontología sexual; sin embargo, también puede interpretarse como la negación de algún deseo femenino, lo que presupondría una feminidad ontológica anterior. Es por ello que Irigaray (1982) afirma que: “la mascarada [...] es lo que hacen las mujeres [...] para tomar parte en el deseo del hombre, pero a expensas de prescindir del propio” (citada en Butler, 2007, p. 121). Por ello, la mascarada de las “mujeres que anhelan tener masculinidad” se percibe como un deseo de renunciar a *tener* el Falo para evitar el castigo de quienes lo consiguieron a través de la castración. Los apuntes de Riviere (1986) son importantes al respecto. Afirma Butler (2007) sobre el miedo al castigo de Riviere lo ve producto de la fantasía de la mujer de ocupar el lugar de los hombres, especialmente del padre:

El enfrentamiento con el padre no es por el deseo de la madre, como podría creerse, sino por ocupar el lugar del padre en el discurso público como hablante, conferenciante y escritor; es decir, como usuario de signos más que como signo-objeto u objeto de intercambio. Este impulso de castrar puede verse como el deseo de renunciar a la posición de mujer-como-signo para entrar como sujeto dentro del lenguaje (pp. 127-128).

Riviere (1986) habla de una bisexualidad que fue la base psíquica del ser, pero fue reprimida anteriormente. Esta base parece ser anterior a todo discurso y que puede aún evidenciarse en todas las prohibiciones de la heterosexualidad normativa.

Rose (1987), afirma, mientras estudia a Lacan, que en realidad no existe un lugar anterior a la ley que esté utilizable o que pueda ser recuperado. De acuerdo a las lecturas hechas por Butler (2007) de las teorías de Rose, asegura que lo femenino no existe fuera del lenguaje.

Si la prohibición produce la «escisión fundamental» de la sexualidad y si se demuestra que esta «escisión» es doble a causa de la artificialidad de su división, entonces tiene que haber una división que luche contra la fragmentación, una

duplicidad psíquica o bisexualidad inmanente que socave todo intento de ruptura (p. 134).

Rose (1986) asegura que intentar realizar una identificación concreta entre madre e hija y padre e hijo es pretender unir lo Simbólico y lo real. Por tanto está condenado al fracaso, ya que el drama del *ser* y del *tener* el Falo son principios fantasmáticos. Butler (2007) llega a la conclusión de que la teoría lacaniana debe entenderse como una *moralidad de esclavos*, en donde los sujetos están basados en una ley que es una imposibilidad permanente. Esta ley ignora los poderes generativos que la construyen. El reto, de acuerdo con la autora, reside en descubrir el poder que produce esta ilusión de sujeción inevitable.

Sobre el análisis que Butler hace de las teorías de Freud (1992), interesa a este estudio la noción de bisexualidad y la identificación con lo masculino o lo femenino en la niñez. En su obra *El yo y el ello*, propiamente en el capítulo sobre *El yo y el super-yo (ideal del yo)* no solo habla de la definición del carácter del sujeto, sino de la consolidación de la identidad de género. Según Freud, el tabú del incesto da inicio a la pérdida de un objeto amado para el yo y esa pérdida solo se resuelve a través de la incorporación del objeto de deseo que es tabú. Lo interesante radica en que la primera formación de la identificación hijo-padre se lleva a cabo, según Freud, sin la previa incorporación del objeto. Esto quiere decir que esa identificación no ha sido causada por un amor perdido o prohibido. En este momento Freud menciona la bisexualidad primaria como un elemento que complica el proceso de adquisición de género y carácter. Esto no negaría que ocurra un amor sexual original del hijo por el padre, pero Freud hace esta alusión de manera implícita.

Freud (1992) explica que en el complejo de Edipo, el niño debe rechazar a la madre y actuar de manera ambivalente con el padre. También agrega que la ambivalencia podría depender de la bisexualidad original y que esta bisexualidad no se desarrolla por la rivalidad existente entre hijo y padre. Butler (2007) entonces se pregunta qué determina

esa ambivalencia de la que habla Freud. Por ello, la autora plantea el miedo a la feminización que prevalece en la cultura:

Freud afirma de forma rotunda que el niño debe escoger no solo entre las dos opciones de objeto, sino entre las dos opciones sexuales, masculina y femenina. El niño normalmente escoge la heterosexual, lo cual sería la consecuencia no de que tenga miedo de ser castrado por el padre, sino del miedo a la castración, o sea, el miedo a la «feminización» que en las culturas heterosexuales se relaciona con la homosexualidad masculina. En realidad, lo que debe sancionarse y ensalzarse no es en primer lugar la lujuria heterosexual por la madre, sino la investidura homosexual que debe supeditarse a una heterosexualidad culturalmente castigada (pp. 140-141).

Freud (1992) comenta que el factor que determina con qué género va a identificarse el sujeto depende de la fuerza o la debilidad de la masculinidad y la feminidad en su disposición. Butler ve confuso el reconocimiento de esas disposiciones, tampoco ve claridad en la vertiente de lo femenino en esa disposición. Freud entiende la noción de bisexualidad como *disposiciones*: “la bisexualidad es la coincidencia de dos deseos heterosexuales dentro de una sola psique” (citado en Butler, 2007, p. 143). La disposición masculina nunca se orienta al padre, así como la disposición femenina nunca se orienta hacia la madre. Según Butler, al rechazar a la madre como objeto sexual, ella rechaza su masculinidad y como consecuencia de ello *establece* su feminidad. De acuerdo con estos principios, en la tesis de Freud sobre la bisexualidad no hay cabida para la homosexualidad y solo los opuestos se atraen.

Otra pregunta surge para Butler (2007) después de estos análisis, ¿cómo confirma Freud la existencia de estas disposiciones?: “Si no hay forma de diferenciar entre la feminidad adquirida mediante interiorizaciones y la que está estrictamente relacionada con la disposición, entonces ¿qué impide concluir que todas las afinidades concretas de género son consecuencia de interiorizaciones?” (p. 143).

En *Duelo y melancolía* de Freud, el comportamiento autocrítico del melancólico es el resultado de la interiorización de un objeto de amor perdido. De acuerdo a esta tesis, Butler (2007) opina que la asimilación de la identidad de género es parte de la construcción del imaginario del yo interior. “El ideal del yo sirve como una instancia interior de castigo y tabú que, para Freud, refuerza la identidad de género mediante la recanalización y la exaltación apropiadas del deseo” (p. 146). Entonces la identificación de género tiene una función de melancolía en donde el sexo del objeto prohibido se interioriza como una prohibición. La identidad de género es, de acuerdo a estos planteamientos, la interiorización de una prohibición que forma parte de la formación de la identidad. Esta identidad se construye y se mantiene con la aplicación permanente del tabú, ya sea en la estilización del cuerpo como en la disposición del deseo sexual. Por ello, Butler concluye este análisis con la siguiente afirmación: “Como consecuencia, las disposiciones no son los hechos sexuales primarios de la psique, sino efectos provocados por una ley impuesta por la cultura” (p. 148).

Según Butler (2007), esas disposiciones que, según Freud, son hechos primarios de la vida sexual son en realidad resultado de una ley que regula y mantiene la heterosexualidad y las identidades de género: “La ley crea la sexualidad en forma de «disposiciones» y también en un momento posterior parece convertir disimuladamente estas disposiciones presuntamente «naturales» en estructuras culturalmente aceptables de parentesco exogámico” (p. 149).

Foucault (2007a) al respecto afirma que el deseo que se cree como original y reprimido es en realidad el efecto de la ley sometidora. Esa misma ley es la que crea el concepto de tabú o deseo reprimido para justificar sus tácticas de control, “crea la ficción lingüística del deseo reprimido para defender su propia posición como instrumento teleológico” (p. 150).

Después de analizar a Lacan, a Riviere y a Freud, Butler (2007) se hace la siguiente pregunta: “¿Pueden la multiplicación y la unión de distintas identificaciones culturalmente disonantes explicar la complejidad la disonancia de género? ¿O quizá toda

identificación se elabora por medio de la exclusión de una sexualidad que cuestiona esas identificaciones?” (p. 151). Respecto a la primera pregunta, Butler explica que hay identificaciones múltiples que podrían formular una configuración no jerárquica de identificaciones. Esto pone en precario cualquier atribución unívoca de género. Según la idea de Lacan, la identificación se consolida en la dicotomía de tener o ser el Falo. No obstante esta dicotomía se ve amenazada constantemente por el término excluido de este binarismo. Este término pone en peligro la aspiración del sujeto de basarse en sí mismo, así como conocer el objeto de su deseo.

Otra perspectiva de la teoría psicoanalítica, según Butler (2007), dice que las identificaciones múltiples pueden generar conflictos, coincidencias y desacuerdos en la configuración del género. La autora opina que esto refuta el carácter fijo del género masculino y femenino dentro de la ley paterna:

De hecho, la probabilidad de identificaciones múltiples (que, finalmente, no se pueden circunscribir a identificaciones primarias o fundadoras que estén asentadas dentro de las posiciones masculina y femenina) indica que «la» Ley no es determinista y que tal vez no sea una sola (p. 153).

Si la consolidación del género, dice Butler (2007), es el resultado de la aplicación del tabú del incesto y el tabú anterior a la homosexualidad, el hecho de convertirse en un género es más bien un proceso de *naturalización*. Para ello, algunas partes del cuerpo se convierten en zonas de placer porque responden a un ideal normativo de género. El deseo responde a una naturaleza fantasmática en donde el cuerpo no es su fundamento sino su *ocasión* y su *objeto*.

Butler analiza los planteamientos de Foucault (2007b) respecto a la sexualidad. Explica que este autor se contradice en el planteamiento hecho en la *Historia de la sexualidad* con la introducción que hace a los diarios de Herculine Barbin, un/a hermafrodita francés/a del siglo XIX. Aunque afirma que la sexualidad está aunada al poder, en el caso de Herculine Barbin no admite relaciones de poder específicas que

generen o condenen su identidad de género. Ve a el / la hermafrodita como un ser más allá de una identidad de género y de una categoría de sexo, casi como un ser idílico.

Sobre la construcción unívoca del sexo, Foucault (2007a) opina en *Historia de la sexualidad* que esta se genera por el interés de la reglamentación y el control social de la sexualidad. También se debe a que esa ley esconde y unifica varias funciones sexuales que no están relacionadas y lo hace de manera artificial. Por ello, los placeres del cuerpo no son causas esenciales del sexo sino que son manifestaciones o signos de este sexo. Respecto a esa concepción de un sexo unívoco, Butler (2007) dice que para Foucault el sexo es un *efecto* y no un origen.

Estar sexuado significa, para Foucault, estar expuesto a un conjunto de reglas sociales y sostener que la ley que impone esas reglas es tanto el principio formativo del sexo, el género, los placeres y los deseos, como el principio hermenéutico de la autointerpretación. Así pues, la categoría de sexo es inevitablemente reglamentadora (p. 200).

En la introducción a los diarios de Herculine Barbin, Foucault (2007b) explica cómo un cuerpo hermafrodita pone en evidencia y a la vez impugna las tácticas de poder de la categorización sexual. En el mundo de Herculine Barbin, analiza Butler (2007), los placeres sexuales no están originados inmediatamente por el sexo. El mismo no es su causa primaria ni su fin último.

De acuerdo con este modelo de política sexual emancipadora foucaultiano, la destrucción del «sexo» termina en el desahogo de una multiplicidad sexual primaria; esta noción no se aleja mucho de la demanda psicoanalítica del polimorfismo primario o de la idea de Marcuse de un Eros bisexual original y creativo, posteriormente reprimido por una cultura instrumentalista (p. 201).

Se plantean dos interrogantes a partir de estos diarios, para evitar, como dice Butler (2007), la romantización del / la hermafrodita: “¿Qué prácticas y convenciones

sociales crean la sexualidad en esta forma?” (p. 203). Estos diarios brindan al lector, lectora o analista la oportunidad de textualizar un cuerpo y verle, según Butler, como un signo ambivalente creado por ese mismo discurso jurídico sobre el sexo unívoco. En este caso no se descubre una multiplicidad en vez de la univocidad de la categoría de sexo. Lo que se percibe, según Butler, es la ambivalencia creada por la misma ley prohibitiva. Esta ambivalencia, a pesar de que resulta – según Foucault – ser una feliz dispersión, se vuelve fatal para el / la protagonista de los diarios, ya que Herculine termina suicidándose.

Esa *extraña felicidad* que menciona Foucault (2007b) en los diarios, es al mismo tiempo *obligatoria y prohibida*. El teórico tendría que incluir la categoría de sexo para ubicar a Herculine en el discurso como una *homosexual femenina*, sin embargo, esa categorización es lo que quiere que el lector o lectora rechace al finalizar el relato de el / la hermafrodita. Butler (2007) luego explica que quizá quiere que se mantengan ambas opciones. Ella cree que Foucault insinúa que la no identidad, tal como la vivió Herculine, se da en contextos homosexuales. Casi afirma que la homosexualidad podría ser útil para destruir las categorías de sexo.

La sexualidad de Herculine, de acuerdo a Butler (2007), ha generado una serie de trasgresiones de género que ha significado un desafío para la diferenciación entre el erotismo heterosexual y el lésbico. Hace evidente las convergencias entre estas formas de la preferencia sexual. Herculine sabe que su postura sexual es transgresora, que ella ha *usurpado* un privilegio masculino. Cuestiona el mismo aunque lo sigue repitiendo. Butler cree que hay un planteamiento obligatorio aun en este escenario de ambigüedad. Se pregunta si hay algunas cuestiones del sexo y de su relación con el poder que limitan el libre juego de las categorías sexuales.

Foucault (2007b) critica las categorías sexuales porque imponen el artificio de unidad y univocidad a una serie de funciones sexuales y componentes de la sexualidad que son ontológicamente diferentes. En el diario de Herculine, él / ella misma se refiere a la sexualidad como “esta lucha incesante de la naturaleza contra la razón” (p. 114).

Según Butler (2007), si la homosexualidad es la creadora de la no identidad, la homosexualidad misma ya no podría ser considerada una identidad como tal. Herculine afirma en sus diarios, en los días en que se auto exilió, que su lugar no estaba marcado en este mundo que lo excluye. Cabe recordar que este/a hermafrodita se enamoró de Sara mientras estuvo en el internado y cuando confesó sus sentimientos, fue obligada a separarse de ella:

Desde este aislamiento pre suicida afirma volar por encima de ambos sexos, pero su furia va dirigida más plenamente contra los hombres, de cuyo «título» intentó apoderarse en su intimidad con Sara y a quienes ahora acusa abiertamente de ser quienes, de alguna manera, le privan de la posibilidad del amor (p. 213).

La ambivalencia de Herculine pone en evidencia las limitaciones de las teorías de Foucault cuando afirma que en él / ella hay un *feliz limbo de una no identidad*. Ella se cuestiona si no es el juguete de algún sueño imposible:

La disposición sexual de Herculine es ambigua desde el principio y, como se comentó anteriormente, su sexualidad resume la estructura ambivalente de su producción, explicada en parte como la orden institucional de buscar el amor de las «hermanas y madres» de la familia extendida del convento y la prohibición absoluta de llevar demasiado lejos ese amor (Butler, 2007, p. 215).

No es que la sexualidad de Herculine esté fuera de la ley, dice Butler (2007), sino que es consecuencia ambivalente de esa ley. Las confesiones que hace son a la vez sometimiento y desafío. Después de que Herculine se subordina a la ley, se convierte en un sujeto castigado como *hombre*. Y es que no solo la juzga la sociedad sino que ella misma se convierte en juez de sus deseos. Aunque su identidad es incoherente para la ley, nunca está fuera de la misma:

Está «fuera» de la ley, pero la ley mantiene este «fuera» dentro de sí misma. En efecto, él / ella representa la ley no como un sujeto titular, sino como un testimonio

evidente de la capacidad misteriosa de la ley para originar únicamente las rebeliones que – por fidelidad – seguramente se subyugarán a sí mismas y a aquellos sujetos que, completamente sometidos, no tengan más alternativa que repetir la ley de su génesis (p. 216).

Butler (2007) retomamos las ideas de Freud y expone que es la excepción, lo raro, lo que en realidad revela cómo se instituyen o se dan por sentado los significados sexuales en el mundo real. “Lo insólito, lo incoherente, lo que queda «fuera», nos ayuda a entender que el mundo de categorización sexual que presuponemos es construido y que, de hecho, podría construirse de otra forma” (p 223). El deseo de establecer de una forma definitiva, de acuerdo a Butler, proviene de la organización social orientada a la reproducción. Para este sistema, es importante que un sexo no se parezca al otro y que sean claramente unívocos.

En la opinión de Butler (2007) las marcas de género existen para que los cuerpos puedan considerarse humanos. Sin embargo, en el caso de que alguna figura corporal carezca de esta marca, no podría considerarse humana. Esa figura corporal entraría dentro de lo deshumanizado, de lo abyecto. Butler, para hacer la dilucidación de este aspecto, se pregunta cómo es que un ser humano llega a ser de un género.

Retoma Butler (2007) nuevamente las ideas de Beauvoir (2013) respecto a que no se nace mujer, sino que llega a serse. De acuerdo a la interpretación que hace Butler de Beauvoir, la categoría de mujeres es un logro cultural variable, es una sucesión de significados que se adoptan. El género es adquirido, no se nace con él. También la teórica desmiente que el sexo exprese el género. Según ella, el sexo es fáctico e inmutable, el género no. De acuerdo a estas premisas, *mujer* no necesariamente tiene que ser una construcción cultural del cuerpo femenino, lo mismo con el sujeto hombre. Los cuerpos sexuados podrían tener otros géneros y no se limitarían a los binarios:

Si el género no está relacionado con el sexo, ni causal ni expresivamente, entonces es una acción que puede reproducirse más allá de los límites binarios que impone

el aparente binarismo del sexo. En realidad, el género sería una suerte de acción cultural / corporal que exige un nuevo vocabulario que instaure y multiplique participios presentes de diversos tipos, categorías resignificables y expansivas que soporten las limitaciones gramaticales binarias, así como las limitaciones sustancializadoras sobre el género (Butler, 2007, p. 226).

Para Wittig (2006) no hay ninguna división entre sexo y género. Para ella sexo es una categoría con género, ambas conferidas políticamente; no naturales, únicamente naturalizadas. Si una persona quisiera podría no ser ni de género masculino ni femenino o podría no ser hombre ni mujer. Para ella la lesbiana es una tercera categoría. Desmiente también la idea de que la relación heterosexual sea recíproca o binaria como se conoce. Para esta autora, el concepto de sexo es solamente femenino, por ello solo existe un sexo: el femenino. Ser masculino es no estar sexuado, representa una persona universal, más allá de un sexo. Butler (2007) interpreta esta idea de Wittig: “Las mujeres quedan impregnadas ontológicamente de sexo; *son* su sexo y, a la inversa, el sexo es obligatoriamente femenino” (p. 228).

Wittig (2006) propone que la labor política que debe plantearse a partir de estas tesis debe ser destruir todo el discurso sobre el sexo, además debe destruirse la gramática misma que ha sido la encargada de instaurar el género. Ya que es a través del lenguaje se adquiere el poder de producir lo socialmente real, hay estructuras históricas que han posicionado al sujeto masculino con derechos del habla plena y autorizada y se le ha negado a la mujer. La labor de las mujeres es aceptar la posición de sujetos hablantes y derribar las categorías de sexo y el sistema de heterosexualidad obligatoria que para ella es la fuente de esta problemática.

Debemos comprender que los hombres no nacen con una facultad para lo universal y que las mujeres no están reducidas desde su nacimiento a lo particular. Lo universal se lo han apropiado desde siempre los hombres, y siguen haciéndolo. Esto no ocurre por arte de magia, sino que debe hacerse. Es un acto, un acto

criminal, perpetrado por una clase contra otra. Es un acto cometido en el nivel de los conceptos, en la filosofía, en la política (p. 107).

Para Wittig (2006), el género es el funcionamiento del *sexo* y el *sexo* es una ordenanza para que el cuerpo se convierta en un signo cultural. Y como ya se dijo anteriormente, ella piensa que no existe una *esencia* que el género pueda representar. Como el género no es un hecho, dice Butler (2007) al retomar las ideas de Wittig, “los distintos actos de género producen el concepto de género, y sin los actos no habría ningún género” (p. 272). Debe recordarse que estas autoras consideran que el género no es una identidad estable sino una identidad débilmente formada en el tiempo, se instaura en el imaginario social a través de una “reiteración estilizada de actos” (p. 273).

Butler (2007) concluye, respecto al género que disputa, que toda identidad inteligible está articulada sobre matrices de jerarquía de género y heterosexualidad obligatoria. Estas operan a través de la repetición: “La significación no es un acto fundador, sino más bien un procedimiento regulado de repetición” (p. 282). La autora incita, como mecanismo de subversión a la normativa impuesta, a tomar acciones para cambiar esta repetición:

Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un «acto», por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de «lo natural» que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática (p. 285).

### **1.1.2. Androginia y hermafroditismo**

Para comprender la androginia en la obra escrita por Clementina Suárez, este estudio analizó algunos conceptos y referencias acerca de la androginia.

Esta investigación entiende por *andrógino*, según el DLE (2018) al individuo de rasgos externos que no se corresponden definidamente con los propios de su sexo. El término *hermafrodita* siempre aparece relacionado al término *androginia* por su similitud de semas; sin embargo, De Diego (1992) hace una importante distinción: “el hermafrodita es presencia y el andrógino ausencia [...] dicho de otro modo, el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo.”(p. 41).

