

La poesía de Ana María Rodas: *Logos y Poiema*
Oralia Preble-Niemi. Universidad de Tennessee en Chattanooga

La publicación en 1973 de *Poemas de la izquierda erótica*, primer poemario de Ana María Rodas, ocasionó un escándalo en el panorama cultural guatemalteco, especialmente entre los varones. El alboroto se debía a lo que decían los poemas, mejor dicho, a su *Logos*. Por su representación de una sexualidad liberada en la mujer y por el lenguaje “indecoroso,” incluso antes de que se publicara el libro, los poemas fueron desacreditados como poesía por un miembro del grupo poético al que Rodas pertenecía.¹ Que eso sucediera, no debería sorprender a nadie; puesto que, como lo ha señalado Biruté Ciplijauskaitė, quienquiera que ingresa en un discurso diferente incurre en la subversión.² Los campeones del discurso hegemónico no pudieron aceptar semejante subversión discursiva de parte de una persona que consideraban subalterna. Rodas, por su parte, no quiso aceptar ser silenciada por este tipo de “ninguneo,”³ y siguió escribiendo porque, como declara Anthony Stanton, los poetas “empiezan a escribir al no encontrar en los demás [poetas] el poema que quieren leer” (12).

Con el paso del tiempo, el escándalo y la vituperación pública disminuyeron. A la vez, el *Logos* transgresor de ese primer poemario y de los tres que lo han seguido ha suscitado una defensa por parte de los feministas (hombres y mujeres) y la aceptación por la crítica literaria,⁴ especialmente dentro de los círculos académicos. Muchos concuerdan

¹ En su estudio, *Panorama de la poesía femenina guatemalteca del siglo XX*, Mario Alberto Carrera afirma que “Algunos se desmayaron y se fueron de este mundo al leer los textos de Rodas (que más tarde conformarían su primer libro), entre ellos el poeta y excelente novelista Marco Antonio Flores, quien le dijo tajante y desparpajadamente que lo que ella estaba haciendo no era poesía” (154).

² Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988. 205-08.

³ Uso el término con el sentido que le da Octavio Paz en su ensayo “Máscaras mexicanas” en *Laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964) 25-38.

⁴ Mario Alberto Carrera considera que: “Rodas sigue [...] los caminos de mayor vanguardia de la poesía de hoy. Por ello dije alguna vez, al principio de este panorama, que ella abre la *nouvelle vague* femenina de la poesía guatemalteca” (*Panorama* 157). Por su parte, Luz Méndez de la Vega indudablemente alude a la obra de Rodas cuando habla de “[...] una poesía especialmente agresiva, irreverente en el lenguaje y desmitificadora de todas las ‘delicadezas’ que caracterizan a la poesía femenina tradicional. Poesía que en contraste a la evasión de la realidad, con los ojos abiertos sobre la verdad político-social del país o sobre su propia realidad de género oprimido o sobre la realidad de un mundo de seres incomunicados e intrascendentes, levanta su voz sin el rebuscamiento de las palabras ‘inofensivas’, sino precisamente usando el lenguaje también como un arma o un bisturí que descarna las pústulas de los prejuicios” (*Poetisas desmitificadoras guatemaltecas* 13). Teresa San Pedro considera, como lo indica el título de su artículo, que, incluso, se trata de una nueva estética. [“La palabra directa de Ana María Rodas o *la negación de la*

