

# De la insurrección del cuerpo a un nuevo entendimiento: *La estación de fiebre* de Ana Istarú

---

Jorge Chen Sham

Doctor en Estudios Románticos, especialidad español por la Université Paul Valéry, Montpellier III, Francia (1990). Es profesor catedrático de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica (2003), en donde enseña literatura centroamericana, teoría literaria y literatura española. Sus campos de investigación son los siguientes: literaturas centroamericanas, prosa de los siglos

XVIII español e hispanoamericano, Generación del 98 e del 27, además de la lírica hispánica. Es miembro de las siguientes academias: Nicaragüense de la Lengua (miembro correspondiente) y Norteamericana de la Lengua Española (miembro colaborador). Tiene a su haber más de 250 artículos en revistas especializadas y capítulos de libros e actas en Costa Rica, Nicaragua, México, EE.UU., Colombia, Chile, España, Francia, Alemania, Italia, Argentina. Los libros de su autoría se dedican a la prosa del siglo XVII (José Francisco de la Isla y José Cadalso) y a las literaturas centroamericanas (Rima de Vállbona, Mariana Sansón, Jorge Debravo). Ha editado o co-editado volúmenes sobre Rima de Vállbona, Gloria Elena Espinoza de Tercero, la Generación del 98, las nuevas novelistas latinoamericanas, Rubén Darío, Carmen Naranjo y Virgilio Mora. En el campo de la creación poética ha publicado *Nocturnos del mar inacabado* (2011) e su libro más reciente es una coedición con Mayela Vallejos Ramírez con el título *Máscaras, disfraces y travestismo en la narrativa corta* (2013).

Contacto: [jorgechesh@yahoo.com](mailto:jorgechesh@yahoo.com)

## PALABRAS-CLAVE

Ana Istarú, *La estación de fiebre*, poesía costarricense, cuerpo, machismo.

## RESUMEN

En *La estación de fiebre* (1983), la poeta Ana Istarú se rebela contra el programa machista que hace del cuerpo femenino el lugar de la sujeción de la mujer. Para contrarrestarlo, se vale de dos de sus armas, el matrimonio y la virginidad, para que aquel se reedifique bajo el alero del manifiesto político y de la revolución posible. Esta función política del cuerpo inscribe a la mujer en la encrucijada de una liberación que debe romper su ligamen-prisión a una tradición falocéntrica, mediante la exploración de su propio cuerpo y la sexualidad y procura un nuevo entendimiento.

## KEYWORDS

Ana Istarú, *La estación de fiebre*, Costa Rican poetry, body, male chauvinism.

## ABSTRACT

In *La estación de fiebre* (1983), the poet Ana Istarú rises against chauvinism, which turns the female body into the place of woman submission. In order to counterattack it, she uses two tools, marriage and virginity, so that they are invigorated by the idea of the political manifest and the possible revolution. This political function of the body enrolls the woman in an enterprise of liberation that needs to break its imprisonment in a phallogentric tradition, by exploring her own body and sexuality, for reaching a new understanding.

La poeta Ana Istarú<sup>1</sup> llamó la atención en su patria, una Costa Rica pueblerina y a veces con doble moral, con un poemario desafortadamente erótico, *La estación de fiebre* (1983)<sup>2</sup>, ya que en él se convocan la ruptura de los códigos estético-poéticos vigentes con el erotismo y el cuestionamiento del sexismo de una sociedad falocéntrica. En este sentido, *La estación de fiebre* presenta una ruptura con el sistema de valores patriarcales, al liberar a la mujer de sus ataduras socio-históricas, de manera que la búsqueda de su identidad está orientada hacia la reivindicación del cuerpo y de la sexualidad femeninas como medios de liberación. Ileana Rodríguez (1996) y Linda Craft (1997) llevan a cabo esta tarea desde un enfoque crítico que estudia las modalidades de representación del sujeto femenino dentro de un espacio político en el que la escritura es arma de combate y testimonio revolucionario.

Según Oralía Preble-Niemi<sup>3</sup>, este cuerpo femenino “politizado” puede identificarse a través de dos constructos fundantes del territorio escritural que imaginan las escritoras centroamericanas: el cuerpo y la subjetividad,

---

1 Nacida en 1960, Ana Istarú (pseudónimo de Ana María Soto Marín) ha publicado también los siguientes poemarios: *Palabra nueva* (1975), *Poemas para un día cualquiera* (1977), *Poemas abiertos y otros amaneceres* (1980), *La muerte y otros efímeros agravios* (1988). También es una connotada actriz y dramaturga con obras como *El vuelo de la grulla* (estrenada en 1984), *Baby Boom en el paraíso* (estrenada en 1996) y *Madre nuestra* (estrenada en 1989).

2 El libro ganó, en 1982, el Certamen Latinoamericano de Poesía, convocado por la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) y tal legitimidad institucional le permitió al libro circular tanto a nivel nacional como latinoamericano (Baeza 1985: 1D), a pesar de su contenido irreverente y transgresivo (Rojas 1987: 393). El poemario aparece recopilado con otros de sus poemarios bajo el título *La estación de fiebre y otros amaneceres* dentro de la Colección Visor de Poesía en celebración a los 500 años (Madrid), edición llevada a cabo con el patrocinio del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

3 Con el libro que edita Oralía Preble-Niemi, *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en la obra de autoras centroamericanas*, nos situamos en el otro espacio de inscripción del sujeto femenino, el erotismo del cuerpo.