Canillas (2008) interpreta que el hermafrodita refiere a lo develado y lo andrógino a lo velado. Ambos términos son dos caras de la misma moneda; dos formas entrelazadas donde los géneros se confunden, donde la cuestión de la sexualidad y la reproducción se ponen en jaque. Esto en parte porque ambos aluden al ideal de autonomía reproductiva o la sexualidad absoluta. Según Eliade (1969), aunque ambos términos se encuentren tan estrechos en su carga semántica y uno sea consecuencia del otro:

No se trata de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino de una superabundancia de posibilidades eróticas. (...) Sólo el andrógino ritual constituía un modelo, por implicar no la acumulación de órganos anatómicos, sino simbólicamente la totalidad de las potencias mágico-religiosas propias de uno y otro sexo. (pp. 126-127).

En la antigua Grecia, el término alude a una categoría sexual que hoy en día no ha querido ser incluida. En *El Banquete* de Platón (2006), uno de los personajes de la narración llamado Aristófanes relata que los seres humanos en la antigüedad estaban clasificados en tres especies: mujeres, varones y andróginos. Estos últimos eran unos seres que contaban con cualidades femeninas y masculinas. Quisieron en su momento desafiar a los dioses y, como castigo, Zeus los dividió a la mitad. Eso los debilitó y desde aquel entonces cada uno de ellos busca su mitad para recuperar su unidad de poder, para volver a ser uno solo otra vez. Platón refuta a Aristófanes en la obra, ya que él considera que la búsqueda de todo sujeto debe conllevar al amor verdadero y no la fusión sexual con otro ser del mismo sexo. Canillas (2008) dice que esta alusión implica la búsqueda de una complementariedad interna, la conciliación de los opuestos, el ser

andrógino. De Diego (1992) añade: “simboliza la melancolía de la separación y la desesperación del reencuentro o, dicho de otro modo, se refiere a la circulación del deseo, nunca del placer.” (p. 24)

Acerca de las categorías sexuales que aún persisten en occidente y que son herencia de la cultura antigua griega, Canillas (2008) menciona las siguientes:

Ser varón estaba asociado a la virilidad, esto quería decir, tener dominio sobre sí mismo; era una manera de ser hombre consigo mismo, y mandar sobre lo que tiene que ser mandado, asumir un rol activo frente a un sujeto pasivo. La templanza era considerada una virtud inherente del hombre. También la mujer podía ser temperante, para poder serlo debía tener dominio sobre sí misma, sin embargo la virtud, en la mujer estaba relacionada con un rol de subordinación. La intemperancia estaba vinculada a la feminidad, es decir, a un estado de debilidad y sumisión. El hombre intemperante, en este sentido, sería un hombre femenino. En nuestras sociedades contemporáneas, se asocia la utilización de adornos y perfumes con la mujer, y las actividades agresivas con el hombre. Tales asociaciones son modelos que aún persisten en el inconsciente colectivo. (pp. 27-28)

De acuerdo a Foucault (2007a) en *Historia de la Sexualidad, volumen I*, ser hermafrodita era sinónimo de una terrible monstruosidad, ya que implicaba un terrible conflicto de distinción de género, de prescripción de la identidad del sujeto: “Durante mucho tiempo los hermafroditas fueron criminales, o retoños del crimen, puesto que su disposición anatómica, su ser mismo embrollaba y trastornaba la ley que distinguía los sexos y prescribía su conjunción” (p. 51).

Según Foucault (2007a), la homosexualidad del siglo XIX pasa de ser una aberración – tal como era considerado el hermafroditismo – para convertirse en una especie. Se pensaba que el invertido era un andrógino interiormente: “La homosexualidad

apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma” (p. 58).

Foucault (2003), en la *Historia de la Sexualidad, II: El uso de los placeres*, explica que la virtud de la templanza en la Antigua Grecia estaba asociado a lo masculino, se consideraba viril. El resto de las clases sociales podían llegar a tener templanza pero esa era una virtud eminentemente propia del carácter viril del hombre. Por ello, las mujeres podían llegar a tener templanza pero sería una virtud aprendida de los hombres, no propia de su género ni de su clase social: “Y la razón de ello descansa en el hecho de que, entre el hombre y la mujer, la relación es "política": es la relación de un gobierno y de un gobernado. Para el buen orden de la relación, es necesario que ambos participen de las mismas virtudes; aunque cada uno a su manera” (p. 139).

En cambio, dice Foucault (2003) la intemperancia estaba asociado a lo femenino. Se entendió la intemperancia como la no resistencia a los placeres y, por tanto, estaba ligado a la sumisión y a la pasividad, que eran características propias de las mujeres. Por ello, al hombre que se dejaba llevar por sus deseos era llamado femenino. Para los griegos, la oposición entre actividad y pasividad era fundamental y no la heterosexualidad:

Observamos claramente por qué un hombre puede preferir los amores masculinos sin que nadie sueñe en suponer femineidad, desde el momento en que es activo en la relación sexual y activo en el dominio moral sobre sí mismo; al contrario, un hombre que no domina suficientemente sus placeres -sea cual fuere la elección de objeto que haya hecho está considerado como "femenino". La línea divisoria entre un hombre viril y un hombre afeminado no coincide con nuestra oposición entre hetero y homosexualidad; tampoco se reduce a la oposición entre homosexualidad activa y pasiva (p. 84).

## Los arquetipos clásicos

Debido a que la distinción entre andrógino y hermafrodita es muy frágil, este estudio ha recopilado algunos arquetipos clásicos de la literatura grecolatina tanto del andrógino como del hermafrodita.

De acuerdo a Stephen (2013) existen dos personajes míticos en la cosmogonía grecolatina que pertenecen al hermafroditismo y que su intertextualidad con la literatura y la ciencia occidental es evidente y ha sido sumamente necesaria. Ellos son Tiresias, el vidente, y el efebo Hermafrodito. De todas las versiones de este personaje de Tiresias, este estudio ha tomado la que aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio. En ella, Júpiter y Juno discutían cuál de los dos géneros sentía mayor placer. Júpiter aseguraba que eran las mujeres quienes sentían mayor placer y Juno se oponía rotundamente. Entonces ellos decidieron consultar la opinión del sabio Tiresias, ya que él conocía las dos clases de amor debido a un castigo por el cual fue metamorfoseado:

Con un golpe de bastón había maltratado los cuerpos de dos grandes serpientes que se apareaban en un verde bosque y, convertido de hombre a mujer, oh hecho admirable, había vivido siete otoños; en el octavo, vio de nuevo las mismas y dijo: “Si es tan grande el poder de vuestra herida que cambia la condición del que la ha producido en lo contrario, también ahora os voy a herir.” Golpeadas las mismas serpientes, volvió su figura anterior y apareció el aspecto con el que había nacido. (Ovidio, 2003, p. 292)

En el relato, Tiresias comprobó la tesis de Júpiter y eso encendió la cólera de Juno, quien le quitó la vista. A manera de compensación por ese daño, Júpiter le concedió al sabio el don de conocer el futuro.

Hermafrodito es otro personaje importante en la mitología grecolatina que también aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio. En el *libro IV*, Ovidio (2003) relata que el origen del efebo es por la unión de Mercurio y la diosa Citereide – que se refiere a Venus. Fue

alimentado y criado por las náyades en las cavernas de Ida. Su rostro, expresa Ovidio, era semejante al de sus progenitores, o sea de una belleza incomparable, divina. A la edad de quince años el joven abandonó Ida y visitó ciudades licias y a los carios, quienes eran vecinos de Licia. A Hermafrodito le gustaba bañarse en ríos y lagunas desconocidos. Un día contempló una hermosa laguna que tenía un agua muy transparente, sin sospechar que era habitada por la ninfa Sálmacis. La ninfa cogía flores cuando de pronto vio al joven y de inmediato lo deseó. Ella le dijo al joven lo mucho que lo deseaba y le propuso que fueran amantes o esposos. El efebo, el cual era un inexperto en las artes amorosas, se ruborizó y le pidió a la ninfa que lo dejara tranquilo o se iría del lugar.

La ninfa, para engañarlo, le dijo que lo dejaba libre para que se sumergiera en la laguna tranquilamente. Al sentirse solo el joven, se desvistió y se zambulló. Sálmacis, quien se había ocultado para ver desvestirse al joven, aprovechó la oportunidad para entrar en el agua y abrazar al muchacho que, al verse rodeado por sus brazos como un pulpo o una serpiente, intentó soltarse de su abrazo en vano. Al sentir el rechazo, Sálmacis lanzó al cielo una súplica: que nunca fueran separados el uno del otro. Los dioses oyeron la súplica de la ninfa y unieron los cuerpos de los muchachos en uno solo, de modo que un solo aspecto tenían. El hermafrodita había nacido: “De modo que no puede ser llamado ni mujer ni joven y no parece ni uno ni otro y parece uno y otro” (Ovidio, 2003, p. 329).

## **El mito del andrógino**

Eliade (1969) intenta identificar las raíces y la evolución de la imagen mítica del andrógino en la historia de la humanidad. Una de las doctrinas más antiguas, no tan antigua como el mito del andrógino de Platón, la encontró en Escoto Erígena, quien se inspiró en las doctrinas de Máximo el Confesor. De acuerdo a Eliade, para Escoto la separación de los sexos se instauraba como parte de un proceso cósmico: “la división sexual fue una consecuencia del pecado, pero esta división llegará a su fin mediante la reunificación del hombre, que será seguida por la unión escatológica del círculo terrestre

con el paraíso” (p. 131). De acuerdo a Escoto, quien cita a Máximo el Confesor, Cristo había unificado los sexos en su propia naturaleza, para que al resucitar no fuera ni varón ni hembra.

Eliade (1969) también afirma que en varios *midrashim* Adán era andrógino. Eliade comenta que, según el *Bereshit rabba*, Adán y Eva habían sido creados espalda con espalda y unidos por los hombros. Luego Dios los había separado con un hachazo para dividirlos en dos. Esta creencia es muy analógica con la del andrógino de Platón. Han sido, según Eliade, algunas sectas gnósticas, las que han conferido al andrógino un sitio primordial en sus doctrinas. Para los naseenos, por ejemplo, “es uno de los momentos en el grandioso proceso de totalización cósmica” (p. 133).

En la *Epístola de Eugnostio el Bienaventurado*, revisado por Eliade (1969), el padre engendra un ser humano andrógino. En el *Evangelio de Tomás*, Jesús se dirige a sus discípulos y les dice: “Cuando consigáis que el varón y la hembra sean solo uno, a fin de que el varón no sea ya varón y la hembra no sea hembra, entonces entraréis en el Reino” (p. 134). Según el *Evangelio de Filipo* (Codex X de Khénoboskion), la separación de los sexos, o sea la separación de Eva y Adán en dos personas distintas, fue el principio de la muerte.

De acuerdo a los hallazgos de Eliade (1969), esa idea que fue presentada por Platón en *El banquete* (2006), en donde el ser humano era bisexuado y con forma esférica; se presenta de igual forma en la teología de un Filón de Alejandría, en los teósofos neoplatónicos y neopitagóricos, en los hermetistas que recurren a Hermes Trismegisto o a Poimandres, o en los gnósticos cristianos. Todas estas ideologías conciben la perfección humana como una unidad sin fisuras. En *El discurso perfecto*, Hermes Trismegisto revela a Asclepio que Dios no tiene nombre o que en realidad los tiene todos, ya que él es conjuntamente todo y es uno. Dios está lleno de fecundidad de los dos sexos, es capaz de dar a luz todo aquello que se propone crear.

Se alude en la mitología, según Eliade, a una bisexualidad universal que conlleva en su interior una bisexualidad divina, porque es principio de toda existencia.

Todo lo que es por excelencia debe ser total, comportando la *coincidentia oppositorum* [...] Esto se verifica tanto en la androginia de los dioses como en los ritos de androginización simbólica, e igualmente en las cosmogonías que explican el mundo a partir de un huevo cosmogónico o en una totalidad primordial en forma de esfera (p. 137).

Según Eliade (1969), en teogonías griegas antiguas, los seres divinos que eran neutros o femeninos tenían la capacidad de engendrarse a sí mismos. Esta partenogénesis es en sí misma una alusión andrógina. “Se trata de fórmulas míticas de la totalidad primordial, que encierran todas las potencias y, por tanto, todas las parejas de opuestos: caos y formas, tinieblas y luces, virtual y manifestado, macho y hembra, etc.” (p. 137). Hera, por ejemplo, engendra por sí sola a Hefaiostos y a Tifeo, y se cree que en principio tenía forma andrógina. Además, la mayor parte de las deidades de la vegetación y de la fertilidad son andróginas en sus rasgos o son bisexuales. En general, Eliade comenta que hay rasgos de androginia en todas las divinidades masculinas o femeninas por excelencia, bajo la idea de que “uno no puede ser algo en grado excelente si no es simultáneamente la cosa opuesta o, más exactamente, si no se es otras cosas más al mismo tiempo” (p. 140).

Respecto a las posturas planteadas por De Diego (1992), en la sociedad actual la androginización es una forma de expresión de los miedos y la visibilización del deseo en tiempos en donde el ser humano vive en el engaño de un aparente placer. En su obra *El andrógino sexuado*, hace un recorrido epistemológico e histórico por la idea de androginia que se ha concebido. Para De Diego, la especie humana debe tender a la integración de los sexos, o sea, hacia la igualdad social. Esta teórica retoma ideas de Busst (1967) y dice que el andrógino es símbolo de igualdad social y de emancipación de la mujer. De Diego también hace referencia a Kaplan (1980) quien piensa que la androginia es el

nuevo modelo de bienestar social ya que, cuando el sujeto no está atrapado entre los roles de género normativos, se siente más adaptable.

Siempre en la línea de ideas de Kaplan, De Diego (1992) afirma que la androginia ha sido en diferente medida un proceso traumático para el sujeto, ya que tiene que ir en contra de las expectativas culturales. Siempre hay una tensión entre lo andrógino y las normas impuestas. En apariencia, es un proceso contracultural: actitudes y símbolos son reiconizados por una minoría y acaban siendo absorbidos por una mayoría.

De Diego (1992) plantea que las últimas décadas del siglo XX, ya cuando la androginia está llegando a su final debido a la amenaza del SIDA, hombres y mujeres se ven obligados a replantearse sus géneros. Los hombres buscan el camino de la nueva masculinización, la cual es el *supersexual*. Esa figura se vuelve el *Brando* del cine. Sin embargo, el cuerpo del hombre ha sido más o menos estable. A la mujer se le vuelve más difícil este proceso, explica la autora, debido a que ha sido la más desposeída de su cuerpo.

Las mujeres – solo cuerpo históricamente – han tenido que redefinirse desde dentro por partida doble: encontrando la verdad de su cuerpo físico y buscando ese poder que debía existir en alguna parte fuera de su propio cuerpo. Después de un siglo de masculinización paulatina a las mujeres se les ha exigido de nuevo ser supersexuales y han descubierto asombradas cómo les resultaba difícil reconstruirse como tales: lo que culturalmente se considera como femenino se ha diluido a través de los diferentes procesos impuestos durante el siglo, pues incluso las dóciles mujeres de los 50 integraron a sus hábitos los pantalones, los cigarrillos y las motos (p. 185).

En la actualidad, comenta De Diego (1992), una de las mayores transformistas de la historia del Pop es Madonna, la heroína posfeminista. No solo cambia constantemente de imagen, para probar de esa manera que se puede ser de todo, sino que regresa al mito supersexual femenino de mediados del siglo XX: Marilyn Monroe, como se muestra

en su video *Material Girl*. Sin embargo, entre estas dos figuras existe una importante diferencia: “Marilyn es construida por la mirada del espectador y Madonna es quien construye esa mirada” (p. 194). Después de dar un concierto o aparecer en algún video disfrazada de sadomasoquista o exponiendo el amor interracial o el homosexual, sale del escenario vestida de jovencito, en una actitud claramente perversa. ¿Se viste Madonna de hombre? O ¿Se viste o se traviste Madonna de mujer? He ahí, apunta la autora, la perversión de Madonna: “Se disfraza de mujer porque esa es ya la única forma de trasgresión en una sociedad androginizada: esto tampoco es (ya) una mujer, solamente lo parece” (p. 194).

### 1.1.3. La construcción identitaria

Para el análisis de la poesía de Clementina Suárez, este estudio recurrió a los planteamientos teóricos y metodológicos del filósofo francés Paul Ricoeur sobre la identidad narrativa. Su metodología se basa en la hermenéutica de la sospecha para entender cómo se construye el yo narrativo – en este caso, el yo poético – en la poesía de Clementina Suárez.

De acuerdo a la teoría planteada por Ricoeur (1999), la identidad narrativa – aquella que se construye por mediación de la función narrativa – consiste en la interpretación de uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción. Este estudio le llamó *identidad poética* y no identidad narrativa al análisis practicado a la poesía de Clementina Suárez, ya que se analizó el yo poético que se construyó a través de la mediación de la función poética, en este caso, a partir del régimen del poema.

Este autor plantea que la identidad se interpreta desde sus dos significados en latín: *ídem* (idéntico a) e *ipse* (propio, antónimo de otro). La identidad narrativa para Ricoeur es vista desde la *ipseidad*, sin juzgar el carácter cambiante o inmutable del sí mismo. Su teoría se basa en el estudio del relato para entender la voz narrativa. El relato

es entonces la dimensión lingüística que se le proporciona a la dimensión temporal de la vida. Puede hablarse de la historia de una vida gracias a la narrativa de un relato.

Pero el problema que se deriva mientras se reflexiona sobre la *historia de una vida*, el o la analista se enfrenta a dificultades, incluso aporías. La aporía consiste en que la reflexión trata de alcanzar un concepto de identidad que mezcla los dos sentidos del término: identidad del sí mismo e identidad de lo semejante. Según Kant (1978) el ser humano debería contener un principio de permanencia, en donde lo permanente es sustancia (el objeto mismo) y lo cambiante es una determinación suya o un modo de existencia del, en este caso, yo poético. Ricoeur sugiere que la conexión de una vida oscila entre la permanencia y no-permanencia del ser. El relato – en este caso la poesía – construye el carácter duradero de un personaje (o identidad poética) cuando se construye la identidad dinámica propia de la historia contada o del poema. Dicho de otra forma, la identidad del poema forja la del personaje o yo poético. Es a través de la poesía de Clementina Suárez que este estudio ha logrado dilucidar la permanencia y el cambio de su identidad poética.

La identidad narrativa del personaje, según Ricoeur (1999), solo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a las reglas de completud, de totalidad y de unidad de la trama. Esto quiere decir que solo puede ser correlativa de la concordancia discordante de la propia historia. Retoma a Aristóteles y su principio de mimesis; allí, el filósofo griego afirma que el relato, al imitar de forma creadora la acción de los hombres, reinterpreta, reescribe, refigura la acción. De esa misma manera ocurre con el personaje o voz poética.

Si se toma en cuenta cómo el lector o la lectora se apropia de las significaciones de una acción vinculadas al narrador o voz poética, puede plantearse la siguiente pregunta: ¿qué refiguración del *sí mismo* resulta de esa apropiación mediante la lectura?

Ricoeur (1999), en una primera reflexión, afirma que el *sí mismo* no se conoce de inmediato sino indirectamente, a través de un tamiz cultural. El lector o la lectora aporta

esa interpretación importante del sí mismo, complementada con esa carga semántica cultural y lingüística del signo narrativo – en este caso, el signo poético. En la segunda reflexión, el teórico explica cómo ocurre la refiguración del sí mismo. El lector, frente a un signo – en este caso – poético sincretizado de elementos culturales, históricos y de ficción (subjetividad), para poder identificar a la voz poética debe recurrir a un ejercicio de variaciones imaginativas, con plena conciencia de que corre el riesgo de caer en ciertos equívocos. Según la hermenéutica de la sospecha, el yo (figuración previa del sí mismo) podría ser una ilusión. Ese es uno de los peligros advertidos en Ricoeur de los modelos de identificación basados en la imaginación. Sin embargo, es en ese ejercicio dialéctico de la concordancia y discordancia que ofrece la hermenéutica de la sospecha, es en esa permanente pregunta del ¿quién soy?, que se puede atisbar a una esperanza de entendimiento del yo poético que plantea Clementina Suárez en su poesía.

## **1.2 Marco contextual**

### **1.2.1 Contexto histórico**

De acuerdo a Gold (2001), quien profundizó en la vida y el contexto histórico de Clementina Suárez en su libro *El retrato en el espejo: una biografía de Clementina Suárez*, explica que entre los años de 1883 y 1933, posteriormente a las guerras de independencia en Honduras, caudillos locales se disputaban el poder de las provincias. De igual modo, los gobernantes nacionales hacían un paralelismo de mayores proporciones a nivel del Estado. El ambiente fue hostil y violento durante esos años. Se reclutaban jóvenes de manera obligatoria y el daño emocional y psicológico a consecuencia del caos y de la violencia fue grande.

De acuerdo a Gold (2001) Manuel Bonilla asume la presidencia desde 1903 hasta 1906. A partir de este momento la inestabilidad política se vuelve crítica, se dan una serie de guerras civiles. Son tiempos de violencia. Cuenta Gold que en 1918 azotó una peste

de cólera en la ciudad de Juticalpa. La hermana menor de Clementina Suárez, Graciela, se enferma, pero se logra recuperar. Estos momentos afectaron mucho a la población pues morían alrededor de diez personas diarias por esta epidemia.

Cuando Clementina Suárez se va a vivir a Tegucigalpa después de la muerte de su padre, Gold (2001) comenta que esa ciudad está muy alejada del resto de las demás. El único acceso para llegar a ella era por la carretera del sur. La carretera del norte se empezó hasta 1920 durante la administración del General Rafael López Gutiérrez y fue el tramo hasta Comayagua. Probablemente este aislamiento se debió, según la biógrafa, en gran medida al carácter montañoso de la ciudad. Durante esos años, Tegucigalpa contaba con tres clases sociales bien definidas en la Novela *Peregrinaje* de Argentina Díaz Lozano: la aristocracia, que consistía en familias de viejos apellidos y algunos nuevos ricos por causa de la política; la clase media, conformada por los empleados de gobierno y los pequeños comerciantes; y el pueblo, constituido por el obrerismo en general. No obstante, la clase más destacada eran los intelectuales y universitarios, quienes con sus tertulias nutrían la cultura de la ciudad. La ciudad terminaba, de acuerdo a Gold, en el parque La Leona. Alrededor de 1925 había de 15 a 20 vehículos en la ciudad, el resto de la población se trasladaba a caballo o en mula.