con el juicio de Francisco Nájera, quien advierte el atrevimiento léxico de Rodas y reconoce el valor de su obra “[...] para expresar una visión ‘feminista’ de la realidad y proponer así una experiencia matriarcal del mundo [...], una estrategia político/textual [...] que] le permite inscribir el discurso femenino [...], anulando los límites erigidos por el pensamiento patriarcal [...]” (51).⁵ En otras palabras, el *Logos* de Rodas equivale a la desconstrucción de ese constructo social que establece lo ‘femenino’ dentro de la cultura occidental, de aquella ficción limitadora ideada por el patriarcado para la mujer.⁶ Para lograr una desconstrucción de estas proporciones se exigía que, según la expresión brechtiana, se “hiciera extraño” lo que en la Guatemala de 1973 se veía como algo normal, algo natural. Chiara Bollentini plantea que era necesario hacerlo de la manera en que lo hizo Rodas porque: “[h]asta que no se le diera una forma impactante al contenido —aunque fuera éste explícito, como en el caso de ciertas predecesoras de Rodas⁷—, el mensaje llegaría suavizado a su receptor” (160).⁸ Efectivamente, el *Logos* de Rodas es precisamente lo idóneo; es impactante, perturba las sensibilidades recatadas y las actitudes quizás hipócritas de los que consideran que la subalternidad y el silencio de la mujer son algo natural.

A pesar de los muy acertados comentarios hechos hasta la fecha por la crítica sobre el *Logos* de la poesía de Rodas, a mi parecer, el análisis de su obra poética quedará incompleto, a menos que nos acerquemos a esa obra como *Poiema*, algo que apenas se ha hecho. Me explico con las palabras de C. S. Lewis, quien plantea que un poema:

[...] ambos *significa* y *es*. Es tanto *Logos* (algo dicho) como *Poiema* (algo hecho). Como *Logos* cuenta una historia, o expresa una emoción, o exhorta o ruega o describe o reprende o excita a la risa. Como *Poiema*, por sus bellezas aurales, así como por el balance y el contraste y la multiplicidad unificada de sus sucesivas partes, es un *objet d’art*, una cosa formada para dar gran satisfacción. (Lewis 182)⁹

estética poética tradicional,” Ístmica 3-4 (1998): 196-206.] (El énfasis es mío.)

⁵ Dante Liano expresa una opinión análoga “La fuerza epigramática de Rodas está en la sencillez de su lenguaje preciso y directo, en un topos, como el erótico, en donde el eufemismo ha reinado desde siempre. Hablar a los hombres como los hombres hablan pero con una perspectiva femenina, tal es su hallazgo poético” (“La poesía de Ana María Rodas” 174).

⁶ Luz Méndez de la Vega hace un estudio valioso de dicho fenómeno en su ensayo “Lenguaje, religión y literatura como deformadores de la mujer y de la cultura,” el cual fue originalmente presentado como Lección Inaugural al inicio del curso lectivo del año 1981 en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos en la Ciudad de Guatemala. Posteriormente fue publicado en la *Revista Universidad de San Carlos, II época* 11 (1980): 3-35.

⁷ Aquí Bollentini sin duda se refiere específicamente a Josefa García Granados, quien en el siglo XIX escribió poemas en los que llamaba a las cosas por su nombre, incluyendo los órganos genitales.

⁸ El uso de la cursiva para dar énfasis es mío.

⁹ La traducción es mía.

Lo mismo se puede inferir del comentario de Mario Alberto Carrera que “[...] la forma es la esencia de la poesía y no los temas. Los temas puede compartirlos con la sociología, con la psiquiatría, o con la metafísica. La *forma* es lo que convierte un texto en poema [...]” (154).¹⁰ Carrera propone, análogamente a lo que han hecho otros,¹¹ que la forma en Rodas “es la agresión por la palabra” (155). Para muchos, el *Poiema* de Rodas consiste primeramente en su expresión airada contra el machismo que pretende paralizarla dentro del molde inferiorizante que por siglos el patriarcado le ha impuesto a la mujer. Otro rasgo del *Poiema* de Rodas señalado por Carrera es el uso de “una sintaxis aparentemente simple que arranca de modos de habla popular y hasta dialectal y que hacen del poema una cosa fresca [...]” (157-58). Teresa San Pedro, por su parte, sugiere que Rodas “reacciona contra la superficialidad y falsedad de la retórica tradicional que se empeña en disfrazar la cruda y fea realidad con bellas palabras y vacías metáforas” (196).