cuya mediación obligatoria es el erotismo y una afirmación vehemente de lo íntimo, para luego desplazarse hacia al ámbito de lo público en el que lo político se inscribirá mediante imágenes como la escritura, la casa o la nación (1999, VI). Por ello, la agenda política de las estrategias del sujeto femenino tienen como punto de partida el cuerpo y la conciencia que tenga ese sujeto femenino de ese cuerpo, por lo que todo cuestionamiento del orden falocéntrico y sus representaciones del cuerpo femenino presuponen la invención de nuevas formas de pensar las relaciones cuerpo-sujeto, en un momento en el que, según señala María Salgado, distintas poetas centroamericanas insertan su reflexión en el contexto del triunfo de la Revolución Sandinista como corolario “del movimiento internacional de la mujer a favor de de una mayor participación de las voces femeninas en la construcción de la cultura [...] occidental” (Salgado, 1999, 3)<sup>4</sup>. Ana Istarú construye, entonces, “un sujeto femenino, activo y crítico, [se trata de] revalorar el ámbito de la sexualidad e integrarlo como parte de la vida social” (Rojas y Ovaes, 1995, 224). Para lograrlo, el poema “III” nos invita a una toma de posición mediante una denuncia que parte de la experiencia social e histórica de la hablante lírico:

Este tratado apunta<sup>5</sup>  
honestamente  
que el pudor y su sueño  
no encuentran mejor dueño

---

<sup>4</sup> María Salgado está pensando en el poemario de Gioconda Belli, *Línea de fuego*, ganador en 1978 del Premio Casa de las Américas.

<sup>5</sup> En la edición que manejamos, todos los poemas vienen en cursiva, los he transcrito sin ella.

que el rincón apacible/ de la vagina  
y me destina  
a una paz virginal  
y duradera. Esto el tratado apunta (vv.1-10).

El desenfado con el cual la hablante lírica habla de su sexualidad constituye el primer síntoma de una toma de posición por parte de la voz lírica. El tópico del “honor masculino”, ligado al discurso machista (Rojas 1987: 392), aparece en el poema en los siguientes sintagmas: “pudor” (v. 3), “dueño” (v. 4), “rincón apacible” (v. 5), “paz virginal” (v. 8); pero surge, en esta primera unidad del poema, un elemento distractor que permite sabotear la noción de virginidad femenina que sustenta el discurso falocéntrico. Recordemos que éste sujeta a la mujer a un código ligado a la pertenencia, de tal manera que la virginidad de la mujer es propiedad exclusiva del hombre y ella debe comportarse con honestidad y pudor, como arguye el poema. Este lexema es la “vagina” (v. 6), el cual contrasta con el recato de la mujer y la “paz virginal” (v. 8). La estrategia es conocida, aquello que cosifica a la mujer, su cuerpo, sirve ahora como portaestandarte de su liberación. Se trata de un signo de conciencia subalterna como primer síntoma de una estrategia liberadora. Por eso, no debe sorprendernos que sea el verso inicial, “Este tratado apunta” (v.1), una invitación al reconocimiento de una injusticia que se origina en el patriarcado mediante la figuración textual de un cuerpo-objeto:

El discurso sobre el cuerpo (la mujer, en nuestro caso) es siempre un punto

de vista con significación social. En otras palabras, la sexualidad en el sentido preciso en que se entiende hoy día identidad sexual, con las representaciones que aluden a esa identidad, y las distinciones que debemos establecer entre la sexualidad y lo erótico. Esto último remite a representaciones textuales con contenidos temáticos específicos, entre los cuales el propio cuerpo es uno de ellos (Zavala 1996, 36, la cursiva es de la autora).

Así, el demostrativo “Este” funciona como un deíctico sin referencia previa que le sirva de contexto intratextual y favorezca la coherencia del discurso, por lo que remitiría al consabido o a la experiencia del lector y, en nuestro caso, a la identidad sexual de la mujer dentro de un discurso falocéntrico. De esta manera, en tanto deíctico sin señalamiento, el adjetivo demostrativo “este” apela a la memoria histórica de un saber dóxico, ya que “tratado” es aquí la sinécdoque perfecta del conocimiento y de su construcción humana en forma de libro y se inicia, como plantea Iris Zavala, “la división de los sexos y la asimetría básica entre lo *femenino* y lo *masculino* como categorías históricas, analizando el papel importante que desempeña la cultura en la representación, reproducción y transformación de tales categorías” (1996, 32, la cursiva es de la autora). Pero también “este tratado” precisa una relación con la estructura interna del contenido del poema (el poema III es visto como un tratado) y la actitud de la hablante lírico en relación con la materia discutida (el saber que encierra el tratado). Vistas así las cosas, “este tratado” convoca la tradición y la lógica machista que ha imperado en la construcción del saber humano, como si fuera una verdad absoluta y sin discusión que la mujer esté subordinada al hombre y deba ofrecerle su virginidad; de ahí

la afirmación categórica del verso 10: “Esto el tratado apunta”, aludiendo al asunto o al tema del “tratado”, expuesto entre los versos 2 y 9, como si fuera el principio de autoridad por antonomasia. Pero lo que es visto como una afirmación universal y fuera de cualquier cuestionamiento, ahora se subordina a la condición histórica y particularizante de la hablante lírico:

Por ser latina y dulce y verdaderamente inclinada<sup>6</sup>  
a una casta tensión de la cadera.  
Y no lastima  
al parecer  
las intenciones puras/ de tantos curas (vv.11-16).