Según Fúnez (2017), las guerras civiles habían terminado para entonces, pero surgía el arribo de unas de las dictaduras más feroces, la de Tiburcio Carías (1932-1947). Esto obliga a Clementina Suárez a viajar constantemente fuera del país. Según Gold (2001), la dictadura de Carías, aunque había terminado en 1948, el hombre seguía ejerciendo el poder durante varios años más. Aparece en la escena política Juan Manuel Gálvez, quien fungió como presidente entre los años 1948 hasta 1954. Luego se convocaron elecciones en 1954 y no hubo mayorías de votos. Esto provocó un clima de tensión y Gálvez abandonó el país. Le sucedió su vicepresidente Lozano Díaz y el 21 de octubre se instauró una junta militar por primera vez en Honduras. En 1954, siguiendo a Gold, se dio una de las huelgas más importantes del país, la huelga bananera, constituida por los obreros de la Costa Norte del país.

El gobierno militar, de acuerdo a Gold (2001) convocó a elecciones en 1957 y Ramón Villeda Morales, candidato del Partido Liberal, resultó electo presidente de la república. Esto no gustó a la oligarquía terrateniente del país y a los inversionistas extranjeros que habían estado en el poder desde 1932, en especial por el impacto de la huelga bananera de 1954. No obstante y de acuerdo con Fúnez (2017), en 1963 se ejecuta un golpe de Estado contra Villeda Morales y se implanta el régimen militar de Osvaldo López Arellano. El ambiente se vuelve tenso en el país y, por esa razón, en 1965 Suárez regresa al El Salvador.

En junio de 1969, según Gold (2001), Honduras y El Salvador tuvieron una corta pero intensa confrontación bélica que fue conocida como “La Guerra del Fútbol”. El conflicto apenas duraría un mes, pero hizo retroceder el Mercado Común Centroamericano. Por ello, la poeta se ve forzada a regresar a Honduras. Allí estableció su residencia definitiva, siempre con la costumbre de viajar a diferentes países del mundo, entre ellos algunos países europeos, Rusia y otros.

### **1.2.2 Biografía**

De acuerdo a Gold (2001), Clementina Suárez Zelaya nació en Juticalpa el 12 de mayo de 1902. Perteneció por su parentesco materno a una de las familias de terratenientes más adineradas y poderosas de Olancho: los Zelaya. Fue la primera hija del matrimonio de Luis Suárez y Amelia Zelaya. Don Luis Suárez, quien había estudiado derecho, llegó a Juticalpa como juez de distrito. Así conoció a doña Amelia y formaron un hogar conformado por cuatro hijas: Clementina, Rosa, Dolores y Graciela. Vivieron en una casa en el centro de la ciudad, donde solo las familias de abolengo, de acuerdo a Gold (2001), lo hacían.

Clementina y su padre tenían una cercanía muy profunda. Según Gold (2001), ella acompañaba a su padre a las tabernas del pueblo, ya que él era aficionado a ingerir alcohol. Además, conversaban sobre libros y otros temas y la llamaba “la literata”. Esto hizo que ambos tuvieran una relación más de complicidad que de padre e hija. Fue su

secretaria, confidente y mejor amiga. Ella leía libros de las bibliotecas particulares de algunos amigos cercanos de su padre, como la de su padrino Ramón Lobo Herrera, un importante intelectual de Olancho.

Clementina Suárez y sus hermanas, de acuerdo a las indagaciones de Gold (2001), asistieron a una escuela pública hasta el quinto grado. Luego su padre la llevó junto a su hermana Rosa a Tegucigalpa a estudiar en el colegio *La instrucción* en 1915. Allí estuvo un año. Clementina Suárez se quedó a vivir en casa de su tío Pío Suárez, mientras su hermana Rosa se quedó en la residencia presidencial, ya que la primera dama, Victoria Alvarado de Bertrand, era prima de doña Amelia, su madre.

Según Gold (2001) Al morir su padre, la familia Suárez cae en una situación económica muy frágil y austera. La poeta es una de las hijas más afectadas a nivel emocional, debido a la cercana relación que había sostenido con su progenitor. Quizá por esta razón, plantea Gold (2001), ella decide dejar su ciudad natal de Juticalpa en 1923 y se traslada a Tegucigalpa, no sin antes hacer diferentes escalas y trabajos en lugares como Olanchito, Trujillo, Tela, La Ceiba, San Pedro Sula. La muerte de su padre fue determinante para que Suárez se interesara por la poesía: “La memoria de su padre se ha mezclado con la imagen de un ser supremo, convirtiéndose en su interlocutor espiritual” (p. 109).

Ya en Tegucigalpa, según Gold (2001), en 1926, sostuvo un romance con el soltero más cotizado de la ciudad: Antonio Rosa, hijo de una adinerada comerciante, Rosa de Rosa. Mientras estuvo con Toño Rosa, Suárez no trabajó y tuvo con él a sus dos hijas: en 1928 nació Alba y al año siguiente nació Silvia.

En 1930, de acuerdo con Gold (2001) Suárez publicó su primer poemario: *Corazón sangrante*, el cual se lo dedicó a su madre. Luego publicó en espacio de un año tres libros más en la ciudad de México, donde vivió: *Los templos de fuego*, *Iniciales* y *De mis sábados el último*. Allí se codeó con importantes pintores y artistas con los que trabó amistad. En 1935 publica *Engranajes* en Costa Rica. Según Fúnez (2017), meses

después se traslada a Nueva York, pero no consigue adaptarse a esa ciudad. Es por eso que decide mudarse y termina por azares del destino en Cuba. Clementina en la ciudad de La Habana se siente mejor y se adapta al ambiente revolucionario cubano.

Gold (1998) comenta que fue en La Habana en 1937 donde publicó *Veleros*. Este poemario representa su despertar político y su compromiso con las masas populares. Su voz poética busca luchar por las causas justas y despertar conciencia social. A Gold le llama mucho la atención que ella no se volviera guerrillera o revolucionaria militante, dada la naturaleza de sus poemas. Luego en 1944 publicó *De la Desilusión a la Esperanza*. Gold opina que se aprecia una voz aún más madura y más comprometida con los demás, con los otros. El yo poético sigue consolidando su identidad como una poeta de voz colectiva.

En 1949, de acuerdo a Gold (2001) se casa con el pintor salvadoreño José Mejía Vides. En 1957 fue publicado *Creciendo con la Hierba*, según Gold (1998), y fue patrocinado por el Ministerio de Cultura de El Salvador. Es un poema largo dividido en ocho partes, el yo poético se dirige a su amante. En 1958 se publicó en Tegucigalpa *Canto a la Encontrada Patria y su Héroe*. Es este, según Gold, este poemario tiene la estructura del anterior, ya que contiene trece poemas distintitos pero representan un solo poema. En ese mismo año, de acuerdo a Fúnez (2017) se separa del pintor Mejía Vides y regresa a Tegucigalpa. Los vientos de cambio que traía el gobierno de Villeda Morales (1908-1971) la motivaron, ya que el país avanzaba socialmente.

*El poeta y sus señales* fue publicado en 1969, según Fúnez (2017), como un homenaje que la Universidad Nacional Autónoma de Honduras le hiciera. Contiene algunos poemas que anteriormente ya había publicado, pero la mayoría son nuevos. De acuerdo a Gold (1998) estos poemas celebran al cuerpo femenino. Otros poemas muestran enojo, como *Rebeldía* y *Combate*. En 1970 recibe el Premio Nacional de Literatura *Ramón Rosa*, de acuerdo a Fúnez (2017).

Según Gold (2001) Suárez compró una casa en el barrio La Hoya en 1975 y allí pasó sus últimos años de vida hasta 1991 donde fue brutalmente asesinada. En la puerta se leía “Galería Clementina Suárez” y estaba decorada con todas las pinturas y objetos representativos de sus logros artísticos y políticos. Su muerte permanece sin resolver.

### 1.2.3 Obras

#### **Volver a Imaginarlas: Clementina Suárez**

Este es un libro escrito por Janet. N. Gold (1998) donde retrata, a través de una serie de ensayos biográficos, algunas escritoras y poetisas del Istmo para manifestar dos elementos importantes. Primero, las dificultades que la mujer ha enfrentado, a lo largo de la historia, producto del sistema patriarcal que las reprime en todos los ámbitos de la vida laboral y artística – por ejemplo la escasa instrucción científica y literaria, la crítica social en torno a las libertades de la mujer, la obligación doméstica y del matrimonio para la aceptación social, entre otros –. En segundo lugar, para demostrar que sí hay escritoras y poetisas en el istmo, y además de una calidad innegable.

En 1989, Gold pasó casi un año estudiando la vida y obra de Suárez. Como resultado de esa investigación, descubrió a una de las mujeres poetisas más notables y liberales de Honduras, tanto en su poesía como en su vida personal. Para ese entonces Gold tenía la noción que la poetisa hondureña se situaba como la literata por excelencia del istmo; sin embargo, a medida que su estancia transcurría en el ombligo de América fue conociendo otras escritoras de gran calidad. Por medio de revistas, periódicos y otros se encontró con cantidad de información con la que pudo investigar más sobre la vida y obra de otras autoras. Es por eso que Gold en este libro planteó reescribir la historia literaria de Centroamérica con el objetivo de buscar la manera de situar en el lugar que se merece la voz femenina.

El ensayo comienza describiendo el Teatro Nacional que está atestado de gente para ver recitar a la poeta Clémentina Suárez y afuera del recinto las hijas de la poeta se

encargan de entregar el programa y exhortar a la gente que entre para escuchar la poesía de su madre. Seguidamente se describe los movimientos de ella en escenario, por otro lado las voces de señoras que abandonan el teatro porque consideran inmoral la vestimenta de la poeta. Al día siguiente del recital, en el diario *El Cronista* de Tegucigalpa aparece una nota sobre la belleza de Suárez y su poesía. Además, menciona la afición de las jóvenes tegucigalpenses por la poesía de la Suárez, a tal grado que tenían que ocultar sus libros bajo la cama *Templos de Fuego* o *De Mis Sábados el Último* porque sus madres nos les permitían leer “semejante basura”.

Gold (1998) da una pequeña reseña de vida de Suárez: su lugar de nacimiento en Juticalpa en el año de 1902, el nombre de sus padres y la buena posición social y privilegios de hija. De acuerdo con Gold, la poeta no se conformó con una vida perfecta de ostentación ya que ella desde niña tenía la pasión de conocer el mundo y conocer gente que apreciara el arte como ella. Después de la muerte de su padre, ella abandonó su casa y se dirigió a la capital y ahí costó su vida ella misma con trabajos como vendedora de libros usados, mesera y otros. En Juticalpa escuchaban sobre la vida poco convencional que llevaba la poeta. Vivió un amorío sin casarse con Antonio Rosa, un hombre conocido de la ciudad con el que tuvo dos hijas. Este fue un gran desafío para ella porque en lugar de conformarse con una vida de menesteres domésticos siguió forjándose una identidad de poeta. Su primera obra es el primer poemario escrito por una mujer y publicado en Honduras: *Corazón Sangrante*. Contiene sonetos con temática de voz femenina romántica. A la vez hay cantos a la naturaleza hechos por un alma sensible y agobiada por la melancolía. Son poemas de una mujer niña enamorada de la idea de ser poeta. Obedecen a las reglas convencionales de las estructuras poéticas, pero contiene su figura femenina.

En México publicó en 1931 tres poemarios. Ya se puede leer en ellos la expresión de una mujer en camino por descubrir su propia voz. Tienen técnica, nostalgia, misterio, panteísmo y sexualidad. No hay nada que se le pueda enseñar a ella, esta mujer representa lo femenino. Por otro lado, se identifica una poesía que no fue estática: el tono fue evolucionando paulatinamente, también su actitud con el estilo, además fue

depurando su expresión lírica. Dicho de otra manera, puede entenderse esta evolución como madurez de su verso. Siempre se fue manifestando una característica peculiar en ella. Su voz quería ser auténtica, independiente, ya que es una voz de mujer inconforme, voz de mujer de lucha.

En 1935, en Costa Rica, publicó su quinto poemario, *Engranajes*. Estos poemas son amorosos y de temática referente al beso de la amante y sus caricias. En *Engranajes* el amor se manifiesta en forma de libertad y no como una relación de matrimonio, de mujer libre.

En La Habana en 1937 publicó *Veleros*. En este poemario el viento simboliza el porvenir y despertar de las masas populares y una marcha hacia la libertad, también una conciencia. Por otro lado ella quiere ser portadora o profeta de las causas justas. Algo que resulta interesante es que Clementina Suárez nunca llegó a ser revolucionaria militante, mucho menos guerrillera; sin embargo, desde su llegada a Cuba, simpatizó con la izquierda.

En 1944 publicó *De la Desilusión a la Esperanza*. Su voz siempre es sensual pero ahora la desesperación es más auténtica. Gold (1998) opina que se aprecia una voz aún más madura, en el sentido que muestra una capacidad más consciente de relacionarse con el sufrimiento de otros. Aquí, el yo poético no ha dejado de seguir formando su identidad. Se siente orgullosa de ser una poeta comprometida y demuestra una apatía por los poetas que se mantienen aislados de las causas populares.

*Creciendo con la Hierba* fue publicado en 1957 patrocinado por el Ministerio de Cultura en El Salvador. Es un poema largo dividido en ocho partes, el yo poético se dirige a su amante. Al año siguiente se publicó *Canto a la Encontrada Patria y su Héroe*. Es este, de acuerdo a Gold (1998), un poemario similar en su estructura al anterior que contiene trece poemas distintitos pero que son un solo poema. Se publicó en Tegucigalpa en 1958. Refleja el retorno después de una larga ausencia. *El poeta y sus señales* fue publicado en 1969. Contiene algunos poemas que anteriormente ya había publicado, pero

la mayoría son nuevos. Estos poemas celebran al cuerpo femenino. Otros poemas muestran enojo, como *Rebeldía*. Durante este período escribió *Combate*, poema que la congresó con la generación de ese entonces, que eran poetas con un compromiso social en Honduras.

En 1975 compró una casa en el barrio La Hoya de Tegucigalpa. Además de ser su residencia es *La Galería Clementina Suárez*. Posteriormente publicó dos libros más: *Antología Poética* y *Con mis versos saludo a las generaciones futuras*. El segundo contiene sólo tres poemas nuevos. Uno de ellos es *El tiempo*, es la voz de una mujer que por medio de la poesía ha llegado a un acuerdo con la vida y la muerte.

Suárez tuvo un trágico final en enero de 1991, sin embargo es recordada como una de las mujeres más excepcionales que hicieron literatura en Honduras. Su vida y su obra ha sido recordada y estudiada por las nuevas generaciones de poetas. Clementina disfrutó ser mujer y fue la semilla para que otras mujeres buscaran el camino de la identidad de mujer y su ser creativo.

### **El erotismo en la poesía de Clementina Suárez**

Esta investigación fue realizada por Yolany Martínez (2006) y dirigida por el Dr. Héctor Leyva. Trata sobre la poesía de Clementina Suárez, particularmente resalta un tópico que se define en toda su obra, el erotismo. Donde más se manifiestan las imágenes que definen su identidad de mujer y su rol en la sociedad, a través del feminismo y el erotismo, son en tres obras que datan de 1930 a 1935: *Corazón Sangrante*, *Templos de Fuego* y *Engranajes*. Este aspecto en la poesía de Clementina, según Martínez (2006), responde a un tipo de filosofía de vida. Transgrede con sus versos los preceptos impuestos por la sociedad, esos que reprimen y condicionan la vida del ser humano y de la mujer. Aquí el elemento erótico reafirma el feminismo y personalidad de la poeta y su necesidad por multiplicarse que se ve reflejada en la variedad de pinturas, caricaturas y bustos que autores hicieron de ella y que ella conservó.

Según Martínez (2006), la afirmación del feminismo en la poesía de Suárez se manifiesta a través de tres elementos: como cuerpo sexuado, como portador de continuidad y como mujer individual que es parte de una totalidad. Sus imágenes eróticas surgen como portadoras de dualidades opuestas. Octavio Paz llama a esto “metaironía”, y eso porque las cosas son liberadas de su carga de tiempo y también los signos de sus significados, es una animación en la que cada cosa vuelve a ser su contrario. Por otro lado reafirmación del feminismo erótico se aprecia en la exaltación de la mujer y el placer que lo desliga de tabúes como en: luz y sombra, ala, sexo, hombre, montaña, justas dosis, las sabanas, termómetro y laxitud.

Suárez privilegia, según Martínez (2006), el acto de concebir o dar a luz porque es un acto, visto en primera instancia, de trasgresión y es redimido con la vida que florece, como en: *La frivolidad de la gota de agua*, *Madre*, *Sexo*, *Yo fui Leda*, *Conjugación* y *La grávida*. En dos poemas de *Templos de fuego* que tienen que ver con la tercera forma de reafirmar el feminismo por medio de las imágenes eróticas, el uno parece la continuidad del otro. Suárez le da independencia a la mujer como ser humano, desligándola de subordinación tradicional al género masculino. Si la ironía desvaloriza el objeto, la metaironía se centra en cómo funciona el objeto, es decir, revela la relación de interdependencia entre lo superior e inferior, y esto obliga a suspender cualquier juicio.

En conclusión, la autora afirma que en el primer libro *Corazón Sangrante* (1930) el erotismo es expresado con elementos de la naturaleza; pero también se relaciona con lo espiritual, a causa de un deseo que llega más allá de la existencia del ser, que expresa un amor por lo sagrado. También lo erótico está ligado a lo psicológico ya que sus poemas asocian la condición del ser humano a lo sexual y para ella es una condición definitoria del ser.

En el segundo libro, de acuerdo a Martínez (2006), el erotismo está ligado a las relaciones con los protagonistas de sus poemas; así que en algunos casos llega a situarse en relaciones con sus personajes-dioses. Es por eso que hay un deseo de

transcender lo humano que la lleva a un erotismo religioso en el que clama por un Dios comprensivo. En el tercer libro el erotismo está ligado con dar a luz una nueva vida. La mujer adquiere una dualidad entre el mal y la castidad. Hay en este libro un deseo desesperado por no ser olvidada. El erotismo de Suárez se relaciona con muchos elementos de la estética modernista (flores, agua, sol, calores, colores, fuego), sin embargo, la mujer está por encima del hombre porque tiene la facultad de la procreación.

Según Martínez (2006), su poesía es vanguardista no solo por su estructura superficial, sino por su estructura profunda que rompe con el convencionalismo social. Su erótica no solo es deleite de sexo como en el modernismo sino también porque hace una afirmación de la mujer y su noción de liberación.

### **Mujeres de América Latina y el Caribe**

Este libro contiene un ensayo titulado *Clementina Suárez, cuando la poesía se hace mujer en Honduras* y fue escrito por José Antonio Funes (2017). Comienza con una reseña breve de la vida de la poeta, desde sus primeros años de vivencia en Juticalpa, hasta su primer matrimonio (unión libre) y la procreación de sus dos hijas Alba y Silvia. De acuerdo a Funes, la poeta siempre tuvo hambre de trascender, de no acoplarse a la vida cotidiana de una mujer convencional y menos seguir estereotipos sociales. En 1930 sucede un hito importante para las letras hondureñas, se publica el primer libro de poesía por una mujer en la Capital, Tegucigalpa. En el prólogo de ese poemario, el poeta Alfonso Guillén Zelaya destaca que los versos de Suárez no tienen restricciones; se observa dolor plenamente vivido, pero muy auténtico. Además su poética tiene el peso de la poesía romántica. La misma poeta reconoce la influencia familiar en su primero trabajo y lo evidencia el poema titulado *Madre*.

No obstante, de acuerdo a Funes (2017), en estos primeros poemas se aprecia también la temática erótica aunada a su afán de libertad. Se aprecia con claridad en el poema *A/a*. Es así que erotismo, libertad y rebeldía serán las características distintivas e

insoslayables en la obra de Suárez. En su libro *Templos de Fuego* de 1931, nadie, ni siquiera un hombre, se atrevió a titular un poema como el que Suárez hizo: *Sexo*.

En cuanto al contexto nacional, siguiendo a Funes (2017), las guerras civiles habían terminado para entonces, pero surgía el arribo de unas de las dictaduras más feroces, la de Tiburcio Carías (1932-1947). Es durante estos años que la poeta vive un ir y venir en varios países. En 1931 publica en México dos poemarios: *Iniciales* y *Templos de fuego*. En México encontró un ambiente propicio para desarrollarse como artista, sin que mediaran los prejuicios de la provincia de Tegucigalpa. En 1935 publica en Costa Rica el poemario en prosa *Engranajes*. Meses después se traslada a Nueva York donde no consigue adaptarse a la gran metrópoli. Es por eso que decide irse y el destino la lleva a Cuba, aquí Clementina se siente mejor y se adapta al ambiente revolucionario y libertador. Su poesía se vuelve de compromiso social y la poeta se despoja del Yo para estar presente y unirse al pueblo. Así que habla de fuerza impulsadora, de conciencia del nuevo viaje que faltaba, el recorrer de una mujer nueva. Esto se aprecia en el poema *En los brazos del nuevo viento* del poemario *Veleros* publicado en La Habana en 1937.

Para la fecha de 1944, de regreso en Tegucigalpa publica *De la desilusión a la Esperanza*. Para esta época, según Funes (2017), se le conoce como una poeta vanguardista. A finales de los años 40 vuelve a México donde funda la Galería de Arte Centroamericano, ahí se apreciaban obras de los mejores artistas centroamericanos de la época. Entre 1955 y 1957 se desempeñó como agregada cultural de la Embajada de Honduras en El Salvador, donde dicho sea de paso el ministerio de cultura salvadoreño le otorgó el premio de poesía por el poemario "Creciendo con la Hierba" en 1957. En 1958 se separa del pintor Mejía Vides y regresa a Tegucigalpa, motivada por los aires de cambio del gobierno de Villeda Morales (1908-1971) ya que el país avanza socialmente.

