

***Mariana en la Tigra* o la reversibilidad del nombrar**

Guillermina Walas. Universidad de Eastern Washington

“Va a nevar en Haití
Y hay bajo cero en Puerto Rico
No salga usted de allí
Que el tráfico está en la hora pico...”

Ricardo Arjona

Conocida principalmente por su obra poética, la escritora guatemalteca Ana María Rodas sorprende a su público y despierta a uno nuevo en 1996 con la publicación de una colección de narrativa breve, *Mariana en la tigra*, que, a pesar de no ser su primera incursión en la cuentística,¹ es su primera publicación importante en ese género. Rodas ha publicado desde los ‘70s varios poemarios como *Poemas de la Izquierda Erótica* (1973), *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* (1975) y *El fin de los mitos y los sueños* (1984), que le han dado fama como una verdadera revolucionaria de la rica poesía guatemalteca.

Elegí comenzar con estos versos de “El noticiero de la mañana” (*Si el Norte fuera el Sur*), porque aunque ella y Arjona parecieran no compartir más que la nacionalidad, este epígrafe demuestra que tal vez ambos tienen otra cosa en común: el recurso de la inversión / reversión para producir un efecto satírico que deviene en una revelación iluminadora de lo real y de la ironía misma de nuestra cotidianeidad, así como la apuesta a lo popular.² A eso, por supuesto, en los textos de Rodas se agrega el componente de género y un fuerte compromiso con su patria.

Pero, ¿qué tal si iniciamos esta lectura por el nombre y el acto de nombrar en Rodas y su *Mariana en la tigra*? Señala Michel Foucault en su famosísimo “¿Qué es un autor?” que el problema común a todos los nombres propios reside en la relación que éstos establecen entre y con cosas que no son idénticas (Rabinow 105). Así, decir “Mariana” o decir “Ana María” podría equivaler a designar o no la misma ‘persona’. Por supuesto, tal ‘persona’ no refiere a aquella de carne y hueso equivalente a una ‘autora’, o a una mujer que tal vez, hipotéticamente, caminaría al lado nuestro por la calle. Al hablar de

¹ Rodas ganó en 1990 el primer premio en los Juegos Florales Hispanoamericanos de Quetzaltenango, Guatemala, dentro de la categoría de cuento.

² Aunque este trabajo no se detendrá en el aspecto popular de la prosa de Rodas, es de notar que el mismo es una característica importante de la colección.

‘persona’ señalamos al constructo o representación de un ser o entidad, que para el caso no importa si es real o sólo imagen en la escritura. “Ana María” es, al jugar con la idea de inversión y / o subversión, esa “Mariana” que aparecía encapsulada en su insurrecta celda poética ya desde *La insurrección de Mariana*, texto curiosamente anterior al que aquí se aborda.³ El nombre o “signo”, más allá del sentido saussureano, siempre nos remite a una “relación” que involucra por lo menos dos partes o, en palabras de Roland Barthes, a dos *relata*, uno de los cuales subyace bajo la superficie de lo explícito y aparente del otro, ya sea duplicándolo o contrariando su significado (Barthes 35-36). A pesar de que “Mariana” y “Ana María” no son ni intentan ser idénticas, no se puede negar la relación existente entre ellas y lo significativo del juego de nombrar. Pero, no nos quedemos con lo anecdótico: la idea de “inversión” o “reversión” va mucho más allá de este anagrama.