Al no existir verbo principal, la elipsis, que supone el comienzo de esta segunda unidad del poema, se produce tanto por el rompimiento y la emergencia de la realidad histórica, como por el distanciamiento que asume la hablante lírico ante la verdad encerrada en el “tratado”. La voz lírica se identifica como “latina y dulce” (v. 11), con conciencia de su condición subalterna y dispuesta a servir a su amo. La posición “inclinada” (v. 11), con la que asocia su cuerpo, implica aquí el sema de la inferioridad y del sometimiento; se trata de la sumisión de la mujer al varón, ya que el verso 12 presenta a la mujer en postura horizontal, presta a recibirlo sin protestas en el acto sexual. Tal conducta está apoyada por los “curas” (v. 16), que exaltan la conducta pasiva de las mujeres; la referencia a la Iglesia despliega aquí la ironía denunciadora de una institución que le importa poco la

---

<sup>6</sup> Desde nuestro punto de vista se trata de un solo verso, ya que por razones tipográficas en la primera edición del poemario se debió cortar el adverbio “verdaderamente”.

sumisión femenina, reforzando y apoyando el machismo. Por otra parte, “una casta tensión” (v.12) entra en correlación con “una paz virginal” (v. 9), construyendo la imagen pasiva de la mujer presta a satisfacer sexualmente al hombre; es el código de la mujer como objeto y pertenencia el que se denuncia con claridad en la siguiente unidad:

El novio se contenta,  
al padre alienta  
que en América Central  
siempre se encuentra  
su hija virgen y asexual (vv.17-21).

No cabe duda de que la hablante lírico irrumpe, en el poema, con su voz para denunciar una situación de injusticia universal y que, ahora, concreta al caso de una región, la “América Central”. Esta manera de contextualizar su crítica al machismo hace que sus palabras anteriores cobren nuevo sentido, ya que el caso particular descrito entre los versos 17 y 21 encaja, perfectamente, en la denuncia a la situación de opresión de la mujer; tanto el novio como el padre mantienen y aprueban la conducta de la mujer sumisa, que llega virgen al matrimonio y, principalmente, “asexual” (v. 21), es decir, castrada porque reprime su deseo. A causa de su universal sometimiento, el discurso falocéntrico pondera, de este modo, la imagen de la virgen maternal (v. 21). Este movimiento de lo general universalizante a lo particular histórico tiene su germen en la conciencia de que la construcción histórica del género se plasma y está ligada a la formación de identidades

regionales (Zavala 1996: 35). La voz lírica irrumpe denunciando esta sujeción histórica de sus congéneres, del discurso masculino que protegió y justificó esta injusticia:

Este tratado enseña  
cómo el varón domeña  
y preña  
en la América Central  
y panameña (vv. 22-26).

Paralelismo obliga, la lógica de causa-efecto aparece para desarticular la impostura y la falsedad de esta sujeción histórica; desde este punto de vista, la equivalencia es evidente entre la serie de verbos y las acciones de la segunda unidad sintagmática, en tanto construyen la imagen de la opresión y de la marginación de la mujer:

“Este tratado enseña”

^ domeña (v.23) ^ “verdaderamente inclinada” (v.11)  
^ preña (v.24) ^ “una casta tensión de la cadera” (v.12)

Así, la denuncia desemboca en la toma de posición, por parte de la hablante lírico, de su condición subalterna, histórica impuesta y proyectada en comportamientos sexuales que regulan su cuerpo; el caballo de batalla es, pues, la virginidad. Y la política invade la situación comunicativa del

poema para hacer, de él, un manifiesto-proclama que invita a romper las ataduras, a la rebelión, como consecuencia de la toma de conciencia, como la que encuentra Shirley Mangini en la actual poesía erótica femenina, en las que las poetas “[e]ntiende[n] de dónde proceden sus objetos de deseo” (1996: 206):

Y de esta fálica  
 omnipotencia  
 mi rebelión de obreras  
 me defienda.  
 Porque tomo la punta de mis senos,  
 campanitas  
 de agudísimo hierro  
 y destierro  
 este himen puntual  
 que me amordaza  
 en escozor machista  
 y en larga lista  
 de herencia colonial (vv.27-39).

Si el cuerpo era el asidero en donde residía el poder masculino, es también la punta de lanza de su liberación. Con esta finalidad, Istarú escoge una parte del cuerpo que, si bien es cierto, se trata de una zona erógena y de receptividad sexual, se transforma en arma ofensiva; en tanto escudo protector, los “senos” se transforman en “campanitas/ de agudísimo hierro” (vv. 32-33), relacionando la forma de vaso fundido que posee una campana

(Marcos Casquero, 1999, 50) con los pezones, ya duros y totalmente hinchados, en tanto expresión corporal. Ya lo decía con gran acierto Antonio Blanch, “[p]uesto que el cuerpo humano es la principal mediación del deseo amoroso, la relación entre erotismo y expresión corporal es fundamental. El cuerpo [...] es la gran metáfora del hombre, es decir, el mejor medio de que dispone para comunicar su intimidad” (1978, 479). El goce del cuerpo por sí mismo desemboca en una gratificación que tiene todos los visos de un acto de rebelión.

La experiencia del cuerpo se revela como el lugar de una transformación, ya que la conciencia subalterna reivindica su identidad de “sujeto del deseo”. La lucha se concreta en una retórica de la insurrección en la que quedan fusionadas todas las experiencias similares; se trata de una posición beligerante en lo que se refiere a los derechos de los oprimidos socialmente; de ahí que “obreras” (v. 29) sea paradigmáticamente equivalente a las mujeres oprimidas. Por eso, la correlación entre “esta fállica omnipotencia” (vv. 27-28) y “Este tratado” (vv.1 o 22) no se hace esperar; la emergencia del falo, símbolo por excelencia de lo masculino, nos permite comprender la asimetría de las relaciones entre hombre y mujer, además de la manipulación (ocultamiento y sujeción) que el saber, símbolo de la Cultura, ha estimulado. El saber (el tratado) y el hombre (falo) están unidos indisolublemente en la experiencia histórica de la explotación genérica y social, lo cual evidencia el poema en las correlaciones:

Hombre x Mujer

Amo x Esclavo  
 Patrón x Obreros

La estrategia de defensa arranca con una posición de ataque, a la vanguardia, de franco y abierto enfrentamiento en la acción de tomarse la punta de los senos (v. 31), como síntoma de la asunción de su cuerpo, su sexualidad ahora vindicada. No es de extrañar que la “punta de [sus] senos” (v. 31) se convierta en un arma que utilizará la hablante lírico para defenderse como si fuera un escudo protector; recordemos que, al transformarse en “campanitas/ de agudísimo hierro” (vv. 31-32), los senos son la punta de lanza y de protección, por los cuales la hablante lírico asumirá un papel activo y la palabra. Deja de esconderse bajo una enunciación neutra y se afirma plenamente en su identidad. Utilizar la primera persona, el “yo”, es el síntoma de la toma de posición que termina con la inversión del símbolo de la virginidad de la mujer. El “himen” es la estrategia que el amo y el patrón ha desplegado para someter desde la fuerza (“escozor machista”) y desde tiempos inmemoriales (“herencia colonial”), lo que ya denunciaba desde el principio del poema, la virginidad como una forma de sometimiento y cosificación que anula de la mujer. Ahora, sin miedo a enunciar su palabra, sin temor a levantar su voz, con el “himen” roto y en un lenguaje que reviste de un poder profético que destruye la desigualdad y la injusticia, la hablante lírico conjura:

Yo borro este tratado de los cráneos, con ira de quetzal  
 lo aniquilo,

con militar sigilo  
lo muerdo y pulverizo,  
como a un muerto ajado e indeciso  
lo mato y lo remato  
con mi sexo abierto y rojo,  
manejo cardinal de la alegría,  
desde esta América encarnada y encendida,  
mi América de rabia, la Central (vv.40-50).

Investida ahora de ese poder que da el saberse liberada no solo de las cadenas del sufrimiento y del dolor (“escozor machista”, v. 37), sino también de la tradición que la ataba al silencio y a la esclavitud (“herencia colonial”, v. 39), la hablante lírico despierta de su letargo y mansedumbre, y convoca el tiempo de la acción y del compromiso político. Así, el poema llega a un crescendo con un tono declarativo y enfático, en donde la sumisión de la mujer da paso a la beligerancia y a la lucha. El tratado es calificado “de los cráneos” (v.40), porque se descubre la falsedad y la mentira que han acarreado únicamente la muerte —la pasividad de la mujer abandonada a su destino—; por eso, en un acto que implica la destrucción, se separa para siempre de sus victimarios. Las acciones de los verbos desarrollan un movimiento dinámico en espiral, con dos series de equivalencia paradigmática:

^ “con ira de quetzal lo aniquilo” (v.vv.41-2)

^ “con militar sigilo lo muerdo y pulverizo” (vv.42-3)

^ “como a un muerto ajado e indeciso lo mato” (vv.44-5)

^ “y lo remato con mi sexo abierto y rojo” (vv.45-6)

Ello provoca el cierre más interesante dentro de *La estación del fiebre*, porque implica un desplazamiento de la rebelión genérica hacia la político-social, en donde la imagen de la “india violada” como representación del continente se convierte, aquí, en la imagen genérica de la mujer-nación. La violencia, que muestra este principio de destrucción, evoca dos imágenes propias de la problemática de injusticia y de rebelión en contra de los regímenes dictatoriales; la manera sórdida y sin piedad como matan los militares se compara aquí al acto de la pérdida de la virginidad en la hembra, la cual utilizará, al mismo tiempo, su sexo para asesinarlo; es una estrategia liberadora. la hablante lírico reivindica para sí un papel protagónico y lo que, a lo largo del poema, se mantenía como una metáfora *in absentia*, surge para reforzar su denuncia dentro de un paralelismo sinecdótico (mujer = cuerpo= continente), en donde el amor sexual reivindica lo purpúreo (Rojas, 1987, 400):

“sexo abierto y rojo”(v.46) x “América encarnada y encendida” (v. 49)

De manera que el alzamiento (la rebelión) es la de todo un continente que denuncia la explotación en lo que es una “indómita voz”<sup>7</sup>. El espacio marginal adscrito a la mujer, la de un territorio ocupado por el poder del discurso falocéntrico es ahora también la de una región geográfica sitiada, en guerra y sangrante. La subalternidad histórica es germen de rebelión y no podemos pasar de alto que, en varias de las poetas centroamericanas a

<sup>7</sup> Parfraseo el título de la antología que Sonia Marta Mora y Flora Ovaes diseñaron y compilaron en la Editorial Mujeres en 1994. Se trata de la primera antología con ese sello de género en Costa Rica.

principios de la década de los 80, por ejemplo Gioconda Belli o Daisy Zamora, encontramos esta retórica de la insurrección, en un cruce entre las nuevas prácticas discursivas del testimonio y el discurso político. Indispensable es, en este sentido, el libro de John Beverley, en donde desarrolla, con mucho acierto, la idea de que las nuevas formas de testimonio, surgidas de la Revolución, problematizan la primera persona para sugerir el triunfo del individuo sobre las circunstancias adversas y conflictivas (1990, 176); en este caso, el de “la encarnación de la mujer nueva, esa que rechazando privilegios, desusados halagos, vanidades narcisistas, emerge en la poesía con características propias” (Chase, 1983, 24). El poema III de *La estación de fiebre* se hace eco de este paradigma testimonial en la confluencia entre el manifiesto político y la proclama, desde el cual “la Revolución[...] llevará [a las mujeres] a la poesía de la acción, a la creación, a la invención de nosotras mismas” (Zamora, 1991, 958). En palabras de Carlos Raúl Narváez, quien encuentra la misma reivindicación de la alteridad y la función política del cuerpo en la poesía de Gioconda Belli:

Podría decirse que la hablante [...] textualiza la alteridad del sujeto ( la mujer-hablante se libera de las amarras tradicionales, explora las regiones más íntimas de su propio cuerpo y sexualidad, se re-ubica en el centro del quehacer socio-político, y desde su nueva habitación también reivindica a los subalternos históricamente marginados y silenciados) y nombra la alteridad del orden socio-político [...] (1998, 194-195).