No niego ni tengo pleito con ninguno de los acertados comentarios que hasta la fecha han pronunciado los críticos. Sin embargo, en mi opinión, como *Poiema*, esta obra va mucho más allá de un mero estridentismo feminista, del uso del habla popular o dialectal y del rehuirle a la metáfora bella. Una lectura cuidadosa de sus cuatro poemarios revela que el lenguaje figurado, si no la metáfora bella, ha sido parte íntegra de la poesía de Rodas desde el principio; y éste, de acuerdo con las preceptivas poéticas tradicional y contemporánea, es la esencia de *Poiema*. Por tanto, en este estudio, me propongo buscar ejemplos del lenguaje figurado que Rodas incorpora en su obra, analizarlo y develar los efectos emotivos, o sea, poéticos que éste produce en la sensibilidad lectora.

Es verdad que en los dos primeros poemarios el lenguaje figurado escasea; pero no por eso es éste menos efectivo cuando ocurre. De hecho, por su valor sorpresivo, la presencia de una bien realizada metáfora o de una imagen peregrina dentro de un poema escrito en habla cotidiana alcanza un potente efecto poético y transmite su carga emotiva con mayor intensidad. Aunque no me propongo analizar todo caso de lenguaje figurado en la obra de Rodas, pero porque quiero que conste su presencia en ellos, de los primeros dos poemarios me limito a discutir sendos ejemplos, aclarando a la vez, que no son los únicos.

¹⁰ El uso de la cursiva para dar énfasis es mío.

¹¹ Véase, arriba, los comentarios al respecto de Mario Alberto Carrera y Luz Méndez de la Vega, nota 4, y de Dante Liano, nota 5. También véase lo que Francisco José Solares-Larrave, en su prólogo a *El fin de los mitos y los sueños*, opina: que “Rodas discurre entre procacidades e insultos” (xiii-xiv).

Del primer libro he escogido un poema en el que el dolor de una memoria, que es evocada por medio de versos en habla cotidiana, es agravado por el efecto de un recurso que Carlos Bousoño ha denominado la “imagen contemporánea” o “imagen visionaria.”¹² Los versos sencillos de la primera estrofa rememoran una situación que más adelante se matizará de dolor. Ellos rezan:

Dos sábanas
quemadas por un cigarrillo
varios almuerzos
y un montón de madrugadas jóvenes
mirando hacia el techo (34, v. 3-7)

Estos recuerdos aparentemente ordinarios, en realidad, se relacionan con un amor fracasado. Eso se desprende de unos versos posteriores que aluden al tiempo en que ese amor existía: “una jícara que cuelga de una lámpara / recuerda / haber sido comprada con amor” (34, v. 9-11). La última estrofa del poema introduce la reacción del sujeto hablante ante lo que recuerda: “Por dentro aún arde. / Un cuchillo de recuerdo ahonda la llaga” (34, v. 12-15). El primero de estos versos, el penúltimo del poema, expone el sufrimiento de la hablante ante la realidad de su pérdida. Sin embargo, su expresión en habla cotidiana casi no conmueve la sensibilidad lectora. No es sino hasta que ese verso es modificado por una imagen visionaria contenida en el último verso que ello se logra. Ahí, Rodas modifica la sensación expresada con la expresión: “Un cuchillo de recuerdo ahonda la llaga,” una imagen visionaria que, por un proceso irracional del intelecto de quien lee el poema, hace más vívida la angustia de la hablante. Tras un leve análisis, se entiende la razón por la cual se experimenta una emoción más fuerte al leerla. Analicemos la imagen para entender. “Un cuchillo,” es un arma que hiere, pero el cuchillo del poema está hecho “de recuerdo,” algo que es imposible en la realidad. En el poema el recurso es poéticamente eficaz sin que inicialmente el lector racionalmente entienda cómo esa imagen irreal despierta ciertas emociones. Sin embargo, si imaginamos la acción de un cuchillo ahondando una llaga, intelectualmente entendemos