Mariana en la Tigrera se compone de once cuentos, de los cuales el quinto le da nombre a la colección y, no por nada, se sitúa en una posición central en cuanto al diagrama del conjunto. Además, es posiblemente el que posee más trazas autobiográficas o, el que más se conectaría con la idea de autorreferencialidad –al menos para el lector neófito, que ignore los detalles vitales de Rodas – en tanto nos presenta una voz en primera persona, posiblemente femenina, angustiada por la separación y dislocación del exilio o migración, siendo “exilio” o “migración” condiciones fácilmente asignables a cualquier poeta (o ciudadano, para el caso) guatemalteco/a de los últimos cuarenta años.⁴

Dejando de lado, sin embargo, el posible contexto histórico-político, por una parte, y la conexión autobiográfica, por otra, el cuento nos presenta una compleja trama basada en una relación amorosa, también compleja: Mariana, voz del relato, alterna la narración con el acto de interpelar a Rolland, su amante dejado atrás en Haití y en el pasado reciente, y a sí misma, en cuanto a las decisiones tomadas durante la semana que duró el idílico romance.⁵ La historia es una de tensión entre el deseo y el miedo de la narradora a ser

³ La conexión autobiográfica en *Mariana en la tigrera*, podría considerarse explícita precisamente en el prólogo de *La insurrección de Mariana* (1993), donde Rodas explica que eligió el “enconchamiento” (léase reclusión en lo que podría interpretarse como ‘la tigrera’, un tipo de celda) al exilio, y que el poemario es un “resurgimiento” de la muerte y de “la irracionalidad del amor” (Rodas 1993, 9-10).

⁴ Recordemos que las crisis políticas, dictaduras y sobre todo, la guerra civil que asoló a Guatemala por más de treinta años, dieron por resultado, un mínimo de unos 50.000 refugiados en el extranjero, muchos de ellos, aún con miedo de regresar. Por otra parte, digo “cuarenta años” para corresponder con la contemporaneidad de la autora y texto en cuestión; de otra forma, el período considerado para esta afirmación podría ser mucho más amplio.

⁵ El carácter dialógico que le da a la narración dicha interpelación aparece en los cuatro cuentos en primera

poseída o atrapada por el amante. Tal tensión se hace aún más compleja si pensamos que el relato insinúa también que la posesión puede ser liberadora y viceversa, que la liberación llevaría a una trampa, a la clausura o anulación de la subjetividad. Entonces, estamos ante un texto que, por su reversibilidad de sentido en cuanto a la propia lectura que la voz narrativa hace de los hechos y sus emociones, se resiste a una interpretación unilateral.

En otras palabras, esta voz auto-analítica que nos presenta el relato se posiciona en su rol genérico, como mujer heterosexual, frente al “otro” diferente, en este caso, masculino. Como Shoshana Felman señala en *What Does a Woman Want?*, acerca del tema de la diferencia y la verdad, la diferencia sexual es lo que atrae y separa a la vez a los seres humanos. Su verdad es lo que desata el deseo, por un lado, y la violencia, por el otro (Felman 2). Así, en “Mariana en la tigrera”, la narradora es también una lectora crítica de este episodio de su vida, y es entre deseo y violencia (violencia del amor truncado y violencia de la memoria que se obstina en recurrir a lo que ya no se tiene), que se debate para encontrar el verdadero sentido de lo vivido.

El antecedente de “la tigrera” así como de “Mariana”, según mencionamos, aparece en la poesía de *La insurrección de Mariana*. Es allí, en poemas como “Gansos Silvestres”, donde se anticipa la misma situación observada en el cuento: una relación amorosa a la distancia, llena de sensualidad, y un espacio cerrado desde donde se produce la escritura:

En mi jaula de oro
reviso el escritorio atestado de papeles y te pienso
semidesnudo
casi dormido
en una habitación amurallada por las fotografías.

(La insurrección de Mariana, 73)

Entonces, la jaula (o tigrera), ese lugar cerrado del cautiverio, es también de oro, y por lo tanto, un lugar de privilegio. Es el espacio creativo. La censura que sugiere el encierro se subvierte al ser el punto de partida de la liberación del yo poético. La tigrera es pues una utopía en tanto, si bien puede que se genere a partir de condiciones de pérdida y deseo (recordemos el argumento del cuento), se constituye como espacio creativo ideal precisamente por las mismas razones, al jugar con la inclusión y exclusión desde el

persona de la colección: “Monja de clausura”, “Mariana en la tigrera”, “Abril de noche” y “Como si fuera chino”. En los cuatro se trata de una narradora que mantiene un diálogo interior consigo misma e imaginario con un “otro”: Rolland en este caso, la hija en “Como si fuera chino”, o el “otro” que se lleva adentro.

encapsulamiento subjetivo según pérdida y deseo lo designen.⁶ Pero ¿por qué es ideal? Primeramente por su apertura al cambio. Como espacio creativo, aquí es donde la transformación desde el sujeto hacia el mundo, se produce.