De acuerdo a Funes (2017), Suárez se une al progreso de su país durante esos años y es nombrada directora del ministerio de cultura. Organiza exposiciones de libros y funda galerías de arte, clubes de lectura y paralelamente publica *Canto a la Encontrada Patria* y *a su Héroe* en 1958. En 1963 se ejecuta un golpe de Estado contra Villeda

Morales y se implanta el régimen militar de Osvaldo López Arellano. Clementina se manifiesta al lado de los estudiantes y del pueblo, asimismo recita en el Teatro Nacional uno de sus poemas más conocidos: *Combate*. Por otro lado, el ambiente se vuelve tenso en el país y en 1965 Clementina regresa al El Salvador. Infortunadamente en 1969 acontece una guerra entre Honduras y El Salvador, es así que Suárez regresa a Honduras.

La Universidad Nacional Autónoma de Honduras le hace un homenaje al publicar *El poeta sus Señales*. Ya era una poeta reconocida en Honduras para entonces. En 1970 recibe el Premio Nacional de Literatura *Ramón Rosa*. En 1975 la poeta compra una casa en el barrio la Hoya de Tegucigalpa y en 1988 publica su último libro en vida *Con mis Versos Saludo a las Generaciones Futuras*. Llega a los 89 años y en 1991 es asesinada en su casa por alguien que nunca se supo su identidad. Así fallece, de acuerdo a Funes (2017), la mayor poeta que tuvo y que ha tenido Honduras.

### **Del sexo a la rosa: erotismo en la poesía de Clementina Suárez**

En este ensayo, Claudia S. Torres (2008) analiza los poemas de Clementina Suárez bajo la premisa del erotismo. Elige como punto de partida poemas como *Del Sexo a la Rosa* y va explorando ese erotismo en poemarios como *Creciendo con la Hierba*. Sin embargo su visión se va ampliando a medida va encontrando elementos más profundos que no solo revelan el erotismo como una unidad sino como una construcción ecléctica y complementaria de los seres humanos. Lo erótico es solo una arista que eventualmente se convertirá en una serie de motivos que tendrá como finalidad la decodificación de un pensamiento tan profundo como el de Suárez. Las citas a las que recurre son precisas y van construyendo un marco teórico que consolida la profundidad de los poemas que cita.

La transición entre poema y poema van dilucidando las intenciones de la poesía de Suárez, según Torres (2008). Expone que el erotismo se construye desde diferentes constructos. Obedece a algo que está más allá del instinto y la racionalidad. La cohesión que logran los cuerpos inicia con lo erótico pero se concreta en una fusión de las almas.

Aunque no profundiza en algunos elementos que son parte elemental de la función del erotismo en las sociedades humanas, sí deja claro que la poeta concibe lo erótico como un ritual previo a la unión de los cuerpos y este ritual es determinante para la fusión del espíritu. Para Torres (2008), Suárez hace una representación del movimiento universal en su poesía. Es una serie de ciclos que van clarificando de forma gradual la función del erotismo en el ser humano. Más allá de la representación carnal, está lo espiritual.

Las diferentes alusiones y citas que hace de varios poemas donde predominan los pertenecientes a *Creciendo con Hierba*, construyen, de acuerdo a Torres (2008), este entramado de la libertad que produce el erotismo donde su proyección del amor a todo lo que existe. Genera, sin la complejidad del tabú académico, el conocimiento necesario para entender la naturaleza propia, la exfoliación del miedo. Suprime las prohibiciones y propone un sistema que no busca el sometimiento sino la liberación.

Torres (2008) encuentra esa visión de Clementina Suárez y la construye con las propuestas de Cixous, Foucault, Shiach y una serie de opiniones de hondureños que conocieron y convivieron con Suárez.

### **Yo, tú, ellos, nosotros: Apuntes sobre la praxis poética y vital de Clementina Suárez**

Este ensayo fue escrito por María Eugenia Ramos (2002). Introduce a Clementina Suárez haciendo una contextualización de la importancia social de la poesía. Se centra en una serie de argumentos que van justificando la función central que la poesía tiene en un mundo marcado por los dilemas y las derivas en los que se mueve la humanidad. Posteriormente, introduce sesenta años del contexto social en que se desarrolló Honduras. Hace énfasis en los periodos dictatoriales y en el estancamiento que sufrió el país durante esas épocas. Durante esos años Suárez está presente como una testigo que no solo observa, sino que participa activamente en el progreso de los hechos. Es importante para entender el carácter de una poeta que habita un país no solo conocer su contexto de tercer mundo.

Todo lo que va ocurriendo va dando un aplomo en las convicciones de una mujer que desempeña una función como ciudadana y como una intelectual que desde su tierna edad se motivó a convertirse en una defensora de sus derechos individuales y colectivos. Ramos (2002) alude que Suárez, en su primer libro publicado en 1930, aspira a una cimentación de su “yo”, de su ser. Una travesía que la hace recorrer mustiamente las academias del romanticismo. Sin embargo, destaca que en este mismo periodo, la poeta da muestras de evolución en su obra poética. Otro de los argumentos que presenta Ramos para que la poeta Clementina Suárez muestre una obra poética con la calidad de una gran pensadora, fueron sus viajes y residencias por distintos países. Sumado a todo eso el haber compartido con grandes intelectuales y escritores de distintas ideas y propuestas. Enriquecido el intelecto de Suárez con tantas experiencias y saberes, se universaliza al grado de que su ser y el de los “otros” no son existencias aisladas sino que más bien se convierten en unidades fundamentales del todo.

No obstante, la constitución de la obra de la poeta va haciendo sus giros, según sus nuevas reflexiones y descubrimientos sobre el arte poético, hasta consolidar un estilo propio y universal en sus propuestas. El carácter de la poeta es transferido a su obra y esta es transferida de nuevo a su origen. Esto la convierte en un ser que trasciende los géneros y ya no es la visionaria de sus primeros poemas sino la persona, la humana, la poeta que puede ir de dimensión en dimensión. Puede llamarse a sí misma *poeta* con toda la carga semántica que en determinado momento solo recaía en los círculos excluyentes de los hombres. Pero la poeta no solo se autodenomina, sino que transgrede todo las limitaciones y todas las responsabilidades que conlleva el oficio a través de poemas que no son escritos para que se descalifiquen sino que reivindica el trabajo poético de tantas mujeres que lo hicieron en el transcurso del siglo XIX y XX.

Quizá el más certero y contundente es el poema que cita Ramos (2002): *Combate*. En él se condensa toda la autodeterminación de un ser que fusiona los géneros y al mismo tiempo se desprende ellos. Poeta no es un término para hombres ni para mujeres, es un concepto que se refiere a una persona trascendental. No es una mujer que escribe, ni es un hombre. Es una poeta, es un poeta, es la creadora o el creador. El ser pensante

que se presenta a sí mismo. No está limitada por el sexo o por los cromosomas ni por la sociedad que siempre reprime o restringe e incluso censura. En consecuencia, no solo se queda en ese estadio sino que esa cualidad de ser pensante conduce a la poeta a exponer su cosmovisión de las ataduras sociales, pero también de las miserias que experimenta la humanidad con las guerras, la desigualdad social, la religión, el derecho de la mujer, la destrucción de todas las barreras que separa y aturde a la humanidad.

Estas reafirmaciones las sigue consolidando en poemas como *Multiplicada*, *La habitante*, *Rebeldía* y *Creciendo con la hierba*. Clementina Suárez sigue girando su obra en torno al “nosotros”. Mujeres y hombres hechos de la misma materia, de la misma argamasa, pero con individualidades y características únicas que al combinarles, hacen del pensamiento único en la singularidad del universo. Indivisible y sustancial el ser humano se combina para la perennidad. Clementina llega a la humanidad y confluye con el legado de otras mujeres cuyo pensamiento también fue liberador.

Ramos (2002) concluye que la influencia de la poeta y su obra es ineluctable, que manifiesta el poder de no vernos como mujeres y hombres sino como un solo ser que se compone de dos partes cuyas características complementan la humanidad, que el escribir con lenguaje masculino no alejaba a la mujer de la mujer sino más bien rompía esa barrera entre lo femenino y lo masculino. Un solo ser cuya diferencias son una simpleza de las exclusiones sociales y perversas que son delimitadas por una religión fundamentada en el machismo.

## CAPÍTULO II.

### PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS Y TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

#### 2.1 El modelo de la investigación. Enfoque teórico

El enfoque de esta investigación es **cualitativo** con un modelo narrativo. Esto se debe a que la naturaleza de la investigación es plenamente de observación sistematizada mediante un paradigma basado en las teorías de Butler (2007) sobre el género y de Diego (1992) y Eliade (1969) acerca de la androginia. Luego se realizó un análisis de los elementos observados en los textos literarios de Clementina Suárez.

De acuerdo a la *Metodología de la Investigación* (Hernández Sampieri, Fernández & Baptista, 2014), la *investigación cualitativa* “se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (p. 358). Se prefiere el enfoque cualitativo en un estudio cuando se busca “examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados” (Punch, 2014; Lichtman, 2013; Morse, 2012; Encyclopedia of Educational Psychology, 2008; Lahman y Geist, 2008; Carey, 2007, y DeLyser, 2006; citados en Hernández Sampieri, Fernández & Baptista, p. 358).

La investigación cualitativa, a diferencia de la investigación cuantitativa, desarrolla preguntas e hipótesis en cualquier momento, ya sea anterior o posterior, de la recolección y el análisis de los datos:

Con frecuencia, estas actividades sirven, primero, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes; y después, para perfeccionarlas y responderlas. La acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación, y resulta un proceso más bien

“circular” en el que la secuencia no siempre es la misma, pues varía con cada estudio. (Hernández, et al, 2014, p. 7)

De acuerdo con Hernández, et al (2014), cada estudio cualitativo encierra en sí mismo un diseño. No hay dos investigaciones cualitativas iguales, cada estudio bajo este diseño ha sido elaborado “a la medida de las circunstancias” (p. 470). Los procedimientos a seguir durante el estudio no son estandarizados, ya que el hecho de que el investigador se convierta en el instrumento de recolección de los datos y que el contexto o ambiente evolucione con el transcurrir del tiempo hace única cada investigación.

## 2.2. Diseño de la investigación

Hernández, et al (2014) opinan que el término *diseño* dentro del enfoque cualitativo adquiere otro significado en comparación al término utilizado para el enfoque cuantitativo. Las investigaciones cualitativas tienen la particularidad de estar sujetas a las condiciones de cada contexto:

En el enfoque cualitativo, el **diseño** se refiere al abordaje general que habremos de utilizar en el proceso de investigación. Miller y Crabtree (1992) lo denominan *aproximación*, Álvarez-Gayou (2003) *marco interpretativo* y Denzin y Lincoln (2005) *estrategia de indagación* (p. 470).

Para este estudio se utilizó el **diseño fenomenológico hermenéutico** como diseño cualitativo a seguir. El diseño fenomenológico hermenéutico es uno de los dos enfoques de la fenomenología. Es un diseño que se enfoca en la interpretación humana y los textos de la vida:

No sigue reglas específicas, pero considera que es producto de la interacción dinámica entre las siguientes actividades de indagación: a) definir un fenómeno o problema de investigación (una preocupación constante para el investigador), b) estudiarlo y reflexionar sobre éste, c) descubrir categorías y temas esenciales del

fenómeno (lo que constituye la naturaleza de la experiencia), *d*) describirlo y *e*) interpretarlo (mediando diferentes significados aportados por los participantes) (Creswell *et al.*, 2007 y van Manen, 1990, citados en Hernández, et al, 2014, 494).

Para el criterio de la muestra, este estudio planteó analizar los poemas de Clementina Suárez que hacen referencia a la construcción de su voz o identidad poética, pues es en algunos de estos poemas donde se visualizan elementos andróginos, que es el fenómeno a analizar. Para ello se utilizó como base el libro *Clementina Suárez: Poesía completa*, que fue publicado por la Editorial Universitaria de la U.N.A.H. en 2012. Específicamente doce poemas conforman la unidad de investigación, que es la siguiente:

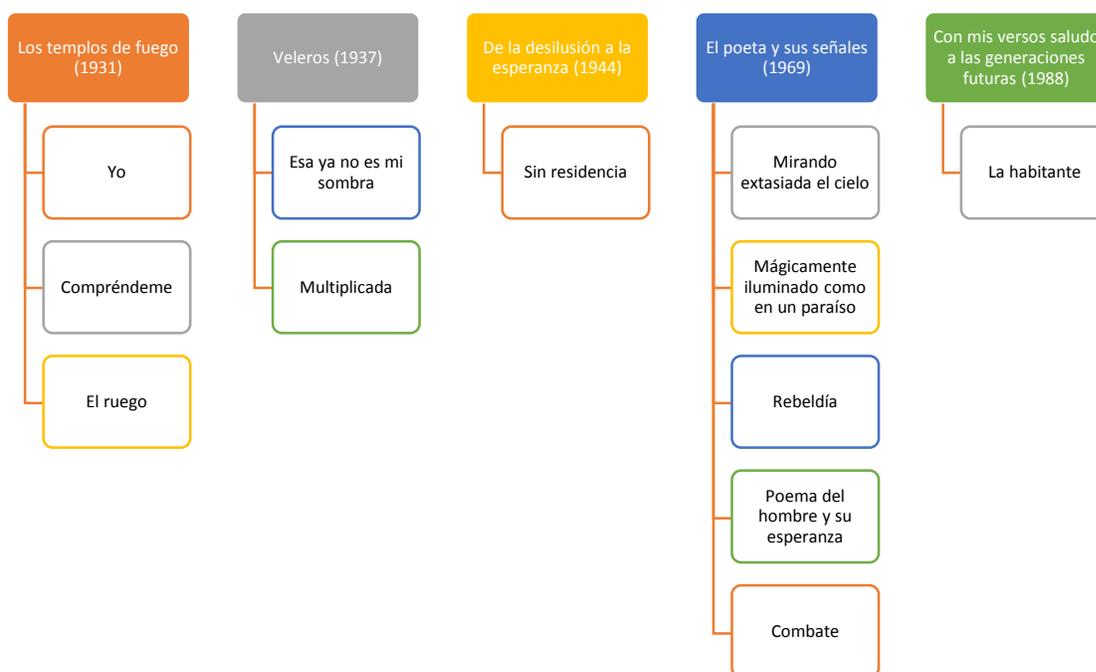


Figura # 1: Unidades / elementos de análisis. Fuente Mejía, V. (2019)

### 2.3 Trabajo documental. Características del momento y del espacio

Se dieron varios momentos durante la recopilación del material de estudio. En primer lugar se revisó toda la bibliografía que constituye el marco teórico de este trabajo.

Se hizo durante esa revisión la discriminación y selección de los textos más pertinentes con el objeto de estudio. Los libros y otros materiales fueron localizados a través de fuentes de ensayos y estudios publicados en revistas arbitradas; otros, de tesis e investigaciones que se encuentran en repositorios en la web; otros fueron recomendaciones de investigadores y especialistas en el área de las letras y de los estudios de género. Algunos de los textos fueron conseguidos en el país; sin embargo, debido a la escasa investigación sobre el tema de la androginia que hay en el país, tuvo que recurrirse a la importación del libro de otros países como España.

Otro momento fue la consulta acerca del tema y de la obra de la autora. Varios catedráticos, intelectuales y escritores hicieron posible la delimitación del objeto de estudio, además de la obtención de la bibliografía necesaria para abordar esta investigación. Para poder tener una apreciación completa de las características de la construcción del yo poético de Clementina Suárez, se consultó la obra completa de ella. Luego se seleccionaron los poemas que más abordaban la dualidad, la subversión del ser y en los que se evidenciaban elementos andróginos o de ambigüedad en la construcción de su identidad.

Las categorías de análisis de este estudio fueron las siguientes:



Figura # 2: Categorías de análisis. Fuente: Mejía, V. (2019)

## 2.4 Técnicas de recolección de datos

La técnica para la recolección de los datos relacionados con los objetivos de esta investigación fue la utilización de una matriz creada para ese fin. En ella se fueron colocando los versos, frases o palabras que representaban al yo poético; además se colocaron las evidencias de androginia halladas en los poemas analizados. Todo esto fue recopilado previamente para luego ser analizado mediante las teorías de Butler (2007) y la metodología de la hermenéutica de la sospecha aplicada por Ricoeur (1999). A continuación se presenta la gráfica de la matriz utilizada para este estudio:

Poema	Nombre del poema	Libro / página	Verso acerca de la construcción identitaria o androginia

Figura # 3: Matriz para la recolección de datos. Fuente: Mejía, V. (2019)

## 2.5 Proceso de Análisis de la información

Ya que este estudio buscaba identificar los principios bajo los cuales Clementina Suárez construyó su yo poético, basó su proceso de análisis de la información en las teorías sobre construcción de la ideología de género de Butler (2007) y la metodología de la hermenéutica de la sospecha de Ricoeur (1999) para identificar la identidad poética. El proceso que se siguió para examinar las categorías de análisis planteadas aparece expuesto en el siguiente gráfico:

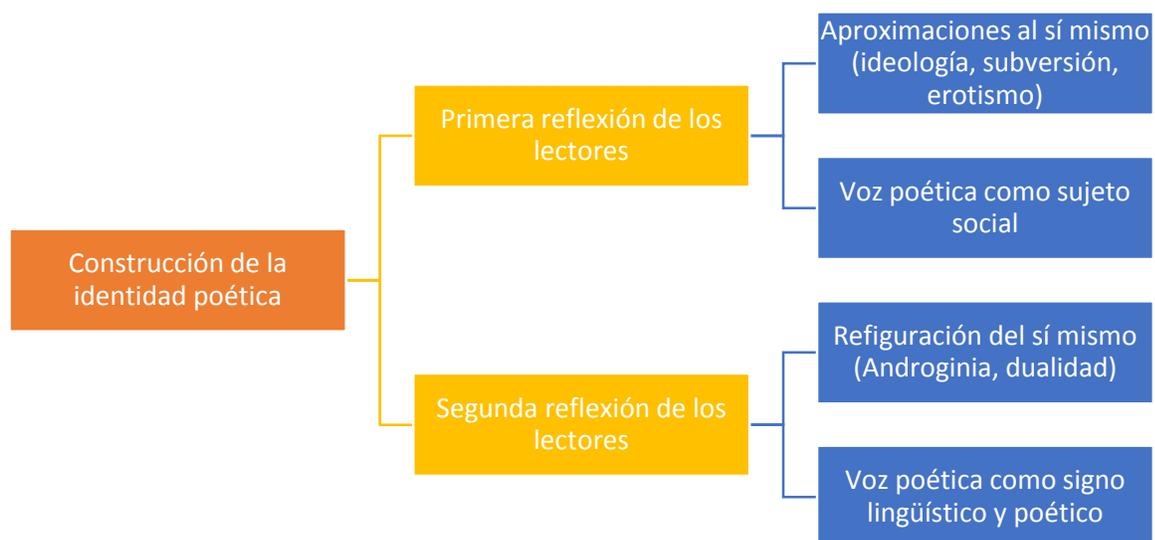


Figura # 4: Proceso para examinar las categorías de análisis. Fuente: Mejía, V. (2019)

Cada poema seleccionado como muestra fue analizado bajo este modelo de análisis.

## **CAPÍTULO III.**

### **DISCUSIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **3.1 Proceso de la investigación**

Una vez delimitadas las unidades de análisis del estudio, las categorías de análisis y las teorías y metodologías que se iban a aplicar en la poesía de Clementina Suárez, este estudio procedió a aplicar la metodología de la hermenéutica de la sospecha planteada por Ricoeur (1999) junto a las teorías sobre el género de Butler (2007) en los textos seleccionados. El propósito de las lecturas, de la selección de versos y aplicación del método hermenéutico era identificar los principios bajo los cuales Clementina Suárez había construido su yo poético.

#### **3.2 Recolección de datos**

Los versos que iban apareciendo y expresaban reafirmación del yo poético o ambigüedad de género o dualidad se fueron incorporando a la matriz creada para ese fin. Tuvo que leerse en primer lugar la poesía completa de Clementina Suárez para hallar los poemas idóneos que expresaran esa construcción identitaria que tanto interesaba a este estudio. Después se hizo relecturas de los poemas seleccionados para confirmar su calidad de unidad de análisis. Una primera lectura sería la aproximación al sí mismo de la que habla Ricoeur (1999) y que vislumbraba al yo poético como un sujeto social. La segunda lectura era para observar la refiguración del sí mismo como sujeto lingüístico y poético.

#### **3.3 Análisis de resultados**

A continuación, se presentan los poemas de Clementina Suárez seleccionados y analizados bajo el esquema metodológico propuesto anteriormente, el cual está fundamentado en las teorías de Butler (2007) y Ricoeur (1999).

El poema que se presenta a continuación pertenece al cuarto poemario de Suárez: *Los templos de fuego*, publicado en 1931. En la obra *Clementina Suárez: Poesía completa* (2012) aparece en la página 145.

### Poema 1:

#### Yo

Canción de pena,  
lema que nadie descifrar pudiera,  
ensueño oscuro,  
mente entristecida  
en un proceloso mar vivo la vida  
bogando sin oriente,  
con las alas abiertas  
siempre para el poniente.

En una primera reflexión o un primer acercamiento – de acuerdo a la hermenéutica de la sospecha que plantea Ricoeur (1999) – este poema es una autodefinition de la poeta. Su postura está llena de signos que connotan tristeza, confusión y desilusión. Se observa en el desarrollo del poema cómo la tristeza va construyendo esa voz poética de tal forma que la hace una identidad sin esperanzas, triste, solitaria.