¹² Según Bousoño, al contrario de la imagen tradicional, en la que la semejanza entre los planos real y referencial es obvia, en la imagen contemporánea, que también denomina visionaria, “la semejanza objetiva entre los dos planos es perceptible *tras el esfuerzo de un sutil análisis*; pero [...] sólo es visible tras ese esfuerzo, no antes, no en la lectura espontánea del instante poético en cuestión. Para la sensibilidad del lector, es, pues, como si tal semejanza no existiera [...]. Nuestra emoción es independiente y previa al reconocimiento intelectual del parecido objetivo, que sólo alcanzamos a vislumbrar después [...] con la ulterior reflexión, la cual se hace superflua desde el punto de vista estrictamente estético” (145). El uso de la letra cursiva en esta cita y en lo sucesivo es del autor.

que esa acción intensificaría el dolor padecido por la persona herida. En la imagen irracional del “cuchillo de recuerdo,” el cuchillo se convierte en una metáfora por obra del material del que se dice estar hecho, el “recuerdo.” Mejor dicho, lo que hiera a la hablante es el recuerdo de un amor que se ha apagado. La imagen visionaria irracionalmente transmite una carga emotiva que golpea la sensibilidad lectora mucho más eficazmente que aquel conversacional “Por dentro aún arde.”

El segundo poemario de Ana María Rodas, *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* (1975), tampoco contiene mucho lenguaje figurado, pero no falta. De este libro he seleccionado un poema cuya estrofa inicial contiene otra imagen visionaria, la cual es modificada por una serie de recursos poéticos que acrecientan su valor conmovedor. He aquí esa estrofa:

El umbral de estos días me atrapa
frente al hogar tratando
de acumular cenizas sin recuerdos

de emitir sonidos nuevos. (71, v. 1-4)

El primer verso es una metáfora en la que una coyuntura temporal se expresa con el vocablo, “umbral,” o sea el lugar por donde se entra o se sale de un recinto. Es preciso recalcar que, en la época en que se escribió este poema, antes del cambio del milenio, la metáfora “umbral” = tiempo no estaba tan trillada como lo está ahora. Por eso, se necesitaba un leve análisis para darnos cuenta que ese recinto al que conduce el “umbral” es, irracionalmente, un período de tiempo (“estos días”). El verbo, “me atrapa,” evoca la imagen de una persona apresada dentro de “esos días.” Lo que esa imagen evoca no puede ocurrir dentro de la realidad; el tiempo es algo insustancial incapaz de atrapar a una persona o un objeto. No obstante, la imagen visionaria obliga a la consciencia lectora a percatarse de los sentimientos de impotencia y frustración que el sujeto poético siente. Los dos versos que siguen evocan a la hablante sacando la ceniza del hogar. Sin embargo, veamos cómo el *Poema* transforma el *Logos*. Cuando se modifica las cenizas con la cláusula, “sin recuerdos,” se crea otra imagen contemporánea, una entidad que no es posible encontrar en el mundo real. Modificada así, la ceniza adquiere un significado metafórico que, sin base en lo racional, hace que la mente lectora reconozca que se trata de un amor muerto que la hablante lírica desea olvidar. En el último verso que cito la “yo” del poema expresa el deseo “de emitir sonidos nuevos,” y por medio de la metáfora,

emitir sonidos = vivir experiencias, se manifiesta el anhelo de tener vivencias no relacionadas con el amor caduco. Las imágenes visionarias y los recursos que las modifican no son, en sí, bellos. Sin embargo, tampoco se los puede calificar de vacíos. Su intensa carga emotiva nos obliga, al leerlos, a sentir la soledad y la angustia de la impotente hablante lírica, sentimientos que no se resuelven con la facilidad con que se limpia la ceniza del hogar.