En los restantes cuentos, a veces sorpresivamente, y en general de una forma subversiva para el lector que no espere la ruptura con la representación tradicional de roles y relaciones sociales, ese cambio creativo está presente de diferentes maneras. El mismo surge de situaciones de crisis, colectivas o individuales.⁷ De esta manera, en la colección, en su conjunto, existe un hilo conductor dado justamente por la mutación de sentido y de narrativas. Luego, por supuesto, existe por el componente erótico. En primer lugar, como ya se ha observado en el cuento central, “Mariana en la tigrera”, no ya desde el título o nombre, sino desde el contenido – la situación representada –, la mayoría de los cuentos refiere a un tipo de inversión, reversión o subversión: de roles, de humores, de fuerzas, de sentido. El resultado es una ironía que deviene en realismo crítico.

En este sentido, “Esperando a Juan Luis Guerra”, primer relato de la colección, es un buen ejemplo. El narrador es una figura masculina y, poseedora de cierta autoridad y poder, al menos al comienzo del cuento, en tanto es un reportero que ha sido aparentemente autorizado a entrevistar al popular cantante dominicano, Juan Luis Guerra. El argumento sigue los lineamientos de una comedia de enredos en tanto, tras muchas esperas, vueltas y confusiones, el periodista termina siendo totalmente desautorizado, aún castigado por los guardaespaldas que lo confunden con un fan loco del cantante y debe volver a su país (Guatemala) sin la entrevista prometida. El prejuicio social, las apariencias y, sobre todo, las ideas masculinas sobre el uso del sexo como estrategia femenina de supervivencia, aparecen representados a través de Olga, el personaje femenino más fuerte en el cuento. Aunque no hay nada explícito en las acciones de Olga que le hagan cambiar al lector dicha percepción, el cuento deja muy claro que el punto de

⁶ Carol Thomas Neely, al estudiar la conexión entre género y elementos de fetichismo y utopía, específicamente en Gloria Anzaldúa y Margaret Cavendish, observa que la utopía y el fetiche tienen en común el ser creados bajo condiciones de pérdida y deseo, y luego, que emplean mecanismos similares de obediencia y desobediencia, de inclusión y exclusión (Thomas Neely 59). Entonces, estoy de alguna manera parafraseando a esta autora. Además, considero que su hipótesis funcionaría muy bien en la narrativa de Rodas ya que en muchos puntos fetiche y utopía se cruzan y entremezclan en la trama de estos cuentos.

⁷ Rodas hace explícita la relación entre creatividad y crisis, en su caso personal, en algunos de sus prólogos y epílogos. Entre ellos, vale destacar la nota preliminar, “El futuro no es lo que solía ser”, de *El fin de los mitos y los sueños* (1984), donde señala los poemas de dicha colección fueron escritos en un momento de crisis personal (ruptura amorosa) y colectiva (la situación de guerra civil en Guatemala) que hacía necesario “enterrar los mitos y los sueños” y crear nuevos. (Rodas 1984, 4)

vista es masculino y, dado que a través de la secuencia del relato ese punto de vista termina siendo desautorizado, la percepción de la mujer como sujeto / objeto meramente sexual también termina siendo cuestionada.