Pues bien, esta toma de conciencia es esencial para comprender el rechazo al estereotipo de la mujer ángel y de la virginidad en el poema XVI, en donde el tema de los esponsales debía concluir en el epitalamio, que celebraba la unión de los nuevos esposos. Mientras esto sucedía la esposa entraba en su nueva casa en donde se consumaba el matrimonio con la entrega/posesión; la prueba de este “desvirgamiento” era la sábana manchada, mostrando con ello el hecho de que la esposa llegaba virgen al matrimonio y no se había entregado a otro. Sin embargo, la voz lírica se vale de este cliché para anunciar su capacidad para el amor con la imagen inicial del “balcón” y de la “ventana” y la desnudez de su cuerpo que se entrega en la relación amorosa:

Esta noche de desposada  
 soy mi balcón.  
 Ventana soy  
 sin otro atuendo que el del amor (vv. 1-4).

Tanto “balcón” como “ventana” están en posición de equivalencia; subrayan la receptividad de la amada<sup>8</sup> y su disposición a entregarse tal y cual es; ello refuerza la ceremonia de pasaje a la que asistimos, pues la escritura del poema se transforma en una metáfora del cuerpo de la desposada: el cuerpo de la mujer y el cuerpo del poema se abren para ser interpelados por unas nuevas relaciones intersubjetivas. Es consustancial el valor transcendental de la experiencia, en cuanto nos invitará a atravesar un pasaje que nos

<sup>8</sup> “En cuanto abertura al aire y a la luz, la ventana simboliza la receptividad” (Chevalier y Gheerbrant 1999, 1055), de manera que también “balcón” representa ese lugar de paso entre dos mundos.

conducirá a la plenitud femenina.<sup>9</sup> El poema XVI se abre bajo una verdadera retórica de la apertura, cuyas sensaciones están dominadas por la noción de la mirada, del espectáculo que se expone a los ojos de los que aguardan el cumplimiento del rito:

Y cuando el día  
golpee en el vidrio de mi ventana  
he de vestirme con mi sábana de desposada (vv. 5-7) .

Si la noche de bodas debía terminar con la exposición pública de la sábana manchada de sangre, que marca la firma de ese contrato por la cual la desposada recién desvirgada pasa a ser propiedad del “macho”, el anuncio de la mañana cobra aquí otra significación cuando la hablante lírico se cubre con la “sábana” y muestra la hoja en blanco en donde se ha firmado el contrato<sup>10</sup>. El hecho de revestirse con la sábana blanca, léase no manchada, evocará la transformación extraordinaria de la hablante lírico, pues “[e]l vestido no es pues un atributo exterior, extraño a la naturaleza de quien lo lleva, sino que por lo contrario expresa su realidad esencial y fundamental” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, 1063). Ella desvirtúa la prueba de su virginidad, de su sujeción y pertenencia al hombre, y hace inservible la operación y la prueba que todos esperaban. Su entrega por

---

<sup>9</sup> De lo cual podemos concluir que el “balcón” posee toda la significación de puerta, de acceso, pasaje, transición. Véase Chevalier y Gheerbrant (1999, 855- 857).

<sup>10</sup> Es curiosa la imagen que la sociedad occidental tiene del contrato o pacto, como si fuera una firma en la que se firma con sangre, tal y como lo atestigua el pacto firmado por el doctor Fausto con Mefistóteles: “il évoque des images mythologiques, comme ces ‘pactes avec le diable’ où l’on trempe sa plume dans son propre sang pour vendre son âme” (Lejeune, 1983, 421).

amor destruye el mecanismo y la eficacia del rito de los desposorios:

Que balcón soy.  
 Para mostrar el paño blanco  
 tan blanco por la ventana,  
 tras esta noche de desposada.  
 Sin una sola nervadura de la amargura,  
 sin alfileres púrpuras  
 sin una isla ni un algodón  
 en que alojarse pueda el dolor.  
 Que blanca y pura  
 soy mi balcón (vv. 8-17).

El milagro ocurre aquí. La metamorfosis a la que asistimos y hace equivalente el “balcón” a la “desposada” trasmuta su ser y proporciona el acceso a una realidad inédita y extraordinaria: puesta a la mirada escrutadora de los otros, el sujeto femenino es consciente del milagro operado en ella. No hay sangre que manche la sábana; de ahí el tono de sorpresa de los versos 9 al 11, en donde el contraste entre el blanco de la sábana y la oscuridad de la noche resalta no hace más que acentuar la calidad de pasaje de la “noche” en cuanto preparación para el milagro que se gesta bajo el escrutinio de todos los invitados a los epitalamios. El rito no llega a su término con el “paño blanco”, con lo cual el milagro se lleva a cabo y se muestra sus consecuencias en los versos 12 al 15: no hay pruebas del “desvirgamiento” de la esposa, es decir, ni rompimiento del himen, ni sangre, ni dolor. La repetición de la preposición “sin” entra en una gradación que pondera la ausencia del

sufrimiento, que se asocia a la pérdida de la virginidad y al sangrado que resulta como consecuencia:

^ Sin una sola nervadura de la amargura (v.12)

^ sin alfileres púrpuras (v. 13)

^ sin una isla ni un algodón/ en que alojarse pueda el dolor. (vv. 14-15)

Así, la sábana aparece como libre de irregulares y salientes, sin nada que la sujete con lo cual se mueve libremente, nítida y sin manchas. Comprendemos, entonces, que la sábana es sinécdoque de la esposa, por lo cual el cambio operado en la sábana es solamente la comprobación de la metamorfosis que ocurre aquí como *misterium tremendum*. Ello implica el término de la esclavitud y el comienzo de la liberación porque se acaba, de una vez por todas, con el estereotipo de la virginidad:

Adiós la sangre.