En una segunda reflexión, este estudio profundiza en la morfología de cuatro sustantivos que se utilizan como símbolos poéticos que define la voz poética. En esos símbolos puede percibirse signos de androginia en la construcción del yo poético. Los sustantivos son: *canción*, *lema*, *ensueño* y *mente*. *Canción* y *mente* son sustantivos femeninos, mientras que *lema* y *ensueño* son sustantivos masculinos. Puede decirse que ya en este momento Suárez está buscando definir su yo poético de manera distinta a como había venido haciéndolo en los poemarios anteriores. La feminidad es una de las características más notables de su yo poético inicial, queda evidente en poemarios como

*Corazón Sangrante* y *De mis Sábados el Último*. Esa feminidad se había construido desde las disposiciones sexuales y de género que manda la normativa binaria social.

En el poema *Yo* vemos que la voz poética no sigue la misma claridad femenina que antes. Hay en el poema un relajamiento de las normativas categóricas del género en cuanto a las cualidades del yo. Al emplear cuatro sustantivos de ambos géneros, el yo siente la necesidad de amplificarse, de romper cercos lingüísticos que puedan limitar su expansión. La poeta comienza a experimentar nuevos tratamientos para el yo que está edificando. Su intención es que converja lo masculino y lo femenino en una sola identidad para desplegar posibilidades connotativas nunca antes percibidas en las letras hondureñas. Este estudio ha identificado en este poema el génesis de una identidad andrógina que la poeta ha creado.

Como una identidad de ese calibre no es algo sencillo de asimilarse socialmente, hay en el poema una connotación de tristeza, soledad, incomprensión y desamparo. Esto se hace visible especialmente en adjetivos como *pena*, *oscuro*, *entristecida* y *proceloso*; además de metáforas de incomprensión como “*lema que nadie descifrar pudiera*” e incertidumbre en “*un proceloso mar la vida / bogando sin oriente*” (Suárez, 2012, p. 145). Ese ambiente de tristeza e incomprensión impregna al yo poético y lo vuelve taciturno, triste y desolado. Sin embargo, los versos finales tienen una connotación que le da esperanza a esa voz poética, a esa intención revolucionaria e innovadora que la representa. A pesar de las vicisitudes y la melancolía, la poeta nunca dejará de volar: “*con las alas abiertas / siempre para el poniente*” (Suárez, p. 145).

El poema siguiente pertenece también a su poemario *Los Templos de Fuego* (1931). En la *Poesía completa* (2012) se encuentra en las páginas 155-158.

**Poema 2:**  
**Compréndeme**

Alrededor de mi cuerpo  
las sustancias primeras  
son boas estelares  
regando sus caricias  
terriblemente eléctricas.

Me besa el fuego,  
me besa el agua,  
me besa el viento;  
me besa la tierra.

Y el beso luminoso;  
o el beso tembloroso;  
o el beso impreciso;  
o el beso angustiado;  
enciende mi carne;  
enciende mis nervios;  
enciende mis huesos;  
enciende mi alma.

Por eso soy inquieta como una pira;  
por eso soy vibrante como una lira.  
Comprende, comprende,  
pobre hombre que juzgas  
conforme a tus leyes humanas.

El Arcano ha querido  
que glorifique al Mundo,  
riente como rosa

en la cruz del beso.  
Lo frívolo mío  
es el ardor mirífico  
de los cuatro Puntos,  
es el gemido lírico  
del fuego, del agua,  
del viento y la tierra,  
boas estelares  
que me vuelven mítica.

¡Vaya! No me juzgues  
conforme a tus leyes humanas.  
Yo soy la llave de oro  
con que abrirás las puertas  
sublimes de la vida  
verdadera y eterna,  
sin la carroña sucia  
de las poses sociales creadas por tu mente.

Sabe que existe un mundo  
sin leyes ni preceptos,  
donde todo se irisa  
con los vapores tenues  
del ritmo sideral.  
Compréndeme ahora,  
por qué el fuego y el agua  
por qué el viento y la tierra  
me llenan de besos terribles y astrales:  
la carne,  
los nervios,  
los huesos,

el alma.

Mírame: soy de pétalos.

Óyeme: soy de ritmos.

Mi carne es tu deseo  
donde mi fuerza y tu miseria veo.

Mi pentagrama es la brisa  
donde asciende y desciende mi risa.

Más allá, más allá, más allá,  
mucho más del etéreo cristal  
de mi alma se halla la causa  
de mi vanidad.

Habla, grita, protesta, lamenta,  
llora, ruge, blasfema, maldice,  
si pretendes saber las razones;  
si ambicionas saber el arcano  
y estupendo organismo del Todo,  
sube al antro en que el astro divino,  
bella araña entreteje su malla,  
bajo el fondo tremendo y obscuro,  
o anda luego, ignorante, sin miedo  
por el hilo muy fino y muy níveo  
del suspiro que tiembla en mis labios  
y regresa y explica la altura,  
el asiento pedestre del antro,  
y di a gritos si aquello es más grave,  
y más fuerte, y más hondo, y más sacro  
que la causa de mi vanidad,  
copo de humo intangible que se halla  
más allá del cristal de mi alma,

mucho más, más allá, más allá...

Ahora compréndeme,  
pobre hombre que juzgas conforme  
a tus leyes, blancos esqueletos.

Lo frívolo mío es el ardor mirífico  
de los cuatro Puntos.  
Alrededor de mi cuerpo  
las Sustancias Primeras  
son boas estelares  
regando sus caricias  
terriblemente eléctricas.

Empieza a consolidarse el yo poético de Clementina Suárez, a reconocerse como una identidad autónoma, única en el universo social y espiritual. En una primera reflexión, el yo poético pide al interlocutor – quien es un hombre en el concepto amplio de sociedad pero también en el de masculinidad – que sea más comprensivo con su forma de ver la vida y su forma de experimentar las sensaciones a través de su cuerpo.

La poeta plantea en el poema un conflicto y una dualidad cristiana / pagana. Su cuerpo se aleja de los esquemas sagrados convencionales de la pureza, castidad y austeridad que están asociados a virtud femenina. Su cuerpo siente, está rodeado de *boas estelares*. La serpiente es un reptil que representa la lujuria en el Cristianismo, sin embargo en otras culturas más antiguas la serpiente representa una deidad. El que sea asociada con estrellas ya remite a divinidad. Por ello la imagen se emparenta con lo pagano. Si bien es cierto que su cuerpo se aleja de las virtudes cristianas convencionales al evocar deseo y sensualidad, ello es realizado por la voluntad y con el beneplácito de Dios mismo: “*El Arcano ha querido / que glorifique al Mundo, / riente como rosa / en la cruz del beso*” (Suárez, 2012, p. 156).

Los cuatro elementos de la tierra están presentes en la construcción de sus sensaciones. Su yo se edifica desde lo más fundamental de la naturaleza terrenal, desde el germen de toda vida en este planeta. Vuelve hacia un imaginario primigenio de origen para edificar su identidad. Pretende librarse de imposiciones sociales de su tiempo, las cuales ve llenas de falacias y limitaciones arbitrarias: “*pobre hombre que juzgas / conforme a tus leyes humanas*” (Suárez, 2012, p. 156). Su imaginario viaja hasta los inicios de la historia humana. Regresa a la América precolombina y busca allí sus raíces. El mito amerindio le muestra el camino hacia una redefinición de su ser:

Lo frívolo mío  
 es el ardor mirífico  
 de los cuatro Puntos,  
 es el gemido lírico  
 del fuego, del agua,  
 del viento y la tierra,  
 boas estelares  
 que me vuelven mítica (Suárez, 2012, p. 156).

La mención a *los cuatro Puntos* – la mayúscula es de la autora – podría hacer referencia a los cuatro rumbos del universo, que son los lugares cósmicos sagrados de los atitecos de acuerdo a Mendelson (1965), presentes en la cosmogonía maya. Su yo poético es una deidad (*me vuelven mítica*), está dotada de los cuatro elementos como simbología de la totalidad. “*Yo soy la llave de oro*” (Suárez, 2012, p. 156), la voz poética no es una identidad o un sujeto, su ser es una *llave*, de acuerdo a la RAE (2019) se entiende por llave a un “instrumento, comúnmente metálico, que, introducido en una cerradura, permite activar el mecanismo que la abre y la cierra”. Es a través de ella que se abre y se cierran “*las puertas / sublimes de la vida / verdadera y eterna*” (Suárez, 2012, p. 156). Ella es el código para llegar a la vida trascendente, es el código mítico más allá de lo convencional y lo impuesto. Ella misma es la clave para entender el verdadero sentido de la vida, ella media entre lo terrenal y lo etéreo.

Más que una mujer, la voz poética representa al origen, una deidad mítica más allá de las “*poses sociales creadas por tu mente*” (Suárez, 2012, p. 156). Y si no es una identidad de carne y hueso convencional, tampoco puede atribuírsele otras cualidades de los seres terrenales como el género y la mortalidad. Es necesario en este momento retomar las posturas de Eliade (1969) respecto a que este autor pensaba que “todo lo que es por excelencia debe ser total, comportando la *coincidentia oppositorum*” (p. 137). Todas las deidades antiguas que expresaban la totalidad o simbolizaban el origen de toda existencia en el cosmos, debían encerrar todos los conceptos en sí misma: “Se trata de fórmulas míticas de la totalidad primordial, que encierran todas las potencias y, por tanto, todas las parejas de opuestos: caos y formas, tinieblas y luces, virtual y manifestado, macho y hembra, etc.” (p. 137).

Por ello, el yo poético que plantea Clementina Suárez en este poema no está construido desde los convencionalismos de género, no representa una mujer o un hombre mortal, va mucho más allá de esa normativa, es un sujeto andrógino totalizador que remite a una deidad mítica. Cuando la poeta se refiere a “*poses sociales creadas por tu mente*” o “*leyes humanas*”, se refiere justamente a esa normativa binaria de género de la cual hace referencia Butler. “*Sabe que existe un mundo / sin leyes ni preceptos*” (Suárez, 2012, p. 156) son otros versos que reafirman esa negación de fronteras de género, número y moral socialmente aceptada.

“*Mi carne es tu deseo / donde mi fuerza y tu miseria veo*” (Suárez, 2012, p. 157), en estos versos puede observarse el control sexual que tiene la sociedad sobre ella, control al que se refiere Butler (2007) y Foucault (2007a). Su cuerpo es anhelado y al mismo tiempo controlado por una ley que dicta sus principios de manera arbitraria y normativa sobre el yo poético. La voz observa cómo su cuerpo ha sido cosificado, reificado. Su cuerpo ha sido utilizado y polemizado, ve la miseria humana en esas acciones.

El poema siguiente pertenece de igual forma a *Templos de Fuego* (1931). En *Poesía completa* (2012) se ubica en la página 181.

**Poema 3:****El ruego**

¡Pero, Dios! Yo no soy como la rama  
de la encina, que siempre está tranquila.

Yo no soy como el sándalo, que nunca  
ha cambiado su olor;  
yo no amo las cosas inmutables  
como la piedra enorme del camino,  
como el silencio eterno,  
como la infinitud.

Yo en un segundo vibro cien mil veces.  
Yo quiero hacer la vida de Teresa  
y deslizar la mano consagrada  
por el escapulario.

Yo quiero ir por la ruta nada santa  
de Ida Rubinstein,  
desvistiendo mi cuerpo entre los hombres  
para infundir un credo diferente.

A veces la Curie llena mi gozo;  
otras veces la Duce,  
la amada del Poeta que descubre  
en cada voz un ritmo rutilante.  
A ratos he soñado ser princesa  
María de Rumanía.

A ratos, no son pocos, campesina

y saber solamente los oficios  
que para aquella son:  
moler en el metate la tortilla  
cantando una canción.

Varío como la onda embravecida,  
varío como la ola  
de fuego que alimenta los tizones  
y que de lejos en la noche oscura  
parece pedrería.

Mi alma es una rueda que da vueltas  
en la hora cien mil.

Y hoy estoy tan hastiada de este mundo  
de verlo como está.

Haz, Dios mío, que el sol se vuelva azul  
y el cielo blanco;  
que las sierras parezcan de cristal;  
que sean rojos los bosques,  
que no charlen las gentes  
y que digan los árboles  
sus tristezas calladas desde siglos;  
ha de haber mucho oro en las palabras  
secretas de los árboles.

Y a mí cámbiame, Dios. ¡Quiero ser dríada!,  
o náyade, o nereida, lo que quieras;  
ya estoy hastiada de la vida humana,  
quiero estar en contacto en la íntima  
fuente pura de todas estas cosas;  
vuelve el mundo al revés  
como si fuera  
nívea camisa...

camisa que formó la costurera.

No, Dios, la misma cosa ya me cansa.

Yo sé que eres cortés,  
que atenderás al ruego y a las lágrimas  
de una pobre mujer;  
los hombres son muy cultos para ellas.

Dios, Diosito, me tienes de rodillas,  
mi cuerpo entre tus piernas,  
mis manos en tus muslos,  
deslizando una cálida caricia  
mi boca temblorosa con su ruego,  
mis ojos en tus ojos.

Cambia esto, Dios; pero luego:  
el sol que sea azul,  
el bosque fuego  
y vuélveme nereida.

De acuerdo a la identidad narrativa de Ricoeur (1999), debido a que el poema expresa una discrepancia entre la realidad circundante y las dimensiones de la mente de la poeta, la voz poética se vuelve una inadaptada, una inconforme con el sistema de valores impuestos. En una primera reflexión, puede percibirse cómo la voz poética clama a un ser superior, un creador que quizá esté representando la figura cristiana del Padre. En este ruego se muestra la no aceptación de la realidad de la autora y suplica al creador que la vuelva otra persona. Reniega del lugar y del tiempo en que le tocó nacer, por ello aparecen varias personalidades femeninas que son para el yo poético modelos a seguir. Sin embargo, cada personaje es muy distinto entre sí o es un personaje mitológico – como en el caso de las ninfas mencionadas: *dríada*, *náyade* y *nereida* –, así que lo que pide es

muy difícil de realizarse. No se vislumbra claridad en la petición de la poeta, solo en su hastío por el ser humano y su orden social.

En una segunda reflexión, puede observarse que la inconformidad es mucho más profunda y simbólica. Utiliza los símiles de la rama de encina y el sándalo como elementos que siguen un patrón regido por el orden natural; elementos que no cambian, que son permanentes y predecibles. La voz poética se contrapone en oposición a esos elementos invariables. El yo poético desprecia lo permanente, aspira a lo inestable, a lo impermanente “*yo no amo las cosas inmutables [...] / Yo en un segundo vibro cien mil veces*” (Suárez, 2012, p. 181). Esa necesidad de variedad, de cambio en su naturaleza humana implica toda idea o normativa social sobre sí misma. Pide a Dios, a un ente de poder supremo, que la vuelva otra: “*Y a mí cámbiame, Dios*” (p. 183). Quiere ser algo no humano, no predecible, algo mítico y simbólico, algo parecido a la poesía misma, la esencia del ser en su máxima pureza, sin etiquetas sociales: “*ya estoy hastiada de la vida humana, / quiero estar en contacto de la íntima / fuente pura de todas estas cosas*” (p. 183).

La irreverencia social y moral se plantea en las estrofas nueve y diez del poema a modo de expresión de ese inconformismo que se convierte en parte esencial del yo poético. Primero, en la estrofa nueve, se dirige a Dios e indirectamente a los hombres en un tono cargado de ironía:

*Yo sé que eres cortés,  
que atenderás al ruego y a las lágrimas  
de una pobre mujer;  
los hombres son muy cultos para ellas* (Suárez, 2012, p. 183).

Más que humanizar a Dios, lo masculiniza. Asume que Dios escucha a las mujeres que lloran y suplican como los hombres corteses o caballeros lo harían. Por otro lado, usa la ironía al divinizar y sublimar intelectualmente a los hombres al decir que su posición es demasiado elevada para ser corteses o son muy inteligentes para sentir compasión

por ellas. A sí misma se denomina una *pobre mujer*, en un tono peyorativo y estereotipado. Este epíteto, ampliamente recurrente en contextos sociales, es mencionado con el propósito de denunciar estas prácticas patriarcales que ven a la mujer como un ser dependiente, digno de lástima y no de respeto.

La estrofa diez es aún más interesante y subversiva. Dios, humanizado y masculinizado, podría estar siendo sexualizado:

*Dios, Diosito, me tienes de rodillas,  
mi cuerpo entre tus piernas,  
mis manos en tus muslos,  
deslizando una cálida caricia  
mi boca temblorosa con su ruego,  
mis ojos en tus ojos* (Suárez, 2012, p. 183).

A medida que la estrofa se va leyendo, va despertando inquietudes, sospechas y asombro. En apariencia, aquello describe una súplica cristiana llena de ternura y utiliza algunas frases para ello: “*me tienes de rodillas*”, “*mi boca temblorosa con su ruego*”. Sin embargo, desde el diminutivo *Diosito* se percibe una forma distinta de abordar al Dios cristiano. Nuevamente puede pensarse en una humanización y masculinización de Dios. La postura que sugiere el yo poético en relación con su interlocutor a quien llama *Diosito* es bastante sugerente: “*Diosito, me tienes de rodillas, / mi cuerpo entre tus piernas*” (Suárez, 2012, p. 183). El hecho de estar de rodillas es completamente coherente con el ritual de la oración y la reverencia que se le debe a Dios, incluso tener su cuerpo entre sus piernas podría verse desde la más inocente y tierna forma de ver a Dios, como un padre cariñoso.

No obstante, el pronombre de objeto indirecto *me* hace pensar que la voz poética responde a un estímulo o petición del otro, contrario a que la poeta dijera *estoy de rodillas* en donde la acción la realiza el yo sin intervención de otros. La voz poética no solo ha sido convencida u obligada a estar de rodillas, su cuerpo se encuentra posicionado entre

las piernas, implícitamente abiertas, de su interlocutor, a quien sigue llamando *Dios*. La mención específica de la misma palabra *cuerpo* y no la utilización del yo para nombrarse a sí misma – como suele hacer en toda su obra poética – hace evocar su desnudez. La alusión queda más clara en el verso siguiente: “*mis manos en tus muslos / deslizando una cálida caricia*” (p. 183), en donde el contacto de sus manos con los muslos del interlocutor sugiere la intencionalidad sexual y la desnudez de ambos. Desde esta perspectiva no parece ya una caricia de ternura filiar. La tibieza y suavidad con que se adjetiva, más la zona del cuerpo que recibe la caricia hecha por la voz poética, denotan sensualidad, erotismo.

Incluso el verso “*mis ojos en tus ojos*” (Suárez, 2012, p. 183) sugiere una cercanía con Dios que no se observa en el imaginario cristiano en relación al Creador y el ser humano, mucho menos tratándose de una mujer. La proximidad entre la voz poética y Dios parece reiterar ese contacto íntimo que se viene insinuando en los versos anteriores. El desafío del yo poético de Clementina Suárez no ha sido nuevo en el imaginario colectivo hondureño y latinoamericano; sin embargo este es uno de los hallazgos más sorprendentes respecto a su visión subversiva de la realidad. Este estudio ha comprendido que la sugerencia y la apertura sexual y de género en los versos de la poeta son formas de afirmar la ambigüedad como fundamento de su cosmovisión poética.

El yo poético clama durante todo el poema por una transformación de su realidad y de sí. Pide al creador la unificación de los opuestos, la ruptura de las normativas, la vuelta al principio esencial de todo ser: “*vuelve el mundo al revés [...] Cambia esto, Dios; pero luego: / el sol que sea azul, / el bosque fuego*” (Suárez, 2012, p. 183). Ve al ser metaforizado en un árbol que ha tenido “*sus tristezas calladas desde siglos*” (p. 182). El árbol es un ser natural hermafrodita o sea que alberga ambos sexos, ya que es capaz de auto reproducirse. La metáfora habla de un ser que abarca ambos sexos o que no los define, como un andrógino. Así es como ve la voz poética al ser, como un ente completo, original, sin marcas sociales que lo definan. Estos seres originales han sido silenciados por las denominaciones y normativas de género y morales impuestas socialmente. Por eso la voz poética sospecha que tienen mucho que revelar y con ello la existencia se

tornaría más amigable con el ser, con el individuo y su esencia: “*ha de haber mucho oro en las palabras / secretas de los árboles*” (p. 182).

El poema que se presenta a continuación pertenece al poemario *Veleros*, publicado en La Habana, Cuba, en 1937. En *Poesía completa* (2012) aparece en la página 261.

#### **Poema 4:**

#### **Esa ya no es mi sombra**

Todo lo tuve  
y todo lo he perdido.  
Una hoz y un martillo  
decapitaron mi ensueño.  
¡Acabo de arrancarme tres siglos de los ojos!

¿De qué larga y oscura prisión  
he podido escaparme  
que no puedo precisar  
ni la edad que tengo?

¡Me he fugado de adentro!  
¡Me he fugado de afuera!  
Aunque extiendan los brazos  
no podrán alcanzarme.  
¡La sombra que me queda,  
esa ya no es mi sombra!

En una primera reflexión, siguiendo la metodología sugerida por Ricoeur (1999), se ve una voz poética desengañada, liberada de atavismos ideológicos y de anhelos intimistas. Los símbolos de la hoz y el martillo hacen clara alusión a la bandera de la

Unión Soviética. A modo de sinécdoque representan la fuerza revolucionaria proletaria que ha ido viendo a lo largo de sus viajes y también gracias al contacto que tuvo con otros artistas comprometidos con la ideología socialista. Visualiza ese despertar político como una forma de escape de una “*oscura prisión*” (Suárez, 2012, p. 261). Toda ideología anterior ya no existe: “*Todo lo tuve / y todo lo he perdido*” (p. 261).