“Amor”, el cuento que le sigue, es más curioso aún en cuanto al tema de la reversión y es en él donde el tema del género sexual en lo que respecta a políticas heterosexuales se manifiesta a todas luces. La imagen comienza siendo estereotípica: una pareja que discute camino a un lugar desconocido por una ruta sinuosa (después sabemos que están regresando a casa tras un fin de semana agitado), siendo el hombre el que conduce y fuma furioso mientras que la mujer, a punto de llorar, sólo se atreve a suspirar hondo. Al contrario del relato anterior, la trama no se compone de una secuencia lineal de acciones o de un argumento fuerte, excepto en el racconto del fin de semana, sino que es más bien descriptiva, como una escenificación de la relación de pareja, y casi teatral, en cuanto a la prominencia del diálogo. Casi hasta el final la trama se resume en la caracterización de una mujer en estado suicida por el “desamor” de su marido / pareja. Sin embargo, el desenlace marca que el problema no es realmente el “amor” sino que se trata más bien de un juego de poder dentro de la pareja heterosexual. Tal sentido lo ofrece la inversión final de roles, cuando el varón pasa de ser el sujeto dominante a ser el dominado:

Se sintió miserable y empequeñecido. En los ojos de ella había destellos de luz..
 – Hacete a un lado, dijo la mujer y se puso frente al timón. Echó a andar el carro.
 (Mariana en la tigra, 23)

La mujer al volante ahora, mira al hombre que es “un nudo de trapos, encogido y pegado a la puerta” (Rodas 1996, 23) y es ella quien decide si amarlo o no. La reversión / inversión del sentido aparece muy clara: como mujer no necesita ser afirmada por el amor del otro, según la situación lo representa al principio de la diégesis, sino que puede tomar las riendas, el control y ser ella la que tiene el poder de afirmar o no el amor y la existencia del otro.

De la misma manera, en el cuarto relato, “No hay olvido”, la inversión es central y tiene que ver con lugares de poder: la supuesta víctima es en realidad el verdugo psicológico de la historia de tipo policial. Además, aparece, entre otras cosas, el tema del incesto. Representando un ambiente de clase alta y contada en forma casi cíclica, la historia tiene como primera escena el principio del fin: Carlos mata a su padre por haber abusado de su hermana Linda. Después del racconto, una vez que todo pareciera

concluido, los párrafos finales dan un giro de ciento ochenta grados al delatar que todo era un plan macabro de la hermana. Como una parodia de telenovela mala, al mejor estilo de las películas de Pedro Almodóvar, Rodas nos sorprende una vez más en base a los dobleces y al delatar el engaño de las apariencias. Por otro lado, la mujer es también aquí el centro de la reversión, puesto que es por vengar la violación de su hermana, que el protagonista mata al padre y luego termina siendo cómplice (o incluso, víctima) de Linda al ser finalmente seducido por esta mujer-diábolo que se esconde bajo la apariencia de “virgen en Sábado de Gloria” (Mariana en la tigrera, 39).

“Antigua para principiantes” es la historia de un jovencito de clase alta, Mario, que está de turista crónico (es decir, ya de turista a pasado a residente sin oficio fijo más que el de vagar por placer, y con domicilio en un hotel) en Antigua, Guatemala. En la primera escena de la narración todavía no sabemos esto, sin embargo. En un autobús Mario pierde o alguien le roba su maletín con sus “señas de identidad”: pasaporte, chequera, dinero, tarjeta(s) de crédito, entre otras cosas. Mario no tiene a nadie conocido en el lugar más que a una joven rica a quien ahora no encuentra para legitimar su posición de poder en tanto turista hispanohablante (aparentemente venezolano) de clase alta. A eso se le agrega que malgasta sus últimos recursos sin mayor reparo. La historia termina con un Mario que debe “ofrecerse” a una turista norteamericana mucho mayor que él como “tutor” de algo más que lecciones personales de español. Finalmente entonces, podemos ver la trama de este cuento como un proceso paulatino de pérdida de poder, a través del cual el protagonista pasa de ser un privilegiado social a convertirse en víctima de ese mismo tipo o grupo que él representaba en un principio en su versión hispanoamericana.⁸

La historia más tierna y tal vez de más “conciencia social” explícita, en cuanto a combinación de género y clase, se ofrece en “La cadenita”, con el personaje de Celeste, una asistente de oficina, pobre y desprotegida. Aunque el argumento no termina por revertir la condición de la protagonista como es el caso de otros en la colección (de víctima a victimario, de un lugar de poder a la desautorización, de virgen a prostituta y viceversa, etc.), hay una especie de redención ante los ojos del lector de la figura de Celeste, a través de la narración. Además, la representación revela las condiciones de desigualdad genérica que se agudizan al sumarse a cuestiones de clase.