Adiós la sangre, la sangre y su tiniebla.

Que así desnuda y cubierta

con mi sábana de desposada

yo estoy armada (vv. 18-22).

Romper con la realidad anterior significa liberarse de aquello que condena a la mujer a una sujeción biológica e histórica; la despedida (“Adiós la sangre”) sirve de conjuro en la que se trasunta no solo la conciencia recobrada sino también la acción que de ello resulta (“yo estoy armada”); por ello desaparece la sangre como signo de la sumisión y dependencia de

la mujer en tanto sujeto subalterno. De ser un objeto pasivo, expuesto a las convenciones sociales del matrimonio, mediante la metonimia de la sábana (“he de vestirme con mi sábana de desposada” v.7), la mujer pasa a ser sujeto activo en la sinécdoque “con mi sábana de desposada/ yo estoy armada” (vv. 21-22). La retórica guerrera se convoca con esa disposición al combate, ya que tiene las armas para enfrentarse a la tradición machista hispana, que se focaliza en la pureza y en la receptividad de la mujer. Invierte los signos de sujeción, propios de la subordinación histórica de la mujer en la virginidad y en el matrimonio:

Y por las calles de España  
y a mi América cansada voy,  
para mostrar mi blanca tela,  
vagina blanca. Blanco el amor.

Porque esta noche de desposada soy mi balcón (vv. 23-27).

La retórica de la guerra surge en este final del poema para subrayar ese papel protagónico de la voz poética; mientras que el tono beligerante no puede explicarse si no toma en cuenta la significación del espacio que explicita Istarú magistralmente: por un lado, en la verticalidad se encuentra el balcón y la ventana puestas a la vista de todos; por otro lado, en la horizontalidad (“las calles”), ella de nuevo se pone bajo la mirada de los que quieran verla con otros ojos. Si como plantea Edmond Barbotín, el sujeto crea nuevos significados mediante un campo de referencias que es el cuerpo (1977: 89), la voz lírica descubre que, gracias a sus gestos,

su mirada y sus zonas genitales, está en la capacidad de mostrarse tal y cual es. Recorrer la geografía hispana es signo de la toma de conciencia, pues hacerse ver es anunciar que uno existe y es. Se trata de reivindicar su derecho a la diferencia y el milagro operado: “mostrar mi blanca tela,/ vagina blanca. Blanco el amor” (vv. 25-26). En su cuerpo se manifiesta y se trasunta el milagro de la sábana, por lo que comprendemos que, al final, “la sábana” es sinécdoque de “vagina”. El poema XVI de *La estación de fiebre* refuerza el mismo programa testimonial en el que el cuerpo se redinamiza bajo el alero del manifiesto político y de la revolución posible. Esta función política del cuerpo inscribe a la mujer en la encrucijada de una liberación que debe romper su ligamen-prisión a una tradición machista y falocéntrica, eso sí, mediante la exploración de su propio cuerpo y la sexualidad. De esta manera, en el poema XXIII, el último de *La estación de fiebre*, la voz lírica pasa de esta insurrección a la toma de conciencia de un terreno de común acuerdo fundado en el reconocimiento mutuo de la humanidad que une hombre y mujer; Ana Istarú insiste en un nuevo entendimiento que sopesa sus relaciones:

Estás humano y hombre.  
Cuánto te amo.  
Que para amar en tanto  
necesito, se necesita urgentemente  
¾cualquiera de nosotros,  
humano y hombre  
o mujer de pulpa humana; comprendemos

¾ un lecho para el goce,  
 un dorso de ángel  
 donde ubicar magníficas texturas,  
 sus ámbitos terrestres,  
 sus dos cuerpos (vv. 1-13).

Más allá de la realidad biológica (varón/hembra) que sustenta el goce del cuerpo en el poemario<sup>11</sup>, se impone ahora la presencia de un “tú” masculino cuya cualidad física es ser “humano” (v. 1). El pleonasma del verso inicial (“humano y hombre”) solamente se comprende en el rechazo de la tradición biológica y cultural que ha hecho de éste el macho dominante en unas relaciones asimétricas basadas en la verticalidad del poder. Istarú acierta en poner como necesidad primera y única del “nosotros” (v. 6), “amar” (v. 3) y subraya la urgencia de que esta nueva comprensión de la identidad sexual desemboque en la aceptación de nuestro origen social. La sinécdoque de los versos 7 y 8 (“hombre/ o mujer de pulpa humana”) es capital para movilizar esa idea de que compartimos la misma sustancia; estamos ante la primacía de una noción sustancialista del cuerpo, relacionado con su materia, la carne, y sus partes, y “los seres que las detentan” (Surallés 2010: 65)<sup>12</sup>. Pero, ¿en qué consiste esta humanidad compartida? Esta primera

11 Aunque, precisamente, este sea el aspecto más conspicuo del poemario de Istarú y le haya conferido esa aceptación/rechazo entre los seres, a saber, el goce femenino del cuerpo y la alabanza del pene, este último poema defiende que el sexo está al servicio de las relaciones intersubjetivas, nuevas e inéditas entre mujer y hombre.