En una segunda reflexión, puede verse no solo la liberación de los atavismos ideológicos a nivel político. El yo poético está liberado de normativas sociales impuestas. Las marcas sociales, como las llama Wittig (2006), han sido arrancadas del yo poético de Clementina Suárez. Una de las razones de esta liberación o escape de esa prisión probablemente sea ese mismo materialismo histórico propuesto por el socialismo. Beauvoir (2013) aborda también en *El segundo sexo* el tema político socialista como una de las vías para vindicar a la mujer. Podría creerse que Suárez también fue consciente de ese mismo pensar respecto a la participación política en la izquierda. No obstante, esas cadenas de las cuales se liberó el yo poético de Clementina Suárez trascienden lo político. Ella se libera de cualquier norma que ate su individualidad o condicione su esencia.

“*No puedo precisar / ni la edad que tengo*” (Suárez, 2012, p. 261). Esa prisión ideológica o normativa social en la cual había estado encerrada no le había permitido reparar en sí misma como individuo. Ella quiere volver a verse; ver qué anida en su interior ahora; quién es ella realmente, ya sin las marcas sociales que le habían impuesto. “*¡Me he fugado de adentro! / ¡Me he fugado de afuera!*” (p. 261). Su yo ha escapado a la denominación exterior (género, cultura, clase social) e interior (ideología) que la sociedad hace de sus individuos. Se ha salido del mecanismo de control social, que es la propia mente y el propio cuerpo. Ahora ella va a comenzar a conocerse, a autodefinirse, sin las presiones sociales de antaño: “*Aunque extiendan los brazos / no podrán alcanzarme*” (p. 261). Ahora ella ya no alberga sombras o identidades del pasado, prefiere quedarse sin sombra, sin atributo social, y comenzar a construirse de nuevo.

El poema siguiente también forma parte de su libro *Veleros*, el cual se publicó en Cuba en 1937. En *Poesía completa* (2012) aparece en la página 257.

**Poema 5:**

**Multiplicada**

Antes quería ser,  
quería ser  
yo.

Ahora quiero ser,  
quiero ser  
todos.

¡La garganta oprimida!  
¡La mirada ciega!

Antes quería ser,  
quería ser  
yo.

Ahora quiero ser,  
quiero ser  
todos.

A partir de este momento se inicia una visión del yo poético de Clementina Suárez más abarcadora. No solo puede verse una Clementina Suárez con mayor conciencia social, sino con mayor lucidez identitaria y de género para construir su yo poético.

Siguiendo la hermenéutica de la sospecha de Ricoeur (1999), en la primera reflexión de este poema puede verse a una poeta (asume la lectora o el lector su condición femenina por la autoría explícita en el poemario) que ahora quiere ser solidaria con su gente. Intuyen las y los lectores que ella ha vivido en un engaño, acaso en una burbuja de comodidad o indiferencia respecto a los otros. Ahora ella sueña con representar a muchas personas. *Multiplicada* remite a una revolución social, por tanto, el yo poético – que se construye desde las variaciones del poema mismo – se vuelve subversivo. El yo poético ha estado ciego y mudo, pero quiere abandonar ese estado siendo todos, o sea las voces de aquellas personas más desprotegidas.

La segunda reflexión del proceso hermenéutico exige una profundización en el signo. Este estudio realiza esa reflexión para encontrar la refiguración del sí mismo que hace Clementina Suárez en su poesía. En el poema *Multiplicada* si bien es cierto hay una revolución social, esa se origina desde una revolución del yo. Desde el punto de vista más social de este signo, la construcción del yo es entendida como representación del colectivo oprimido, remite a la lucha de clases. La poeta se sentía parte de este movimiento político. Retrata las marginalidades de la mayoría obrera y empobrecida de América Latina, ellos son la *garganta oprimida*, la *mirada ciega*.

El yo poético se construye de acuerdo a esa solidaridad, a esa denuncia por la opresión que ahora quiere representar. El yo poético entonces se multiplica. Es uno y es todos al mismo tiempo. Se integra en el todo para darle voz a los silenciados por la opresión. Y esta lucha que libra la voz poética puede entenderse también como una lucha de género. No solo como obrera sino como mujer es marginada, aunque la feminidad no aparezca en el poema de manera lingüística. La voz colectiva vuelve más amplia y potente su voz poética. El yo poético busca una multiplicidad identitaria, una voz más trascendente.

Por otro lado, la poeta intenta ir más allá del contenido social y busca redefinirse como ser. Sabe que el signo que la representa lingüísticamente como sujeto – que es otorgado por la sociedad – es limitado; que su género es una camisa de fuerza que no le

permite escapar de su particularidad y de las obligaciones de su sexo. Por eso, construye su yo desde la colectividad, y lo colectivo – como ya lo mencionan Butler y Wittig (2006) – está masculinizado en el lenguaje. Clementina ha comprendido que es una con el cosmos, tal y como se ha concebido desde la antigüedad en muchas culturas. Entiende que el mismo universo es una ampliación del ser y cada ser es parte de ese todo que representa el universo. Una búsqueda más profunda surge en la poeta, un deseo de trascendencia cósmica más que social o particular, quiere representar la voz de una conciencia colectiva del cosmos: “Ahora quiero ser, / quiero ser / todos” (Suárez, 2012, p. 257).

La voz poética se va transformando durante el poema. Hay un antes y un después de esa voz que se metamorfosea en el *otro*, en los *otros*. La denuncia que surge del poema hace que la voz poética sufra ese cambio. Después de haber denunciado la opresión de la colectividad, la voz poética ya no puede ser la misma. Ella misma siente la necesidad de expandirse, de romper sus propios límites de género y de número.

El poema que a continuación se muestra pertenece al poemario *De la desilusión a la esperanza*, el cual fue publicado en 1944. En *Poesía completa* (2012) aparece en la página 300.

### **Poema 6:**

#### **Sin Residencia**

Voy,  
vengo.  
Y luego pienso.

Que lo mismo aquí que allá  
no hay  
un lugar  
conseguido.

Que aquí, como allá.  
Soy lo que las gentes llaman  
un “extranjero”.

Y como un extranjero  
iré  
y vendré.

Hasta que aquí  
como allá.  
Ni yo  
ni nadie  
lo sea.

En una primera reflexión, de acuerdo a la hermenéutica de la sospecha propuesta por Ricoeur (1999), el poema habla de una voz poética que toma conciencia de su condición de emigrante en tierras extranjeras. El poema hace alusión probablemente a todos los países en los cuales vivió e interactuó la poeta con los oriundos del lugar. Al final ella generaliza respecto a cuál es la tierra que nos pertenece en realidad, que la tierra es de quien la ama, de quien la vive y trabaja.

En una segunda reflexión, la voz poética analiza el ir y venir del ser, pero no precisamente de un lugar o de un espacio concreto o tangible. “*Que lo mismo aquí que allá / no hay / un lugar / conseguido*”, no hay un lugar donde el ser pertenezca, donde sea propio. El lugar donde se pertenece es una construcción ideal, una repetición de acciones que nos hacen nativos. No es un documento o una forma en que el sistema o ley nos asigna una nacionalidad o una pertenencia. Tal como afirma Butler (2007) respecto al sexo y al género. No existe tal naturalidad en el género, es una construcción. Así como la idea de uno mismo, esa misma idea de pertenencia a un lugar en el mundo es una

construcción mental, una creación de nuestra mente que ha sido impuesta por una ley, un gobierno, una estructura de poder.

Suárez, a través de su yo poético, pone en evidencia su subordinación respecto a la nacionalidad y al suelo patrio. La patria no está en la geografía en la que se está parada, sino en la visión de tierra y país que se tenga. Ella va a luchar para que eso cambie, para que se deconstruya esa visión de pertenencia y las fronteras geográficas, humanas y culturales sean destruidas: “*Hasta que aquí / como allá. / Ni yo / ni nadie / lo sea*” (Suárez, 2012, p. 301).

Clementina Suárez se siente un “*extranjero*”, así, en masculino. Llama la atención el hecho de que escribe ese adjetivo entre comillas, como si ironizara o cuestionara el término. El primero lugar, cuestiona el hecho de sentirse no propia de un lugar. El yo poético cuestiona esa relación de propiedad que se tiene de un país en el imaginario social, como anteriormente se mencionó. Sin embargo, además de romper con el precepto de pertenencia a un pueblo, está el cuestionamiento de género en el adjetivo entre comillas.

El yo poético ya no habla por sí mismo. Debido a que se construye de esa denuncia de ser marginada por otros pueblos y sociedades por no haber nacido entre ellos tal como lo estipula la ley, la voz poética se vuelve indefinida. Esa ambigüedad le permite representar a muchos, no solo a sí misma. Como en poemas anteriores, el masculino en el adjetivo o en el sustantivo es utilizado por la poeta para denotar esa universalidad a la cual aspira, esto de acuerdo a las teorías de Butler (2007) y Wittig (2006) sobre la universalidad de lo masculino en el lenguaje. Su yo poético busca ser la voz solidaria, la voz abarcadora, la voz de todos. En esa ambigüedad de género para calificar a la voz poética radica la androginia del yo poético de ese poema.

El poema siguiente pertenece a uno de los poemarios de mayor madurez de la autora. Es en este libro donde aparecen los poemas que consolidan definitivamente la voz poética de Clementina Suárez. *El poeta y sus señales* fue publicado en 1969 en

Honduras por la Editorial Universitaria. En *Poesía completa* (2012), el poema aparece en la página 369.

### **Poema 7:**

#### **Mirando extasiada el cielo**

Sentada a la orilla de la vida  
yo soy tres.  
Mi sueño, la poesía y yo;  
pero lo que ahora digo  
lo borra mi sangre con su veloz vertiente,  
entretanto el reloj  
– rompeolas de los días –  
inventa una nueva hora,  
en la escala gradual del tiempo.  
Anterior al péndulo  
y al vuelo de las golondrinas,  
está mi luna que llora y ríe  
en un exacto protectorado de palabras.  
Yo no sé cómo cerrar los ojos,  
reconquistar las tardes,  
las memorias,  
y los paisajes,  
en una sola fuente recóndita  
que afirme definitivamente  
el soplo primigenio;  
a nivel de la rosa que no se marchita  
en el seno,  
o de la nube que se hubiera quedado  
prendida en la ventana  
mirando extasiada al cielo.

En una primera reflexión – siguiendo la metodología de Ricoeur (1999) – la voz poética se siente fragmentada en tres personas, *mi sueño* (o el anhelo de ser algo cada vez más grande), *la poesía* (la palabra misma, su oficio de poeta) y *yo* (la voz poética, un ser trascendente e intrascendente al mismo tiempo). Sin embargo, la poeta se ve limitada por su mortalidad y por el paso del tiempo. Teme no alcanzar esa utopía, ese ideal de permanecer junto a la palabra. El poema es un canto de impotencia. La poeta no sabe cómo reunir toda la belleza y claridad de la palabra en un mismo tiempo y espacio, el cual es representado en su persona.

En una segunda reflexión, en una refiguración del sí mismo planteado por Ricoeur (1999), puede entenderse la multiplicidad de sujetos reunidos desde una misma voz no solo como una alegoría de la solidaridad, como antes ha sido mencionado en otros textos. La multiplicidad de identidades en una misma voz alude a ambigüedad, de género y de número. Dos intenciones pueden deducirse de este tipo de construcción identitaria. Una es la imperativa necesidad que tiene la autora de romper los moldes identitarios y normativos impuestos socialmente. Este tipo de ataduras no permite que el sujeto estético crezca, se desarrolle con amplitud y logre superarse a sí mismo hasta alcanzar la trascendencia. Otra razón es la de examinar distintas dimensiones o posibilidades del ser estético. La ley limita al ser a construirse de acuerdo a ciertos parámetros socialmente aceptados, entre ellos los parámetros de género y de número. No obstante, el yo poético que plantea Clementina Suárez va más allá de esa construcción identitaria gracias a esa libertad creativa que ofrece el universo de la poesía.

Solo en el primer verso aparece un adjetivo femenino para referirse al yo poético. De allí en adelante, la voz poética será denotada con un neutro *yo*, que es característico de la construcción identitaria en la poesía de la autora y puede verse aún más ambiguo o masculinizado en poemas que se analizan más adelante como *Combate*: “*Yo soy un poeta*” (Suárez, 2012, p. 418). Estos elementos dan pautas de un yo poético ambiguo o andrógino. Otro elemento que debe analizarse en este poema son las tres entidades

personificadas a las que alude Suárez: “*Mi sueño, la poesía y yo*” (p. 369). Las tres entidades mencionadas tienen diferentes géneros. *Mi sueño* es un sustantivo masculino, *la poesía* es un sustantivo femenino y el *yo* es un pronombre neutro. Hay en estas personificaciones nuevamente un afán totalizante e integrador del yo poético. Esto recuerda las premisas de Eliade (1969) sobre el ser y su totalidad. De acuerdo a este autor, para que una entidad sea total, debe admitir la *coincidentia oppositorum*, debe abarcar todos los géneros y los opuestos. Es una de las fórmulas míticas de la totalidad primordial del pensamiento más antiguo de la humanidad. Suárez es consciente de ello y por eso su voz poética se dualiza, se fragmenta, para abarcarlo, para contenerlo todo en sí misma.

El poema que se muestra a continuación sigue perteneciendo al poemario *El poeta y sus señales* (1969). En *Poesía completa* (2012), el poema está en la página 371.

### **Poema 8:**

#### **Mágicamente iluminado como en un paraíso**

Me salí de mi vestido  
y fui a dar con mi cuerpo,  
y pude comprobar entonces  
el valor de mis pies, mis manos, mis piernas,  
mi estómago, mi sexo, mis ojos y mi cara.

Supe del deleite que cada uno de ellos me ha dado  
y me he dicho de improviso:  
¡Qué contorno mágico el de mi costado,  
qué antiguos y nuevos ecos en el hilo de mis venas,  
qué voz en la garganta,  
qué sílaba impronunciable en el labio,  
y qué sed detenida en la garganta!

Apresuradamente he salido por la puerta  
disparada a caminar,  
a tocar el suelo con mis pies,  
a lanzar flechas encendidas por los ojos,  
a devorar paisajes,  
a enredar mis manos en jeroglíficos de relámpagos,  
a dejar detenida aquí en mi sexo  
—árbol fructificado—  
el aroma de la vida.

He absorbido, he olfateado, he gritado  
vivir, vivir, vivir.

Como si despertara una y otra vez  
y fuera abeja laboriosa  
que libara su miel astral.

Alba que cuajara aquí en el pecho,  
armero que trabajara día y noche  
su cumplida labor.

Abro precipitadamente  
las puertas de mi aposento  
y tiro lejos la sábana.  
Me asomo al espejo como a una morada  
que no habrá de retenerme.  
Como un propósito alucinado,  
brilla mi anillo de piedra color malva,  
mi lámpara, mi reloj,  
detenidos en los umbrales del tiempo.  
Mis zapatos desvelados a la orilla del lecho  
y mi rostro deambulando por el sueño  
como una decoración para un poema

escrito en las líneas de la mano,  
o en el destello metálico de mis sentidos  
tulipanes siempre ardiendo.

Mi perfil de arcángel  
danza con el rayo,  
detiene sus reflejos en la frente  
y derrumba con su fuego el corazón  
como en un paraíso mágicamente iluminado.

En una primera reflexión de este poema, la poeta puede verse desde afuera o vuelve a verse. Allí percibe el enorme valor de su cuerpo visto desde sus ojos y no desde la apreciación de otras personas. Eso la impulsa a dejar la desidia de su espacio personal, representado en su aposento, y sale a la calle a caminar con plena conciencia de su valor personal y de mujer. Ella logra verse al espejo y ve su verdadera identidad. Ve su fuerza y su inmortalidad literaria personificadas en el arcángel que danza con el rayo, eso representa una alusión a lo mítico y a lo espiritual.

En una segunda reflexión, se ve un desdoblamiento del yo poético para descubrir su verdadera identidad: "*Me salí de mi vestido / y fui a dar con mi cuerpo*" (Suárez, 2012, p. 371). El símbolo del *vestido* representa todo aquello impuesto socialmente, en especial todos aquellos estereotipos de género que caracterizan la feminidad en la cultura hondureña y latina. El *cuerpo* de la voz poética es lo auténtico, allí descubre su verdadero valor y no el que asumía con el vestido puesto. El yo debe desnudarse, despojarse de las normativas de género para encontrar su auténtico valor: "*y pude comprobar entonces / el valor de mis pies, mis manos, mis piernas, mi estómago, mi sexo, mis ojos y mi cara*" (p. 371).

La poeta sale a la calle, esta vez sin zapatos que cubran sus pies, sin envolturas: "*a tocar el suelo con mis pies*" (Suárez, 2012, p. 371). Sale a mirarlo todo, a defender su identidad y su visión de mundo a toda costa "*a lanzar flechas encendidas por los ojos*" (p.

372). También saca su sexo a la calle para que se impregne del “*aroma de la vida*” (p. 372). No obstante, la imagen que utiliza para describir a su sexo – *árbol fructificado* – tiene la característica morfológica de no ser femenino sino masculino, esto a nivel del lenguaje. Por otro lado, esa figura vegetal tiene la cualidad de ser hermafrodita, ya que las plantas son capaces de auto-fecundarse por tener ambos sexos en sí mismas. Esta imagen del *árbol* sugiere en la voz poética una identidad andrógina.

La voz poética abre las “*puertas de mi aposento*” (Suárez, 2012, p. 372), abre a los lectores su interior. Allí se ve frente al espejo “*como a una morada / que no habrá de retenerme*” (p. 372). Se da cuenta que todo es ilusión, que esa visión del espejo es solo el reflejo de un artefacto, que es una distorsión de sí. Quizá sea la alusión nuevamente a la visión de otros hacia ella, una visión sesgada por el matiz cultural que menciona Ricoeur (1999). Por eso la voz poética afirma que esa visión de otros no podrá retenerla, porque ella ya se ha dimensionado y sabe que es mucho más de lo que otros digan de ella misma, que es ella misma quien debe definirse, caracterizarse.

Entonces se ve a sí misma tal como ella se percibe, como un *arcángel*. La autora suele utilizar esta imagen del arcángel y del ángel de manera recurrente. Allí, en esa imagen, es posible vislumbrar su androginia. Los ángeles y arcángeles por siglos han sido explicados por el mito como seres sin una definición de género, seres de un carácter ambiguo. El *arcángel* que ella ve danza con el *rayo*, y el rayo está asociado a fuerza, a destrucción, pero también es un símbolo de la mitología grecorromana. El rayo está asociado con Zeus, el padre de los dioses griegos. Arcángel y rayo se unen para dar vida a la poesía. El yo poético (representado con el arcángel) baila o interactúa con el rayo (fuerza divina y mítica) para hacer posible la palabra poética.

El poema que se muestra a continuación pertenece igualmente al poemario *El poeta y sus señales* (1969). En *Poesía completa* (2012) aparece en la página 374.

**Poema 9:****Rebeldía**

No he venido al mundo  
para llorar. No es con lágrimas  
que se obtiene la alta dimensión del hombre.

No es a que me maltraten  
ni a que me humillen.

No me arredra la lucha  
por más encarnizada que ella sea.

Afianzada tengo el alma  
a un rojo encendido de fuerza  
que puede maldecir  
pero jamás humillarse.

No importa que pretendan negar  
la luz de mi destino,  
que rompan despiadadamente  
el encaje del sueño,  
que destruyan el azogue de mi espejo,  
que me sumerjan en la noche sin adioses,  
que con saña me nieguen el pan, la sal y el agua.

No esperen que por ello me doble dócilmente,  
aunque la carne sea siempre la carne  
mis entrañas ya casi son de acero.

Mas lo que así pretendan  
que por mí no teman  
que haría falta para ello desconocer  
que yo aprendí a cantar con las palabras justas.  
Y que he encontrado la verdad en la médula de mis huesos

y que por eso marchó a espaldas de la aurora  
como si ella misma naciera en mi costado.

Ignoran acaso que en el recinto de mi pecho  
he dejado entrar el universo  
y que tengo como cumplido deber gozoso  
amar la justicia, la lucha, la esperanza  
y afianzarse a ellas  
con mi corazón, mi canto  
y la vida misma.

Y que por ello en todo tiempo  
para mi sueño es la primavera,  
la tierra toda florece  
y adelante para mí su simiente milagrosa.

Sin negarme jamás a sangrar,  
hasta dejar como caños vacíos las venas,  
dislocarme de espanto en horas tormentosas,  
rodar como un animal herido,  
saborear mi saliva como si fuera una fruta,  
tocar sonámbula mi propio esqueleto,  
acariciarme yo misma  
a fuerza de sentirme tan desgraciada.

Pero eso no será nunca estar vencida  
ni naufragada en ningún planeta.  
Será acaso como estar momentáneamente cansada  
de un largo viaje...  
para empezar el nuevo día con más violencia.  
Pues hay que saber que cuando el pecho casi estalla,

el dolor es su única defensa.  
Además qué triste sería ser invencibles  
únicamente por el miedo a sufrir.

Mi pecho abierto a los cuatro costados  
se viste, se desviste, anda y desanda los caminos  
y jamás se protege del desamparo.  
Él sabe que sería risible disfrazarse con máscaras,  
que solo hay una forma segura de ganar el combate  
y es entrar en él con el cuerpo descubierto  
pero con plena decisión de pelear  
hasta ganar o perder.

Que vivir es seguir viviendo,  
buscarse minuto a minuto,  
hasta encontrar la voz servidora  
que nos permita dar el mensaje  
de lo verdaderamente eterno.

Yo sé que atrás se quedará mi rostro  
pero que mi voz estará siempre en el alba,  
que no hay tumba para la férvida palabra  
y mucho menos para el canto que va de boca en boca.  
Que este es un frágil milagro de inescrutables designios,  
una belleza que se acrecienta cada primavera  
y una eternidad que se levanta del mismo cadáver  
para no morir nunca.