⁸ Dado el final, en el que el turista hispanoamericano de clase alta pasa a ser el juguete de una turista norteamericana, cabe notar que el cuento propone una tensión interesante entre lo anglo y lo hispano.

“Abril de noche” nos habla también de relaciones de género y sobre el tapete aparece aquí el adulterio femenino como respuesta a las ataduras que la sociedad patriarcal impone. Sería oportuno notar aquí que un recurso constante en los cuentos en primera persona de la colección es el desdoblamiento discursivo, el diálogo interior de carácter (auto)apelativo de las narradoras, sobre todo porque dicho diálogo reafirmaría la idea del principio femenino a tono con la interioridad.⁹ “Arcángela”, el cuento posterior, tiene una perspectiva similar, aunque no está narrado en primera persona, al mostrar que la necesidad del juego del deseo para mantener vivo el amor no es algo que le atañe exclusivamente al hombre. La mujer también puede cansarse de la monogamia y de la falta de atención al deseo que provoca la rutina. El varón o la pareja desatenta pueden ser una interrupción a esa necesidad de tonificarse y atender el interior. Luego, la mujer también puede tener la iniciativa de abandonar por la necesidad de autonomía. Bajo la sátira de la mujer a la que le crecen alas, el mensaje que subyace es que, contrario a lo que la sociedad promueve, éste no es el sexo débil, necesitado de protección y compañía, sino que es por comodidad y la imposición de las normas que muchas veces recurre a la dependencia.

El último cuento, “Como si fuera chino”, es el único con explícita referencia histórica y autobiográfica, pero como en los anteriores, lo central parece ser la posición de género y la familia como estructura patriarcal que produce situaciones de desconexión e incomunicación humana. La narradora le habla aquí a una hija adolescente, ya universitaria, explicándole lo que no podría entender – de ahí el título – acerca del pasado. De alguna manera, el relato da a entender que ya la alteración de ciertas condiciones de opresión se ha concretado: la hija no sabe de “un padre borracho hasta las cachas forcejeando con una madre empavorecida, aterrorizada hasta el extremo de no

⁹ Para definir al patriarcado Evelyn Acworth recurre a la idea de dos principios vitales, femenino y masculino, siendo este último el que predominaría en un sistema patriarcal como el que todavía está en vigencia. El mismo se caracterizaría precisamente por el silenciamiento del principio femenino y la objetivación de la mujer. Esta autora, que teoriza la vuelta al matriarcado cuando ambos principios se establezcan y convivan en todos los niveles, ve lo masculino en la intención de conquista del mundo exterior, o la razón puesta al servicio del dominio de ese mundo, mientras que lo femenino, se relacionaría con la receptividad de los estados mentales interiores, con la preeminencia del instinto y la intuición (Acworth 14-15). Esto último es interesante aplicado a Rodas, ya que como señalábamos, el recurso narrativo del diálogo interior caracteriza a los relatos que enfocan en la subjetividad femenina al ser narrados en primera persona desde el punto de vista de una mujer. Por otra parte, todos los cuentos describen y representan a las mujeres con una interioridad más rica y, diríamos, productiva, que la de los personajes masculinos. Estos, a su vez, atraviesan en su mayoría un proceso de pérdida de poder en los diferentes argumentos.

poder gritar, incapaz de hacer algo...”(Mariana en..., 92) La conexión con la idea de la tigresa que libera se da aquí indirectamente en la acción maternal de cerrar la puerta del cuarto de la hija, “para dejarte adentro, protegida” (Mariana, 89) y así liberarla de la presencia de los fantasmas de la casa que a ella, la madre, todavía atormentan.