12 La noción contraria mientras sería, más bien, una noción formalista en la que el cuerpo es sobre todo volumen, pues “evita a toda costa una relación entre cuerpo humano y carne, y propone en cambio una traducción de cuerpo haciendo referencia al espacio que ocupa, es decir, su forma” (Surallés 2010, 80). Dicho de otra manera, en tanto forma que contiene o es contenida, el cuerpo “es forma de la materia y sólo en el caso humano esta última sería la carne” (Surallés 2010, 80).

unidad del poema plantea esa radicalidad en la imagen tópica del “lecho” amoroso del verso 9, espacio compartido en el que la posición de los cuerpos delata una praxémica inédita; su comparación en otra sinécdoque como “un dorso de ángel” (v. 10) se traduce en los cuerpos entrelazados que están horizontalmente. Por lo anterior, ahora pasamos a una noción formalista del cuerpo, en donde este es forma que contiene/contenida en un lugar, cuya enunciación subraya su materialidad revolucionaria, tal y como sucede en la siguiente a continuación en el poema:

Que cuerpo es tu vocablo,  
tan tu casa,  
amor febril, tenaz amor,  
último vértice.  
Se necesita  
una camisa, un traje sano,  
este desaforado impulso de la hebra  
donde rendir a la muerte  
el frío y sus reptiles. Se requiere  
haber tomado sopa,  
puedo pensar quizás al mediodía,  
cuando la plácida legumbre  
no se entera  
y de verde residente en la cocina  
pasa a habitarnos (vv. 14-28).

El origen y el punto de llegada de esta nueva comprensión es siempre el cuerpo; así, en tanto “vocablo” (v. 14) o “casa” (v. 15) sobre el que dependen

todas las justificaciones y excusas del “tú”, se insiste en la necesidad de fundar estas relaciones intersubjetivas en la comprensión de lo cotidiano y el espacio de lo doméstico. No es inocente que, para ello, escoja Istarú dos elementos de gran simbolismo en nuestro imaginario: la “camisa” se convierte en “traje sano” (v. 19) que cubre como nueva piel, mientras el alimento de la “sopa” (v. 23) y “la cocina” (v. 27) están al servicio de renovar las fuerzas y saciar esta necesidad biológica y primaria. Alexandra Carter ha observado la importancia de los comportamientos humanos que suscita el espacio culinario, pues la alimentación humana es también lenguaje cultural (1984, 97) y se plantea, a través de esta, la atracción sexual y los deseos sancionados por la cultura y que se experimentan mediante representaciones simbólicas. Así, el espacio de la “cocina”, como lo fue antes el “lecho”, es un lugar de ingestión de nutrientes y de comunión, cuyo punto de inflexión en el poema es la acción de “habitarlos” (v. 28), mutua y solidaria. Se trataba del elemento más conspicuo de la atadura doméstica como puede ser, en la perspectiva de Lucía Guerra, el fogón; su dedicación es propia de “la distinción genérica”, acota ella (1994, 15), que hace a la mujer parte de esa territorialización cuyas “connotaciones de derecho de propiedad y superioridad jerárquica” (Guerra, 1994, 16) son hartamente evidentes a lo largo de la Historia. Ahora bien, en su poema XXIII, Istarú recodifica estas sujeciones para que sean el abono de una transformación deseada; a todas luces, pone la discusión sobre la necesidad de una utopía, “en cuanto incorporaban contenidos relativos al cuestionamiento de los papeles de género” (Zavala 2011, 77), como forma de protesta y de toma de conciencia irónica, que se

despliega en el final del poema:

Qué sabemos. (Pero muy bien  
sabemos). Etcétera.  
Un hombre, una mujer así  
honestamente prescinden del dolor  
y se levantan  
y ya no comprendemos  
la dictadura; no tiene caso.  
No se explica esta hambre,  
un calendario vacío de trabajo.  
Un paso con labios entreabiertos  
por donde roto suspirará un zapato.  
Ya no se entiende, si para mi amor  
lo ocupo. Zapato, bestezuela  
que nos ciñes, ¡ay que te amamos! (vv. 54-68)

El adverbio adversativo “pero” (v. 54) y el paréntesis de los versos 54-55 marcan esa toma de conciencia de la realidad deseada frente a lo que acontece cotidianamente; es ahí en donde las ansias de cambio se enfrentan con la cruda y triste realidad que significa la carencia de una igualdad de los sexos y la persistencia de esta dominación territorial; su desfase se muestra perfectamente en el encabalgamiento de los versos 54-55 (“Pero muy bien/ sabemos”)<sup>13</sup> y en el uso estratégico del lexema “Etcétera”, con

---

13 El procedimiento propiamente es el de un uso del paréntesis con el fin de introducir una segunda voz (Martínez Fernández 1996: 70); su función no solo es romper el fluir rítmico-sintáctico sino también, con ello, proponer una ruptura que provoca la ironía.

el fin de, irónicamente, aludir a esa serie de mentiras y de excusas que se exponen para no realizar la revolución de los afectos y de las mentalidades. En este terreno, ya no puede haber ni comprensión ni horizontalidad de las relaciones, lo cual se resume en la imagen de “la dictadura” del verso 61 y en la frase, negativa y derrotista, del “no tiene caso” (v. 61). Ante esta situación y crudo balance, la voz poética se pregunta sobre la necesidad de calzar “un zapato” (v. 65), lo cual se entiende en este contexto en el que representa la comodidad y la sujeción socio-histórica por un lado, y, por otro, una toma de conciencia:

Este hombre humano  
 que amor atiende  
 con serviciales muslos  
 y miembros para el hecho  
 más divulgado y dulce que conozco,  
 este hombre humano  
 prescinde del dolor,  
 ya no comprende  
 la dictadura. (¡El amor tuvo!)