El tercer y el último poemarios de Rodas contienen abundante lenguaje figurado. Además, ese lenguaje es innovador y aún más expresivo que el de los libros anteriores. Por eso, de éstos, he seleccionado dos ejemplos de cada uno para analizar. Del tercero, *El fin de los mitos y los sueños* (1984), he elegido ejemplos del tipo que Bousoño denomina una “visión.”¹³ El primer trozo que se analizará presenta la imagen de una mujer gigantesca con estas palabras:

Soy una madre, soy una inmensa madre
que cubre con sus alas a todos los hijos
 los jóvenes
 los viejos
los que aún no han soltado las amarras
los que no tienen ya valor para abrir las ventanas. (61, v. 1-6)

Esta visión contiene todos los elementos conceptuados por Bousoño: tiene atributos irreales, pero suscita una emoción cuyos “ingredientes de ‘significación irracional’ [...] aparecen nítidamente en el análisis” (183). El sujeto hablante se presenta como una madre inmensa y alada, dos atributos irreales, pero que tienen efecto en la sensibilidad lectora. La estatura gigantesca y las alas de la visión nos hacen intuir algo de la capacidad y el poder extraordinarios de esa madre. La experiencia de quien lee el poema también le atribuye a esta imagen irreal las más tradicionales cualidades maternas, como son la ternura y la protección de su prole. Esa ternura y protección se proyectan hacia una serie de hombres, de una manera semejante a la que la nicaragüense Gioconda

¹³ Bousoño plantea la visión como “la *simple atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto*, las cuales [...] significan, bien que “irracionalmente”, algo de ese objeto [...]. (178), y las describe de la forma siguiente: “[L]as visiones se caracterizan por tres notas fundamentales: 1ª. La cualidad irreal [...] aparentemente no pretende sino impresionarnos de un modo [...], de manera que, a primera vista, se trata de una pura irrealidad que, no sabemos cómo ni por qué, resulta emocionante, esto es, poética [...]. 2ª. Pero un análisis de nuestra emoción, y a posteriori, por tanto, de ella, descubre siempre un lazo entre lo irreal [...] y ciertos ingredientes reales [...] a cuyo conjunto podemos denominar ‘significación irracional’ [...]. 3ª. Mas esos ingredientes de ‘significación irracional’ [...] aparecen nítidamente en el análisis, sino con una difuminación o impresión que justamente caracterizan a las visiones. Quiero decir que donde no se da esa niebla y percepción brumosa no hay visión” (182-83).

Belli usa cuando plasma otra imagen de maternidad universal en su poema titulado “La madre”:

No quiere ya sólo a sus hijos,
ni se da sólo a sus hijos.
Lleva prendidas en los pechos
miles de bocas hambrientas.

(*Línea de fuego en El ojo de la mujer* 93, v. 10-13)

Si leemos el poema de Rodas desde una óptica racional, la selección de algunos de los hombres a quienes esta madre protege no nos sorprende (los hijos, los jóvenes), pero la elección de otros (los viejos) nos extraña por su falta de lógica. Los últimos versos que cito arriba, de forma irracional, nos llevan a una conclusión que, tras un leve análisis, entendemos mejor. Esta madre gigantesca con alas es una figura maternal para todos los varones de su patria: los niños, los jóvenes, los que todavía sienten las metafóricas “amarras” de la situación política de la época, y los que se sienten acobardados por la realidad aterradora que rige, apenas al otro lado del cristal de sus ventanas. La hablante quisiera tener la capacidad y el poder que representan su estatura y sus alas para poder protegerlos a todos como si fuera su madre. En el otro ejemplo que he sacado de este poemario, Rodas usa la tradicional *prosopopeia* dentro de una visión. El trozo que analizo es la estrofa inicial del poema:

Eran el viento y una mañana fría
que hundía sus pies en los canales de Hamburgo
sacudía su melena soñolienta.
Yo era algo más dentro de esa mañana
su sueño
su estómago hambriento
su sexo comenzando a darse cuenta de la carne. (51, v. 1-7)

La *prosopopeia* representa la mañana como una persona que hunde los pies en los helados canales de Hamburgo y se sacude el sueño. Dentro del simulacro que es la visión, en forma de atributos irreales, se encuentra la hablante lírica, como si fuera feto, haciendo el papel de diferentes órganos y sensaciones de la visión. Es su sueño, su estómago con hambre y su sexo despertando con deseo. No hay forma de interpretar intelectualmente el significado racional de cada una de esas imágenes. En vez, la sensibilidad lectora entiende que la emoción que el poema irracionalmente suscita es una de estar hundido/a en una situación desusada que es simultáneamente incómoda, fundamental y trascendental. Esta visión obedece estrictamente el precepto de Bousño

psicológicas de las que necesitó echar mano para alcanzarla:

Soy la superviviente. La que cerró los ojos
y se llenó las orejas con cera.
La que pasó junto a las rocas sin escuchar las voces.
Ciega por propia voluntad para evitar la visión de los buitres
limpiándose los picos en los huesos” (26, v 11-15).

El subtexto es que hubo buena razón para tener miedo, que rigió un régimen de terror que amedrentó a muchos. Este subtexto se desprende de los últimos dos versos del poema, citados arriba. Si se interpreta la figura de los buitres metafóricamente como los esbirros y sicarios que fueron culpables de tantas muertes en la época, la última imagen del poema resulta impactante porque presenta esos buitres, no ensuciándose el pico con la sangre de las víctimas, sino ya saciados y limpiándose en los huesos que han dejado desnudos y pulidos. La sensación que ocasiona esa imagen en la sensibilidad lectora es la de horror ante unos hombres que ya debían estar saciados, hastiados de la crueldad y la violencia, pero que seguían infligiéndolas por costumbre o por vicio.

El otro ejemplo que cito del último poemario contiene otra imagen visionaria. Este trozo es la primera parte de un poema en el que la hablante lírica presenta su autorretrato:

Vuelta la página de la racionalidad diurna
me contemplo:
recorrida de peces
mordida de culebras.
Enmarañado, el pelo es un paraje en el que viven
los bichos más extraños.
Una luz interior ahogada a ratos por el agua
me ayuda a recorrer el laberinto.

Minotaura! (67, v. 1-9)

Aquí Rodas retrata a la hablante lírica de una forma irracional; pero la significación se devela tras un leve esfuerzo analítico. Al interpretar el primer verso, se aclara que ha anochecido y que la hablante se encuentra en un estado de insomnio irracional. Casi sin recurso a la razón, se intuye que la hablante lírica sufre de algo parecido a un malestar psicológico. Siente sensaciones legamosas en la piel y un ardor como de picaduras de víbora por el cuerpo. El intelecto lector interpreta los bichos extraños que viven en su pelo enmarañado como los pensamientos raros de la insomne. La interpretación de la “luz interior ahogada a ratos por el agua” surge como los momentos intermitentes de sueño que le alivian el insomnio. La metáfora, “yo” = Minotaura, nos comunica que la

hablante se siente atrapada como en un laberinto. En un verso posterior a los que he citado, dice: “Llevo tantos años buscando una salida!” (67, v. 12), lo cual indica que el sujeto hablante cree que su salida está vedada, exacerbando así la angustia que sienten tanto ella como el lector. Si se ubica el poema en el contexto de la época en que se escribió, se puede creer que se trata, de nuevo, de las emociones que sufrían los guatemaltecos que, como Rodas, sobrevivieron las décadas bélicas, pero que no podían ni podrán nunca borrar los recuerdos del terror.