Yendo ahora al carácter de la colección en su totalidad, hay un aspecto que contribuye al hilo interpretativo que hemos ido desarrollando y no debe ser descuidado. Por ello, hemos apartado algunos de los relatos para hablar de tal aspecto en particular. Como en su poesía, lo erótico como elemento subversivo que ha influenciado a toda una generación de poetas guatemaltecos (Toledo), es central a la mayoría de los cuentos del volumen. Lo erótico como satisfacción egocéntrica en cuentos como “Monja de clausura” (tercer cuento) y “Arcángela”, donde el tema respectivamente es el erotismo de la soledad y la convivencia monógama que mata al deseo. También aparece como interacción hétero y homosexual en “Lilith”(octavo cuento) o incluso, el erotismo puede verse como círculo incestuoso o perverso en el ya mencionado “No hay olvido”. El erotismo se presenta como un fin en sí mismo que, en última instancia conlleva a una visión particular de situaciones imaginables en la cruda realidad cotidiana, ya sea ésta dada por nuestra percepción o por la que ofrecen las crónicas amarillistas.

A ello se asocia asimismo la cuestión de productividad versus reproductividad, no ya de lo sexual sino de las relaciones sociales. La mujer, su cuerpo y su sexualidad, no se representan en su aspecto reproductivo: la figura de la mujer-madre no está señalada como central a la femineidad en los cuentos; tampoco lo está la imagen de mujer virginal, objeto de la idealización masculina cuya función, una vez se pierda la condición de virgen por el accionar o la sola intervención masculina, es reproducir el patriarcado.¹⁰ En forma clara, todos los cuentos enfatizan desde diferentes ángulos lo productivo del cambio sobre lo reproductivo de perpetuar los modelos socio-culturales, sobre todo en lo que respecta a los roles genéricos.

¹⁰ En general, la figura de mujer madre es representada en segundo plano en la colección a excepción de “Como si fuera chino”, donde sí es central en tanto se trata de una madre hablando imaginariamente con su hija. Sin embargo, la función de madre aquí no aparece como reproductiva del sistema en tanto el argumento muestra justamente que algo ha cambiado, que las reglas de la casa no son las que eran y sólo quedan fantasmas de ese orden patriarcal/ dictatorial. La figura de virgen, por otro lado, es subvertida en cuentos como “No hay olvido” según se ha señalado y también en “Monja de clausura”. La idea de mujer-virgen es denunciada como estereotipo fabricado por el varón para su satisfacción y ubicación en una posición de poder (al asumirse que es él el único con poder de desvirgar por la acción del falo). La imagen de pureza femenina es entonces presentada como una *façade* que responde al deseo del otro masculino.

El personaje de Lilith es particularmente interesante en Rodas porque no sólo aparece explícito en poesías y relatos como los arriba mencionados, sino también es una figura implícita en su argumentación poética. Recordemos primero quién es Lilith: representada generalmente bajo la imagen de la serpiente y de la anciana, en la tradición judío-cristiana, Lilith es la mujer primitiva que es condenada a arrastrarse por la eternidad por sucumbir al placer sexual que le otorga su propio cuerpo, según una de las versiones bíblicas. Otra versión es la citada del *Nuevo Testamento* que la representa como una vieja prostituta en el Apocalipsis, la encarnación o personificación de Babilonia. La mujer mayor a la que termina sometándose o prostituyéndose el joven turista de “Antigua para principiantes” es una de sus representaciones implícitas en la colección de cuentos, así como lo es la imagen de autosatisfacción sexual y erótica en “Monja de clausura”. Por supuesto, la representación explícita aparece en el cuento de dicho nombre. Entre otras historia, éstas muestran cómo Lilith, en tanto faceta o incluso metáfora de la sexualidad femenina, es un continuum de la colección. Por supuesto, el sentido negativo de la misma se revierte al ser esta figura una expresión liberadora de la mujer – y de lo femenino en el hombre – que adquiere así igual derecho al placer que su contraparte masculina.