Y se levanta. (vv. 69-78)

Desenlace irónico para una reflexión sobre una revolución apenas en ciernes en la que Istarú se muestra, me parece, decepcionada de la posibilidad real de una comprensión efectiva y auténtica; esa “dictadura” a la que alude en el verso 77, concentra histórica pero culturalmente hablando

la experiencia de sujeción y la subordinación de la mujer. Aunque el goce sexual se explicita para que ella lo disfrute, este no genera una verdadera comprensión; el desfase se anuncia magistralmente en el cierre del poema por dos mecanismos: 1) contribuye no solo para ello el paréntesis en donde se manifiesta la perspectiva masculina (“¡El amor tuvo!”, v. 77), de quien ha satisfecho lo biológico pero sin ninguna compenetración e intercambio recíproco; y 2) sino también el cambio tipográfico del último verso, el 78, en donde la contundencia y la sorpresa de la ruptura del bloque de versos<sup>14</sup>, destaca la poca atención prestada a la mujer por parte de quien ha estado con ella en el “lecho” y al desconocimiento de su parte de lo que desea su compañera. Hay mucho por hacer para que se produzca este nuevo entendimiento que nos propone *La estación de fiebre*, aunque su proclama y la insurrección revelan ese trasvase ideológico que los conflictos bélicos en la Centroamérica de los 80 dejan sobre una poesía, lúcida y crítica que alza su voz en contra de la “dictadura” y pone su acento en una retórica guerrera.

#### BIBLIOGRAFÍA

Baeza Flores, Alberto. “Un diestro roce de fogatas”. “Suplemento Áncora”, *La Nación*, domingo 17 de marzo (1985), 1D.

Barbotin, Edmond. *El lenguaje del cuerpo*. Pamplona: Editorial EUNSA, 1977.

<sup>14</sup> En relación con esta desarticulación, el poema funciona como un bloque completo que el último verso rompe con el ritmo de lectura terminando bruscamente, “en cuanto que el final queda interrumpido por medio de una verdadera ruptura sintáctico-morfológica” (Martínez Fernández, 1996, 94); la conjunción “y”, con valor ilativo, produce efectos intensivos en este caso.

- Beverly, John. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: U. of Texas P., 1990.
- Blanch, Antonio. "Erotismo y pornografía". *Razón y Fe* 197. 964 (1978), 477-486.
- Carter, Alexandra. "Aspectos antropológicos de la alimentación humana en la literatura". *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 8. 1-2 (1984), 97-101.
- Chase, Alfonso. "Ana Istarú y la estación de fiebre". *Semanario Universidad*, 19 de agosto (1983), 24.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 5a. edición. Barcelona: Editorial Herder, 1995.
- Craft, Linda. *Novels of Testimony and Resistance from Central America*. Gainesville: UP of Florida, 1997.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas/ Colcultura, 1994.
- Istarú, Ana. *La estación de fiebre*. San José: EDUCA, 1984.
- Lejeune, Philippe. "Le pacte autobiographique (bis)". *Poétique* 56 (1983), 416-33.
- Mangini, Shirley. «Las vanguardias y el discurso del deseo». *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Tomo III. *La mujer en la literatura española (Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad)*. Iris Zavala (Coord.). Barcelona-SanJuan: Edit. Anthropos/ Universidad de Puerto Rico, 1996. 177-212.
- Marcos Casquero, Manuel-Ant. "El supersticioso mundo de las campanas".

- Estudios Humanísticos, Filología* 21 (1999), 47-66.
- Martínez Fernández, José Enrique. *El fragmentarismo poético contemporáneo (Fundamentos teórico-críticos)*. León: Publicaciones de la Universidad, 1996.
- Mora, Sonia Marta y Flora Ovares. *Indómitas voces: Las poetas de Costa Rica. Antología*. San José: Editorial Mujeres, 1994.
- Narváez, Carlos Raúl. “De la costilla de Eva de Gioconda Belli: Poesía, mito e historia”. *Alba de América* 16.30-31 (1998), 179-98.
- Preble-Niemi, Oralia. “Introducción”. *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Oralia Preble-Niemi (Ed.). Potomac: Scripta Humanistica, 1999: III-IX.
- Rodríguez, Ileana. *Women, Guerrilleras, and Love*. Minneapolis: U of Minnesota P., 1996.
- Rojas, Margarita. “Transgresiones al discurso poético amoroso: la poesía de Ana Istarú”. *Revista Iberoamericana* 53.138-9 (1987), 391-402.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. *Cien años de literatura costarricense*. San José: Farben Grupo Editorial Norma, 1995.
- Salgado, María A. “Erotismo, cuerpo y revolución en *Línea de fuego* de Gioconda Belli”. *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Oralia Preble-Niemi (Ed.). Potomac: Scripta Humanistica, 1999. 3-23.
- Surallés, Alexandre. “La retórica de traducir ‘cuerpo’”. *Retóricas del cuerpo amerindio*. Manuel Gutiérrez Estévez y Pedro Pitarch (Eds.). Madrid/ Frankfurt am Main, 2010, 57-86.

- Zamora, Daisy. "La mujer nicaragüense en la poesía". *Revista Iberoamericana* 57.157 (1991), 933-58.
- Zavala, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Femenismo dialógico". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Tomo I. La mujer en la literatura española (Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad)*. Iris Zavala (Coord.). Barcelona-SanJuan: Edit.Anthropos/ Universidad de Puerto Rico, 1996, 27-76.
- Zavala, Magda. "Estudio introductorio". *Con mano de mujer: Antología de poetas centroamericanas contemporánea (1970-2008)*. Heredia: Fundación Interartes, 2011, 11-139.