En el poema *Rebeldía* se observa en una primera reflexión una autoafirmación de valentía de la poeta. Se opone abiertamente a ser maltratada y menospreciada por la sociedad. Ella conoce las verdades que perduran, las sabe distinguir de lo superfluo, y

de esa verdad quiere impregnar su poesía: “*hasta encontrar la voz servidora / que nos permita dar el mensaje / de lo verdaderamente eterno*” (Suárez, 2012, p. 376). Sabe que su voz poética sobrevivirá a la autora y esa voz seguirá cantando esas verdades incómodas para el sistema social en que vive.

En una segunda reflexión, la voz poética se posiciona a la altura del poema y proclama su propia rebeldía existencial. El yo poético hace un distanciamiento respecto a su propia autora. Esto hace pertinentes las palabras de Barthes (1970) cuando retoma las teorías de Lacan respecto al autor y al yo literario: “*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*” (p. 34). La voz proclama su propia identidad, no se ve como una sombra de su autora sino como un sujeto con identidad plena. Por ello denuncia la oposición de la sociedad, el menosprecio y la humillación que le imponen. Pero no se limita a una denuncia.

El yo poético afirma su autonomía y resistencia frente a los demás y frente a su realidad literaria. Nuevamente puede vislumbrarse una voz poética que trasciende el papel y se desmarca de sentirse como un desdoblamiento de su autora femenina. La voz de este poema no conoce los límites propios de los seres humanos. La cultura y la sociedad la quieren estereotipar y ella se opone tajantemente: “*No he venido al mundo / para llorar. No es con lágrimas / que se obtiene la alta dimensión del hombre*” (Suárez, 2012, p. 374). El yo poético no quiere alcanzar la grandeza desde el género que la sociedad quiere asignarle. El yo aspira a “*la alta dimensión del hombre*”, porque a lo femenino, de acuerdo a Butler (2007), se le ha negado esa alta dimensión humana y se le ha replegado a lo genérico. Cuando se refiere a *hombre*, la voz poética habla de humanidad en su sentido universal. La voz poética no quiere ser lo mejor que puede llegar a ser una mujer, quiere llegar hasta donde los más grandes seres humanos han llegado, sin distinción de sexo.

El yo poético no solo busca ser hombre como género, busca la totalidad y la universalidad que encierra lo masculino. De acuerdo a Butler (2007) y Wittig (2006), se explica esta conducta de la voz poética como un deseo de aceptación social y cultural.

No obstante, más que aceptación, la voz poética aspira a la trascendencia, a la inmortalidad. Sabe que la autora es efímera, que es solamente un instrumento temporal; la voz poética no, ella vivirá cada vez que sea pronunciada, más allá de la imagen de su propia escritora. Así lo expresa en los últimos versos del poema:

Yo sé que atrás se quedará mi rostro  
pero que mi voz estará siempre en el alba,  
que no hay tumba para la férvida palabra  
y mucho menos para el canto que va de boca en boca.  
Que este es un frágil milagro de inescrutables designios,  
una belleza que se acrecienta cada primavera  
y una eternidad que se levanta del mismo cadáver  
para no morir nunca (Suárez, 2012, p. 377).

El siguiente poema pertenece también al poemario *El poeta y sus señales* (1969). En *Poesía completa* (2012) aparece en la página 384.

### **Poema 10:**

#### **Poema del hombre y su esperanza**

Ahora me miro por dentro  
y estoy tan lejana,  
brotándome en lo escondido  
sin raíces, ni lágrimas, ni grito.  
—Intacta en mí misma—  
en las manos mías  
en el mundo de ternura  
creado por mi forma.

Me he visto nacer, crecer, sin ruido,

sin ramas que duelan como brazos,  
sutil, callada, sin palabra para herir,  
ni vientre que rebose de peces.

Como rosa de sueño se fue formando mi mundo.  
Ángeles de amor me fueron siempre fieles,  
en la amapola, en la alegría y en la sangre.

Cada caracol supo darme un rumbo  
y una hora para llegar.  
Y siempre pude estar exacta.  
A la cita del agua, de la ceniza  
y la desesperanza.  
Frágil, pero vital, fue siempre mi árbol,  
al hombre y al pájaro les fui siempre constante.  
Amé como deben amar los geranios,  
los niños y los ciegos.

Pero en cualquier medida  
estuve siempre fuera de proporciones,  
porque mi impecable y recién inaugurado mundo  
tritura rostros viejos  
modas y resabios inútiles.

Mi caricia es combate,  
urgencia de vida,  
profecía de cielo estricto  
que sostienen los pasos.

Creadora de lo eterno,  
dentro de mí, fuera de mí

para encontrar mi universo.  
Aprendí, llegué, entré,  
con adquirida plena conciencia  
de que el poeta que va solo  
no es más que un muerto, un desterrado,  
un arcángel arrodillado que oculta su rostro,  
una mano que deja caer su estrella  
y que se niega a sí mismo, a los suyos,  
su adquirido o supuesto linaje.

De esta ciega y absurda muerte o vida,  
ha nacido mi mundo,  
mi poema y mi nombre.  
Por eso hablo del hombre sin descanso,  
del hombre y su esperanza.

En una primera reflexión, siguiendo la propuesta de Ricoeur (1999), la voz poética habla de cómo fue ocurriendo su crecimiento interior y su autodescubrimiento. Su mundo interior estuvo lleno de procesos creativos que no fueron del todo comprendidos en su tiempo “*estuve siempre fuera de proporciones*” (Suárez, 2012, p. 385). Ha logrado encontrar el sentido de la vida en la comprensión de su oficio como poeta.

En una segunda reflexión puede apreciarse – a lo largo de la poesía de Suárez, pero sobre todo en este poema – que ella ve en lo femenino el origen de la palabra y en lo masculino la humanidad que la pronuncia. Este deseo de abarcar ambos géneros nuevamente remite a androginia, una ambigüedad propia de las deidades creadoras de la Antigüedad, como mencionaba Eliade (1969). Porque su androginia busca abarcar el universo mismo, el entendimiento del sentido de la existencia humana y de la inmortalidad de la palabra. Ella representa lo femenino con símbolos que sugieren fertilidad. El símbolo vegetal es el más recurrente: *árbol, brote, raíces, rosa, geranios*. Lo masculino es un

instrumento, es el objeto que materializa, que codifica o hace posible que se revele lo femenino que está en su interior.

Es interesante observar que lo femenino en el poema no es plenamente femenino, de igual forma lo masculino. Los símbolos asociados a lo vegetal son prueba de una androginia, ya que las plantas son de naturaleza hermafrodita, capaces de autofecundarse. Son en el mundo natural los seres que mejor ejemplifican la totalidad y completitud de la identidad. Por otro lado, lo masculino, representado en el oficio del poeta, no es perfecto si está solo. Sugiere la voz poética que el poeta – el cual representa lo masculino – si no va acompañado de esa feminidad representada en todo el proceso creativo que emana del interior del ser, es como un instrumento sin alma, un artefacto perecedero:

...el poeta que va solo  
 no es más que un muerto, un desterrado,  
 un arcángel arrodillado que oculta su rostro,  
 una mano que deja caer su estrella  
 y que se niega a sí mismo, a los suyos,  
 su adquirido o supuesto linaje (Suárez, 2012, pp. 385-386).

El poema comienza con una voz poética femenina que se descubre en su fondo como un brote que comienza a nacer, como el principio de una conciencia de sí. Su mundo – como así le llama – se va construyendo en un principio con esa ternura que representa la conciencia de su ser. De pronto esa feminidad que brota, que nace, se cuestiona cuando afirma que no posee vientre: “*ni vientre que rebose de peces*” (Suárez, 2012, p. 384). Nuevamente aparece otro símbolo de androginia o hermafroditismo que vuelve a cuestionar una voz puramente femenina: “*Frágil, pero vital, fue siempre mi árbol*” (p. 385). La misma voz poética admite que siempre ha estado “*fuera de proporciones*” (p. 385), su identidad no es posible abarcarla convencionalmente, no puede ser sometida a las fronteras del entendimiento humano. Sugiere que su yo, su identidad poética, ha destruido las categorías y la normativa de sexo y de género que la cultura impone: “*tritura*

*rostros viejos / modas y resabios inútiles*” (p. 385). He aquí otra alusión de androginización de su voz poética.

La voz poética es “*creadora de lo eterno / dentro de mí, fuera de mí*” (Suárez, 2012, p. 385). Sugiere que lo que está *dentro* es lo femenino – que no es plenamente femenino sino hermafrodita como lo vegetal – y lo que está *fuera* es lo masculino: está representado en “*las manos mías*” (p. 384), en su oficio de poeta. Lo que está *dentro* necesita lo que está *fuera* para volverse palabra. Femenino y masculino que cohabitan en la voz poética crean una simbiosis que da como resultado la poesía. Esta se alimenta de esa dualidad simbolizada en “*absurda muerte o vida*” (p. 386).

Esta unidad de lo femenino (origen, alma) y lo masculino (instrumento, cuerpo) crea la identidad de la voz poética: “*ha nacido mi mundo, mi poema y mi nombre*” (Suárez, 2012, p. 386). Es esta una afirmación de identidad andrógina, que culmina con el sentido o propósito de su canto, hablar “*del hombre y su esperanza*” (p. 386). Esta masculinización del oficio del poeta pretende nuevamente universalizar el término para referirse a su oficio, asumir totalitariamente su yo poético y no con las limitaciones asignadas al género femenino, esto de acuerdo a las teorías de Butler (2007) y Wittig (2006) sobre la universalidad de la masculinización.

Este poema pretende mostrar la androginia como una simbiosis de los opuestos necesaria para la construcción de su imaginario poético y la inmortalidad de su palabra: “*Creadora de lo eterno [...] para encontrar mi universo*” (Suárez, 2012, p. 385). No solo se advierte esta androginización a nivel de categorías de género. Se ven esas dicotomías o dualidades en versos como “*mi caricia es combate*”, “*dentro de mí, fuera de mí*” (p. 385), “*esta ciega o absurda muerte o vida*” (p. 386). La unión de los opuestos crea el universo del yo poético en Clementina Suárez. Además, hay varias recurrencias de símbolos andróginos a lo largo del poema que son indicios de esa necesidad de fusionar los opuestos: *ángeles, arcángeles, árbol, amapola, geranios, rosa*.

El siguiente poema que aparece es el último seleccionado del libro *El poeta y sus señales* (1969). En *Poesía completa* (2012) está en la página 418.

### **Poema 11:**

#### **Combate**

Yo soy un poeta,  
un ejército de poetas.  
Y hoy quiero escribir un poema,  
un poema silbato,  
un poema fusiles  
para pegarlos en las puertas,  
en la celda de las prisiones,  
en los muros de las escuelas.  
Hoy quiero construir y destruir,  
levantar en andamios la esperanza.  
Despertar al niño  
arcángel de las espadas,  
ser relámpago, trueno,  
con estatura de héroe  
para talar, arrasarse  
las podridas raíces de mi pueblo.

Para los fines del estudio, este es uno de los poemas más representativos de la androginia en Clementina Suárez. Desde una primera reflexión puede verse el poema como un arma de denuncia, producto de la inconformidad de la autora frente a la realidad de su país y de su gente. La lectora y el lector pueden observar que la voz poética plantea su posición de ataque, hace una declaración de guerra a través de sus versos. El poema presenta una realidad degradada: símbolos como “podridas raíces” remiten a corrupción, a desidia, a violencia, a maldad. Esa realidad de su pueblo hace que la voz poética se

transforme. Hay un antes y un después de ella. Después de que la voz poética ha tomado consciencia de la realidad de su pueblo, decide hacer un manifiesto de combate. La voz poética ya no es la misma, ha cambiado, ahora es un soldado de guerra dispuesto a la acción.

En una segunda reflexión, la declaración inicial va más allá de una declaración de guerra. El yo poético se configura. “*Yo soy un poeta*” (Suárez, 2012, p. 418) no solo plantea un posicionamiento desde la labor de la escritura artística. La masculinización del pronombre no es una decisión deliberada. Clementina Suárez sabe que en su entorno su palabra no es representativa si se posiciona desde la feminidad. En cambio, la masculinización es la única posibilidad que advierte para que su palabra sea universal, para que su pensamiento se totalice y trascienda. Tal como lo menciona Butler (2007) y Wittig (2006), lo femenino es el único género sexuado, lo masculino en el ambiente social del lenguaje suscribe la universalidad. Suárez busca la trascendencia, la universalidad.

Decide desde el yo poético – el sujeto al que ella puede transformar a su antojo – cambiar esos esquemas de género y transgredirlos abiertamente. Asume el yo poético una mascarada masculina para universalizarse, para convertirse en la voz totalizadora del que trabaja la poesía. Su transgresión no solo implica el género, también el número de ese signo. Ella representa a *todos*. Su palabra poética busca abarcar, trascender, y lo consigue. Es por ello que este estudio afirma que la frase inicial de este poema es un manifiesto andrógino de creación literaria. Suárez afirma su yo con su oficio de poeta, y el poeta es un demiurgo, carente de género. Es mitológicamente el creador de los dioses. A pesar de su existencia efímera, el demiurgo genera la inmortalidad, y la inmortalidad es la palabra, la poesía misma.

La destrucción de la ideología es necesaria para construir una nueva forma de ver el mundo, para inventar un nuevo país: “*Hoy quiero construir y destruir*” (Suárez, 2012, p. 418). La primera ideología que intenta destruir la poeta es ella misma, ese imaginario que la sociedad y la cultura ha hecho de sí. Se reinventa – a través del yo poético – como un nuevo ser, un ser más allá de las ataduras del género y del sexo, un demiurgo andrógino.

En el verso “*Despertar al niño*” (Suárez, 2012, p.418) la poeta quiere volver a ese estadio primigenio de la conciencia, a esa inocencia del ser. No obstante, puede apreciarse de igual forma que utiliza nuevamente el masculino para hacer la generalización de la niñez. Esta vez el sustantivo es singular pero sigue siendo un símbolo colectivo que se refiere a toda esa inocencia que atraviesa al ser humano en sus primeros años. Se repite la intención de universalidad de la que hablan Butler (2007) y Wittig (2006), la cual busca masculinizar su voz y su imaginario poético. La poeta quiere “*levantar en andamios la esperanza*” (418). Desde ese principio del ser, libre de la normativa social – que regula la vida humana, incluso el género – quiere iniciar un camino de regreso hacia el estadio más puro del ser humano, donde no existen luchas de clases ni de géneros.

Clementina Suárez entiende muy bien cuál es la herencia social femenina que le corresponde culturalmente y reniega de ella, la omite con desenfado. Ella busca tener la “*estatura de héroe*”, un signo con un morfema claramente masculino. Solo al hombre puede atribuírsele ese signo en la historia política y literaria. Ella rompe con esa normativa cuando se autodenomina *héroe*. Ella se siente con esa estatura, esa dimensión de héroe universal. Su voz poética es tan subversiva como la naturaleza del poema. Clementina Suárez asume los roles de género de acuerdo a una refiguración de sí misma. Destruye en su imaginario la normativa binaria de género y construye una propia, en donde lo universal se encierra en su voz poética. Su mayor acto combativo es que lo masculino y lo femenino conviven en su identidad poética, con ello da vida a un imaginario andrógino poético.

Este poema pertenece al poemario *Con mis versos saludo a las generaciones futuras*, publicado por Ediciones Paradiso en 1988, el cual se va a convertir en el último libro que publicó en vida. En *Poesía completa* (2012) aparece en la página 425.

## **Poema 12:**

### **La habitante**

Nárrome en días y noches  
como si yo misma escuchara mi voz  
o ella remota viniera a mí  
escapada del círculo de su eco.  
Duele su grito ahogado en el desesperado pecho  
golpeado y desgarrado por amar la belleza  
y querer por siempre  
escribir su nombre en el aire,  
como si solamente yo fuera la habitante  
de mi desolado mundo.

Con este poema cierra todo el proceso de edificación del yo poético que Clementina Suárez había venido planteando a lo largo de su obra. En una primera reflexión, se ve un diálogo entre la voz poética y la autora o entre la voz poética y la voz interior del ser. Hay una dualidad, un desdoblamiento entre la poeta y la mujer en su interior, en donde es difícil determinar quién es la que habla y quién la que escucha. La voz poética sufre porque la voz interior trata desesperadamente de hacerse escuchar y no puede: “*Duele su grito ahogado en el desesperado pecho*” (Suárez, 2012, p. 425).

En una segunda reflexión, la dualidad puede entenderse como la esencia y la máscara de la voz poética. “*Nárrome en días y noches / como si yo misma escuchara mi voz / o ella remota viniera a mí / escapada del círculo de su eco*” (Suárez, 2012, p. 425), La voz poética no puede precisar si es su verdadera esencia la que habla o si es la máscara social – aprendida a fuerza de repetirla –, ese rostro que le han impuesto. Lo que sí queda claro es que una de esas voces sufre y está reprimida. Por eso este estudio se ha inclinado a creer que esa voz es la verdadera esencia del yo poético, aquella que persiste a pesar de las imposiciones sociales que ha recibido durante su vida. El delito de esta voz interior primigenia es su deseo de auto definición, de individualidad y de trascendencia: “*golpeado y desgarrado por amar la belleza / y querer por siempre / escribir su nombre en el aire*” (p. 425).

La consecuencia de esta lucha interior por que prevalezca su esencia y no las imposiciones sociales y culturales es la soledad. El yo poético afirma ser incomprendido ante la sociedad, justo por querer apartarse de las marcas sociales que le han impuesto, marcas de género, de sexo, de moral e ideología. La voz se ha salido de la norma y se ve sola, en un mundo que construye lejos de esas imposiciones atávicas: “*como si solamente yo fuera la habitante / de mi desolado mundo*” (Suárez, 2012, p. 425). Desde esa soledad se habla y se escucha, se construye y deconstruye, se va edificando como ese ser al que aspira, el que no va a ser destruido con la desaparición física de su instrumento – de su autora –, el que vivirá por siempre en su poesía.

### **3.4 Dificultades presentadas**

Este estudio, dada su naturaleza política y novedosa, se encontró con una serie de dificultades que, sin embargo, no obstaculizaron su puesta en acción y su culminación. Una de las más persistentes fue la escasa bibliografía sobre el tema que había en Honduras. Se tuvo que recurrir no solo a libros en PDF y a bibliotecas particulares de intelectuales reconocidos del país, sino a la importación de textos desde España vía correo. Otras dificultades fueron el poco o incluso nulo conocimiento del tema de la androginia en el contexto académico hondureño. Probablemente por esa misma razón el tema ha sido visto con sospecha por algunos académicos de la región.

### **3.5 Logros alcanzados**

Uno de los logros más importantes de este estudio es abrir la puerta a los estudios sobre androginia en Honduras. Este tema es pionero en el país, de manera que puede iniciar una serie de planteamientos e indagaciones en la obra de otras y otros autores hondureños y centroamericanos. Además de plantearse como un tema de investigación literario, este estudio ya ha generado debates sobre el posicionamiento andrógino como política de género entre las personas que han conocido el proceso del mismo. Desde la

academia y desde el ámbito literario artístico, la androginia ha despertado distintas opiniones e intereses. Si este estudio ha conseguido generar interrogantes, lecturas y debates, ha logrado mucho más de lo que se había propuesto. El tema está sobre la mesa, se ha abierto por primera vez en Honduras la posibilidad de continuar una nueva línea de propuestas basadas en otra visión del género, una forma libre de sesgos y de normativas impuestas.

## CAPÍTULO IV.

### APLICACIÓN DIDÁCTICA

#### 4.1 Propuesta didáctica

A continuación se presenta la propuesta didáctica, producto del análisis aplicado a la poesía de Clementina Suárez. Este estudio plantea una reformulación al programa de la clase de Crítica Literaria I en donde se apliquen metodologías Queer y Hermenéutica de la sospecha como parte de las competencias de análisis y en base al contenido post-estructuralista. El esquema utilizado para esta propuesta forma parte de los modelos curriculares de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras.



## UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS

### FORMATO PARA LA DESCRIPCIÓN MÍNIMA DE ESPACIOS DE APRENDIZAJE

#### I.- IDENTIFICACIÓN

Código y Nombre del espacio de aprendizaje: LT-135 Métodos de crítica literaria I	
Facultad: Humanidades y Artes	Escuela: Letras
Departamento responsable: Carrera de Letras	
Carrera según grado: Licenciatura en Letras	
Requisitos del espacio de aprendizaje (código, nombre y créditos): LT-165 Análisis de textos literarios.	
Modalidad en la que se presenta el proceso de aprendizaje	
1. Presencial	<input checked="" type="checkbox"/>
- Herramienta de apoyo a la presencialidad (plataforma)	<input checked="" type="checkbox"/>
2. Distancia	<input type="checkbox"/>
- e-learning	<input type="checkbox"/>
- b-learning	<input type="checkbox"/>
<b>Distribución de la actividad académica del Espacio de Aprendizaje</b>	

Total de Créditos <u>4</u>	Número de semanas: <u>15</u>	Número de horas teóricas: <u>30</u>
Teóricos: <u>2</u>	Horas por semana Teóricas: <u>2</u>	Número de horas prácticas: <u>30</u>
Prácticos: <u>2</u>	Horas por semana Practicas: <u>2</u>	Horas de trabajo independiente del estudiante en la semana: <u>4</u>
		Horas de trabajo independiente del estudiante en el período: <u>60</u>

**Descripción del espacio de aprendizaje (Naturaleza y propósito):** Este espacio pedagógico se propone situar la función cultural de la Crítica Literaria, mediante la confrontación de textos literarios representativos de la escritura universal. Para ello se desarrollarán diferentes enfoques de análisis de la teoría, la crítica y la cultura, en diferentes contextos tanto espaciales como temporales.