La oposición entre “Mariana” y “Lilith”, es por supuesto significativa, puesto que mientras la primera remite a la idea del marianismo, mujer virgen-madre a la imagen y semejanza de la virgen María, la segunda es su opuesto, la imagen de la mujer-sexo-placer-deseo. Mientras una es la mujer reproductiva del patriarcado, al ser su función principal el dar vida sin sexualidad (madre-virgen), la otra es generadora de un espacio diferente auto-centrado, girando alrededor del placer que da la sexualidad femenina. Ambas son necesarias en esta poética y una revierte en la otra, para revelar la doble moral que promueve nuestra sociedad, como en uno de los poemas de *Recuento*:

Asumamos la actitud de vírgenes
Así
nos quieren ellos

Forniquemos mentalmente,
suave, muy suave,
con la piel de algún fantasma

Sonriamos
femeninas
inocentes...

(Recuento, 7)

En esta colección la disyuntiva entre los paradigmas masculino y femenino de lo que una mujer es y /o “debe” ser, se representa desde diferentes voces narrativas y también en relación con los roles sociales a los que se les asigna una significación genérica totalmente arbitraria, no obstante determinada así desde la cultura patriarcal dominante. Son especialmente estos últimos los que aparecen cuestionados, al convertirse, en más de un cuento, en núcleo de significado que gira sobre la posesión del poder o el lugar del poder entre los géneros, y la capacidad de lo femenino para rearticular desde lo creativo zonas que, o bien evaden, o son alternativas al *status quo* masculinista.

Ana María Rodas ha encontrado su “cuarto propio”¹²: la tigrera es el símbolo de ese espacio de clausura que, contrario a lo pensado, no lleva a la reclusión o censura sino que sirve para la liberación de la subjetividad, como escape de toda posible represión. La escritura se produce desde la interioridad – he aquí la tigrera – pero desde esa zona de acceso restringido, como es la esencia del juego erótico, se proyecta al exterior, mostrando un sentido que, si no es múltiple, es al menos doble. Y es aquí, entre el doble sentido de lo erótico y el juego – también doble – de la sátira, donde se puede ver que en la narrativa de Rodas el primero se conjuga con el compromiso ideológico del segundo para revelar el mundo en su variedad e ironía.

Bibliografía

- Acworth, Evelyn. *The New Matriarchy*. London: Victor Gollanez Ltd., 1965.
 “Apocalipsis según San Juan”, *Santa Biblia*. Antigua versión de Casiodoro de Reina. Sociedades Bíblicas Unidas, 1960,
 Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang, 1986 (1964).
 Felman, Shoshana. *What Does a Woman Want? Women and Sexual Difference*. Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1993.
 Rabinow, Paul (editor). *The Foucault Reader*. New York: Panteón, 1984.
 Rodas, Ana María. *El fin de los mitos y los sueños*. Guatemala: Editorial “RIN 78”, 1986.
 ---. *La insurrección de Mariana*. Guatemala: Ediciones del Cadejo, 1993.
 ---. *Mariana en la Tigrera*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter, 1996.
 ---. *Recuento*. Guatemala: Ediciones La Ermita, 1998.
 Thomas Neely, Carol. “Women/Utopía/Fetish: Disavowal and Satisfied Desire in Margaret Cavendish’s *New Blazing World* and Gloria Anzaldúa’s *Borderlands/La Frontera*” en Tobin Siebers, editor *Heterotopia: Postmodern Utopía and the Body Politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994: 58-95.
 Toledo, Aída. “Bosquejando el mapa artístico en Guatemala: Textualidades híbridas y descentradas” en *Tatuana* 1: 2003. <http://bama.ua.edu/~tatuana>

¹² Por supuesto, me refiero a la consabida teoría de Virginia Wolf en *Un cuarto propio*.