Para concluir, con el análisis de un número muy limitado de ejemplos del lenguaje figurado que Ana María Rodas ha usado, en *crezendo*, desde su primer poemario, creo haber demostrado que la poesía de esta poeta es, efectivamente, *Poiema*, algo trabajado minuciosamente para obtener la poeticidad y, por medio de ella, poderosas reacciones emotivas en la sensibilidad lectora. En sus primeros dos libros, el estridentismo y el habla cotidiana son los recursos poéticos privilegiados, como lo han señalado varios críticos antes que yo. Sin embargo, dentro de ese lenguaje de todos los días, he destacado unas pequeñas joyas en forma de imágenes inauditas y de metáforas hábilmente trabajadas que eficazmente vibran en la sensibilidad de quien las lee. En sus últimos dos poemarios, en contraste con los primeros dos, el lenguaje figurado es más abundante e innovador. En ellos se encuentra una variedad de sorprendentes visiones e imágenes visionarias (o contemporáneas), recursos poéticos que Carlos Bousoño ha identificado como la marca del gremio de los mejores poetas de la época contemporánea, y de otros recursos líricos que cobran su valor poético al recurrir al reino de la irracionalidad. Ello coloca la obra de Ana María Rodas en la corriente de la mejor poesía de su época. En suma, una gran cantidad de sus poemas son verdaderamente *Poiema*, además de manifestar conceptos revolucionarios en su *Logos*.

Bibliografía.

- Belli, Gioconda. *El ojo de la mujer*. Managua: Vanguardia, 1991.
- Bollentini, Chiara. “La poesía de Ana María Rodas: la revolución socio-sexual en la Guatemala del patriarcado,” *Confluencia* 13.2 (primavera 1998): 156-68.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética, Tomo I*, 5ª ed muy aumentada. 1970 Madrid: Gredos, 1985.
- Carrera, Mario Alberto. *Panorama de la poesía femenina guatemalteca. Siglo XX*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1983.
- Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

- Lewis, C. S. *An Experiment in Criticism* (Cambridge: Cambridge U P., 1961).
- Liano, Dante. “La poesía de Ana María Rodas,” en *Maschere: Le scritture delle donne nella culture iberiche*. Eds. Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo. Roma: Bulzoni Editore, 1996. 171-181.
- Méndez de la Vega, Luz. “Lenguaje, religión y literatura como deformadores de la mujer y de la cultura.” Serie Separatas Anuario No. 31. *Revista Universidad de San Carlos, II época* 11 (1980): 3-35.
- . compiladora. *La poesía del Grupo*. Colección Literatura No. 18. Guatemala: Grupo Literario Editorial RUN-78, 1986.
- . *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*. Colección Guatemala Volumen XVIII. Guatemala: Tipografía Nacional, 1984.
- Nájera, Francisco. “Ana María Rodas o la escritura del matriarcado” *Centroamericana* 3 (1992)” 51.
- . “Introducción,” en *Mariana en la tigrera*. Guatemala: Editorial Artemis Edinter, 1996.1-2.
- Paz, Octavio. *Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Rodas, Ana María. *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Guatemala: Litografía Moderna, 1975.
- . *La insurrección de Mariana*. Guatemala: Ediciones del Cadejo, 1993.
- . *El fin de los mitos y los sueños*. Colección Literatura No. 21. Guatemala: Grupo Literario Editorial RIN-78, 1984.
- . *Poemas de la izquierda erótica*, 2ª ed. Guatemala: Inversiones Gurch, 1998
- San Pedro, Teresa. “La palabra directa de Ana María Rodas o la negación de la estética poética tradicional,” *Ístmica* 3-4 (1998): 196-206.
- Solares-Larrave, Francisco José, “Sobre la poesía de Ana María Rodas,” en *El fin de los mitos y los sueños*. Colección Literatura No. 21. Guatemala: Grupo Literario Editorial RIN-78, 1984. vii-xxxii.
- Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.