**Capacidades previas** (conocimientos, habilidades, destrezas, valores adquiridos por los estudiantes):

- Conocimientos básicos
- Compromiso en reforzar conocimientos en Lengua y literatura
- Lectura comprensiva de textos
- Análisis crítico y estilístico de los textos
- Capacidad para trabajar y socializar en equipo
- Responsabilidad en el cumplimiento de sus asignaciones
- Respeto en la interacción social con otros estudiantes, la comunidad universitaria y el docente
- Capacidad de análisis y síntesis
- Redacción de informes académicos
- Postulados teóricos de los estudios literarios, a saber: Elementos constitutivos del texto literario y su función, periodización y géneros literarios.

**Competencias genéricas:**

1. Capacidad de aprender de manera permanente y autónoma.
2. Capacidad de análisis y síntesis
3. Capacidad de aplicar los conocimientos en la práctica y de generar conocimiento a partir de reflexionar sobre la práctica.
4. Capacidad para adaptarse a nuevas situaciones.
5. Trabajo con ética, calidad y pertinencia.
6. Habilidad de gestión del conocimiento, la información y las tecnologías para contribuir a la solución de problemas y atención de necesidades de diferentes niveles de complejidad.
7. Trabajo en colectivo
8. Capacidad para organizar y planificar
9. Resolución de problemas complejos y manejo de conflictos.
10. Capacidad de análisis y de síntesis de textos literarios.
11. Capacidad para comunicación oral y escrita
12. Aplicar y evaluar enfoques teórico-metodológicos efectivos para lograr el desarrollo de las competencias comunicativas.

**Competencias específicas:**

1. Capacidad para interpretar el hecho literario y la función de la Crítica Literaria.
2. Capacidad para reconocer en el acto de la escritura la función poética y la crítica.
3. Capacidad para describir en el texto los vínculos existentes entre la creación literaria y los procesos culturales de los pueblos.
4. Capacidad para inferir el proceso de significación textual mediante la aplicación de la teoría literaria y sus funciones específicas de índole hermenéutica, semiótica, histórica, cultural y estética.
5. Capacidad para reconocer la función cultural de la Crítica Literaria.
6. Capacidad para confrontar textos teóricos y literarios representativos de la literatura universal.
7. Capacidad para diferenciar y aplicar los principales métodos de la crítica literaria en diferentes textos.

Habilidad para analizar, valorar y criticar mensajes procedentes de diversos tipos de textos.

**Sub-competencias:**

- Enumerar y ordenar los elementos constitutivos de un texto
- Seleccionar las herramientas adecuadas para ordenar y presentar la información.
- Integrar elementos de distintas fuentes al análisis de un texto.
- usar los conceptos básicos para elaborar resúmenes, ensayos y análisis comparativos.
- Analizar y comprender la información presentada en diferentes textos.
- Expresar la comprensión adquirida sobre un tema.
- Comunicarse de forma clara y ordenada

**Áreas temáticas** (unidades de aprendizaje o bloques):

- Conceptualización e importancia de la Crítica Literaria.
- Enfoques de la Crítica Literaria.
- La Crítica Literaria en diversos contextos culturales.
- Las estructuras, campo cultural y su representación en el texto literario.
- Propuestas metodológicas post-estructuralistas (Hermenéutica de la sospecha).
- Teorías literarias post-estructurales (Teoría Queer).

**Estrategias Metodológicas de aprendizaje-enseñanza:**

## 1. Presencial

- Observan el panorama teórico y crítico de los Formalistas Rusos y los Estructuralistas, a través de clases magistrales, plenarias y mapas conceptuales.
- Leen y analizan la crítica literaria de la época.
- Lectura y discusión de la Morfología del cuento maravilloso ruso de Vladimir Propp.

## 2. Distancia

- Observan las características del Estructuralismo.
- Discusión general acerca de los temas.
- Elaboración de cuadros comparativos entre el estructuralismo y el post estructuralismo.
- Exponen acerca de las teorías postestructuralistas: Teoría Queer y Hermenéutica de la sospecha.
- Aplican el método Queer y la Hermenéutica de la sospecha en ensayos críticos.

### **Indicadores de Logro:**

- Reconoce la importancia y función de la crítica literaria.
- Explica la evolución histórica de la crítica literaria.
- Descubre en el texto los vínculos existentes entre la creación literaria y los procesos culturales de los pueblos.
- Infiere el proceso de significación textual mediante la aplicación de la teoría literaria y sus funciones específicas de índole hermenéutica, Semiótica, histórica, cultural y estética.
- Ubica la función cultural de la crítica literaria.
- Reconoce en el acto de la escritura la función poética y la crítica.
- Confronta textos teóricos y literarios representativos de la Literatura Universal.
- Aplica diferentes métodos de crítica textos literarios.

### **Metodología de la evaluación:**

Este apartado es un elemento esencial del enfoque por competencias, el /la docente debe evidenciar el uso de la evaluación diagnóstica, formativa y sumativa a lo largo del periodo académico; sin embargo, en este espacio deberían figurar las estrategias empleadas a fin de poder evidenciar el dominio de las competencias a nivel cognitivo o conceptual, práctico o procedimental y de valor o actitud, y sus rúbricas respectivas.

Este espacio pedagógico debe evaluarse mediante informes y exposiciones orales y escritas sobre textos teóricos de crítica literaria, presentación de ensayos críticos.

### **Referencias bibliográficas sugeridas:**

#### **Bibliografía básica**

Amorós, A. (1980) *El comentario de textos*. 3ªEd. Madrid: Castalia.

Rodríguez, J. (2001) *La norma literaria*. Madrid. Debate S. A.

Teun, A. & Van Dijk (1996) *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

Viñas Piquer, D. (2002) *Historia de la crítica literaria*. Madrid: Ariel.

#### **Bibliografía complementaria:**

Barthes, R.; et al. (1970). *Análisis estructural del relato* [Traducido al español de L'analyse structurale du récit, Communications, No 8]. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [Traducido al español de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*]. Barcelona: Paidós.

Eco Humberto (1973) *Sociología contra literatura*. (1ª Ed) Barcelona. Martínez Roca.

García Berrío Antonio (1992) *Teoría de la literatura* (2ª Ed) Madrid. Cátedra.

Courtes Joseph (1980) *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. París. Hachette

Lucaks George (1957) *Identificación actual del realismo crítico*. Budapest.

Resina Joan Ramón (1992) *Mythopoesis: literatura, Totalidad, Ideología*. Barcelona. Anthropos.

Enrique Martínez Fernández (2001) *La intertextualidad literaria*, Madrid, Editorial Cátedra.

Mendoza Fillola Antonio (2003) *Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Universidad de Castilla la Mancha.

Campbell Joseph (1984) *El héroe de las mil caras*. México. DF. Fondo de Cultura Económica.

Garrido Gallardo. Miguel A. (1987) *La crisis de la literalidad*. Madrid. Taurus.

García Cambeiro, Fernando (1976) *Hacia una crítica literaria*, Argentina, Colección de Estudios Latinoamericanos dirigido por Graciela Maduro.

Meter Broker, Meter Widdowson y Raman Selden (2001) *La teoría literaria contemporánea*, España, Editorial Ariel.

Propp, V. (s.f.) *Morfología del cuento Vladimir Propp*. 2da ed. Recuperado de: [https://monoskop.org/images/9/9d/Propp\\_Vladimir\\_Morfologia\\_del\\_cuento\\_2a\\_ed.pdf](https://monoskop.org/images/9/9d/Propp_Vladimir_Morfologia_del_cuento_2a_ed.pdf)

Todorov, T. (coord.) (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* [Traducido al español de *Théorie de la littérature*]. 3ra ed. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1999). "La identidad narrativa" en *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.

#### V. INTERNET.

Investigaciones de los estudiantes, dirigidas y autónomas.

Plataforma Moodle, campus virtual UNAH.

Grupo de WhatsApp de la clase.

Correo electrónico para consultas o envío de tareas.

#### Recursos adicionales (revistas, páginas web, vídeos, películas, otros):

Castro, B. (17 de marzo, 2017). *Formalismo Ruso* [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=h\\_rESjOr07g](https://www.youtube.com/watch?v=h_rESjOr07g)

Martínez, M. (5 de julio, 2016). *¿Qué es la forma en un texto? Formalistas rusos* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R2GnZdHhqYA>

## CAPÍTULO V.

### 5.1 CONCLUSIONES

#### **Sujeto andrógino totalizador**

Después de valorar las características andróginas de la poesía de Clementina Suárez y después de recorrer cada andamio de la edificación de su yo poético, puede corroborarse el atrevimiento, la osadía con que la autora asumió su rol creador. La voz poética no está construida desde los convencionalismos de género, no representa hombre o mujer, va mucho más allá de esa normativa. Su principio identitario es el de un sujeto andrógino totalizador. Se percibe en este sujeto el planteamiento de Eliade (1969) respecto a la *coincidentia oppositorum*. El yo poético que construye Suárez quiere ser total, por ello admite la dualidad: todos los géneros y todos los opuestos, para abarcarlo todo en sí misma.

La poeta sabe que su feminidad es un signo limitado, artificial, ajeno a lo que ella experimenta y siente. Por eso, asume a través del yo poético una mascarada masculina para universalizarse, para convertirse en una voz totalizadora andrógina. Su transgresión no solo es de género, también de número. Ella quiere representar a *todos*. Su yo quiere ser particular y a la vez universal, y lo universal, según Butler (2007) y Wittig (2006), está masculinizado en el lenguaje. La poeta busca una trascendencia cósmica más allá de lo normativo. Utiliza para este propósito la libertad creativa que ofrece el universo de la poesía.

#### **La androginia como expresión de la dualidad del ser. Símbolos femeninos y masculinos que construyen su yo poético**

Al identificar los elementos andróginos en la poesía de Suárez y al caracterizar ese ser andrógino en la construcción del yo poético, se ha observado que la poeta entiende la androginia como una simbiosis de los opuestos necesaria para la construcción de su

imaginario poético y la inmortalidad de su palabra. La unión de los opuestos crea el universo del yo poético en Clementina Suárez. Se reinventa como un nuevo ser, un ser más allá de las ataduras del género y del sexo, un demiurgo andrógino.

Ella ve en lo femenino el origen del ser, el principio de la palabra; en lo masculino, la humanidad que la pronuncia. Su androginia busca abarcar el universo mismo, el entendimiento del sentido de la existencia humana y de la inmortalidad de la palabra. Para ello, crea símbolos que muestran el entramado del que concibe como su mundo. Los símbolos femeninos que utiliza son en su mayoría vegetales (árbol, flores) y sugieren fertilidad. Lo masculino es un instrumento, es el objeto que hace posible que se revele lo femenino que está en su interior. El poeta es uno de los símbolos masculinos que más aparece para este propósito. Esta dualidad conformada por lo femenino (origen, alma) y lo masculino (instrumento, cuerpo) crea la identidad poética de Clementina Suárez.

Es importante destacar que los símbolos femeninos no son plenamente femeninos, del mismo modo los símbolos masculinos. Por un lado, lo femenino utiliza símbolos vegetales que son por naturaleza hermafroditas. Además utiliza como símbolo femenino de lo interior al ángel y al arcángel, que son figuras míticas andróginas. Lo masculino por otro lado, el cual es representado en el oficio del poeta, es imperfecto y perecedero si no está integrado a lo femenino, que es el origen de la palabra.

### **Dualidad entre cuerpo y esencia**

La poeta hace una distinción entre su cuerpo y su esencia. Es consciente de que su cuerpo ha sido controlado por una ley que dicta sus principios de manera arbitraria y normativa. El yo poético quiere escapar a la denominación exterior (género, cultura, clase social) e interior (ideología) que la sociedad le impone. La poeta se ha salido en su poesía de su propio cuerpo, de su propio género porque entiende que es un mecanismo de control social. Ella decide autodefinirse. Abandona sus marcas sociales y se construye de nuevo. Parte de cero y edifica su realidad, se edifica ella misma bajo sus propios

términos. La voz interior es la verdadera esencia del yo poético, aquella que persiste a pesar de las imposiciones sociales que ha recibido.

La poeta también ve en su cuerpo feminizado y humanizado un lastre de intrascendencia. Se ve limitada por su mortalidad y por el paso del tiempo. Teme no alcanzar esa utopía, ese ideal de permanecer junto a la palabra. Por ello, no solo busca ser hombre, un poeta, como género, busca la totalidad y la universalidad que encierra lo masculino. Más que aceptación, la voz poética aspira a la trascendencia, a la inmortalidad. Sabe que la autora es efímera, que es un instrumento temporal; la voz poética no, ella vivirá cada vez que sea pronunciada, más allá de la imagen de su propia escritora.

### **Un yo poético desafiante**

Cuando se analizó los elementos característicos del yo poético de Clementina Suárez y su relación con las delimitaciones de género y la creación del discurso, pudo verse un yo desafiante, tanto a nivel de género como de sexualidad. Incluso en su poesía ha sugerido un contacto íntimo o erótico con Dios. La sugerencia sexual y de género en los versos de la poeta son formas de afirmar la ambigüedad como fundamento de su cosmovisión poética. De acuerdo a la identidad poética de Ricoeur (1999), el yo poético se vuelve subversivo porque el universo poético que construye la poeta es subversivo. Su mayor acto combativo será que lo masculino y lo femenino convivan en su identidad poética, con ello da vida a un imaginario andrógino poético. Las limitaciones de las cuales se ha liberado trascienden lo político. Ella se rebela ante cualquier norma que ate su individualidad o condicione su esencia.

Lo que no sospechaba Suárez es que esa rebeldía, esa osadía tendría un precio. El Diké que mencionan las tragedias griegas, el karma de la cultura hindú, la consecuencia de este combate declarado de la poeta contra las normativas sociales y de género es la soledad. Sin embargo, desde esa soledad, su yo invicto se va edificando como ese ser al que aspira, el que vivirá por siempre en su poesía.

En ese mismo afán de libertad se encuentra el desafío de Clementina Suárez. Ella crea su propio misticismo. La dualidad entre Dios y ella es la misma que puede existir entre hombre y mujer. El ser y el universo danzan e intercambian papeles de acuerdo al baile que interpreten. El yo poético de la autora no quiere limitar su experiencia de vida ni su universo. Se construye de dualidades conjugadas, de oposiciones. Su poesía está llena de denuncias, de toma de conciencia, de anhelos de libertad, de inconformidad ante la realidad, ante la normativa social. Ella busca romper, construir desde el origen, crear en un mundo propio regido por sus propios sueños. Por ello, su voz poética es andrógina, es la forma más libre – acaso completa – que ha encontrado para ser.

Uno de los mayores logros de esta investigación es haber podido desentrañar una nueva forma de construcción y deconstrucción identitaria que han utilizado grandes poetas como Clementina Suárez. Esto para probar una vez más que la poesía es el lenguaje que mejor define al ser.

## **5.2 RECOMENDACIONES**

Este estudio sugiere que se sigan abordando las temáticas de género en la literatura hondureña y centroamericana para comprender mejor cómo se construyen las identidades literarias. Debido a esa condición de periferia en que se han encontrado las literaturas del istmo – unas más que otras – los procesos de hibridación y de ambigüedad se vuelven mucho más recurrentes y particulares. Es importante que las investigaciones literarias construyan puentes entre las metodologías y los estudios culturales. Esto beneficiaría enormemente al imaginario colectivo y a la memoria histórica de los pueblos centroamericanos.

El estudio de la literatura, desde todas sus dimensiones, requiere del apoyo y el sustento de otras ciencias. En ese sentido es necesario que los investigadores tomen en cuenta la revisión de las teorías y hechos que otras ciencias aportan para el desarrollo de estudios como este. La investigación científica requiere ser abordada desde diferentes

aspectos. La vida y obra de un autor, no puede estudiarse sin el apoyo de la historia y todo lo que ella representa. Integrar las ciencias en las investigaciones literarias no es nuevo, pero es algo que en Centroamérica debe implementarse con mayor intensidad.

Centroamérica debe unirse aún más en el estudio de los procesos identitarios desde la literatura. Ese espacio merece ser fortalecido por los programas de Postgrado de todas las universidades de la región. Las políticas públicas educativas de la educación superior en Centroamérica lo permiten. Organismos como el CSUCA, pueden ser la plataforma para la integración no solo de los postgrados, situación que ya se da, sino también, en la integración de las líneas de investigación que unan los proyectos de tesis de las universidades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Algañaraz, J. (26 de agosto de 2007). El mundo del futuro será bisexual. *Clarín*. Recuperado de: <http://www.clarin.com/diario/2007/08/26/sociedad/s04201.htm>

Amícola, J. (dir.) y De Diego, J. (coord.) (2008). *La Teoría Literaria Hoy. Conceptos, enfoques, debates*. España: Ediciones Al Margen.

Barthes, R.; et al. (1970). *Análisis estructural del relato* [Traducido al español de L'analyse structurale du récit, Communications, No 8]. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Beauvoir, S. (2013). *El Segundo Sexo* [Traducida al español de Le deuxième sexe]. 7ma ed. Buenos Aires: Debolsillo.

Busst, A. (1967). *The image of the Androgyne in the Nineteenth Century*. Nueva York, Romantic Mythologies.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [Traducido al español de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*]. Barcelona: Paidós.

Canillas, L. (2008) *Señales de la androginia en la cultura y el arte*. (Trabajo de grado, Instituto Universitario Nacional del Arte). Recuperado de: <http://www.arteuna.com/talleres/tesis/Loreana-Canillas.pdf>

De Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.

Eliade, M. (1969). *Mefistófeles y el andrógino* [Traducido al español de *Mephistopheles et l'androgyne*]. Madrid: Guadarrama.

Foucault, M. (2007) *Los anormales* [Traducido al español de *Les anormaux: Cours au Collège de France 1974-1975*]. 1ra ed., 4ta reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2007a). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber* [Traducido al español de *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*]. 31era ed. México: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2007b). *Herculine Barbin llamada Alexina B.* 2da ed. Madrid: TALASA.

Foucault, M. (2003). *Historia de la Sexualidad II: El uso de los placeres* [Traducido al español de *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs*]. Argentina: Siglo XXI.

Freud, S. (1992). *Obras completas, vol. XIX: El yo y el ello y otras obras.* 2da ed. Buenos Aires: Amorrortu.

Gold, J. (2001). *El retrato en el espejo: una biografía de Clementina Suárez* [Traducido al español de *Clementina Suárez: Her life and Poetry*]. Tegucigalpa: Guaymuras.

Gold, J. (1998). *Volver a imaginarlas: Retrato de escritoras centroamericanas.* Tegucigalpa: Guaymuras.

Gómez, D. R., & Roquet, J. V. (2013). Metodología de la investigación. U.O.C. Recuperado de: [http://www.formaciondocente.com.mx/06\\_RinconInvestigacion/03\\_Informacion/01%20Libro%20Metodologia%20de%20la%20Investigacion.pdf](http://www.formaciondocente.com.mx/06_RinconInvestigacion/03_Informacion/01%20Libro%20Metodologia%20de%20la%20Investigacion.pdf)

GRULAC (2017). *Mujeres de América Latina y el Caribe.* Francia: Ediciones del SUR.

Irigaray, L. (1982) *Ese sexo que no es uno* [Traducido al español de Ce sexe qui n'en est pas un]. Madrid: Saltés.

Jung, C. (1964). *La psicología de la transferencia*. España: Paidós.

Kant, I. (1978). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.

Kaplan, A. (1980). *Psychology and Sex Roles: an Androgynous Perspective*. Boston: \_\_\_\_\_.

Lacan, J. (1987) *La significación del falo*. En Mitchell, J. & Rose, J. *Escritos 2* (pp. 83-85). Buenos Aires: Siglo XXI.

Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco* [Traducido al español de Les structures élémentaires de la parenté]. Barcelona: Paidós.

Martínez, Y. (2006). *El erotismo en la poesía de Clementina Suárez*. (Trabajo de grado, Universidad Nacional Autónoma de Honduras). Tegucigalpa.

Montoliu Villars, M. (1983) Reflexiones sobre el concepto de la forma del universo entre los mayas. *Anales de Antropología*, 20, (2), [9-38]. Doi: 10.22201/ia.24486221e.1983.2.618

Mendelson, M. (1965). *Los escándalos de Maximón*. Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteco.

Nietzsche, F. (1996). *La genealogía de la moral* [Traducido al español de Zur Genealogie del Moral: Eine Streitschrift]. 20ma ed. Madrid: Alianza.

Ovidio (2003). *Metamorfosis*. 5ta ed. Madrid: Cátedra.

Pineda de Gálvez, A. (1998). *Honduras mujer y poesía: Antología de poesía escrita por mujeres 1865-1998*. Tegucigalpa: Guardabarranco.

Platón (2006). *El banquete*. Madrid: Alianza Editorial.

RAE. (13 de mayo de 2018) *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=2aawiJY>

RAE. (23 de enero de 2019) *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=tj39bBsnzDXX2X6QuEj>

Ramos, M. y Membreño, M. (2002). *La visión del país de Clementina Suárez y Alfonso Guillén Zelaya*. Tegucigalpa: Litografía López.

Ricoeur, P. (1999). "La identidad narrativa" en *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.

Riviere, J. (1986). Womanliness as a Masquerade. En Burgin, V., Donald, J. & Kaplan, C. (comp.). *Formations of Fantasy* (pp. 35-44). Londres, Methuen.

Rose, J. (1987). *Sexuality in the Field of Vision*. Londres: Verso.

Sampieri, R., Fernández, C. & Baptista, P. (2014) *Metodología de la investigación*. 6ta ed. México: McGraw – Hill / Interamericana Editores.

Stephen, M. (2013) *Palabra hermafrodita*. Recuperado de: [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/047\\_09.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/047_09.pdf)

Suárez, C. (2012) *Poesía completa*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria.

Torres, C. (2008). Del sexo a la rosa: Erotismo en la poesía de Clementina Suárez. *Ciencia y tecnología*, 2 (2) 65-75.

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* [Traducido al español de The Straight Mind and other essays]. Madrid: EGALES.

Wittig, M. (1977). *El cuerpo lesbiano* [Traducido al español de Le corps lesbien]. Valencia: Pre-Textos.