

DESACRALIZACIÓN RELIGIOSA Y DENUNCIA SOCIAL EN *ALGO PARECIDO AL JUEGO*, DE MARITZA CINO ALVEAR.

RELIGIOUS DESACRALIZATION AND SOCIAL COMPLAINT IN *ALGO PARECIDO AL JUEGO*, BY MARITZA CINO ALVEAR

LEIRA ARAÚJO NIETO

UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

Resumen: Este escrito pretende evidenciar cómo la poesía escrita por mujeres ecuatorianas utiliza códigos religiosos y se sirve de herramientas como la desacralización y la carnavalización literaria para hablar de la realidad latinoamericana y de la injusticia social. Maritza Cino es un ejemplo de cómo una autora puede apropiarse de los textos bíblicos para realizar una re-escritura de la historia de las mujeres y de los grupos marginados en sociedad. Concretamente, se tomará como referencia su primer poemario: *Algo parecido al juego*, el cual será sometido a un análisis literario utilizando como apoyo teórico la desacralización de Mijaíl Bajtín y nociones de Teología feminista.

Palabras clave: mujeres, Ecuador, poesía, religión, denuncia social, Mijaíl Bajtín.

Abstract: This article aims to show how the poetry written by Ecuadorian female feeds of religious codes and uses tools such as desacralization and Literary Carnivalization to speak about Latin American reality and social injustice. Maritza Cino exemplifies how an author can use the appropriation of biblical writings in order to re-write female history and the one of people in social exclusion. The main subject of this study will be Cino's first poetry book: *Algo parecido al juego*, which will be analyzed within a theoretical framework based on the writings of Mijaíl Bajtín on desacralization and on notions of Female Theology.

Key words: women, Ecuador, poetry, religion, social complaint, Mijaíl Bajtín.



INTRODUCCIÓN

Maritza Cino (Guayaquil, 1957) es una autora ecuatoriana cuyo recorrido literario abarca tres décadas. Ganadora de varios reconocimientos, entre los que se encuentra el Premio Nacional de Poesía “Medardo Ángel Silva”, máximo reconocimiento lírico ecuatoriano, ha publicado siete poemarios. Su primer trabajo, *Algo parecido al juego*, vio la luz en el año 1983 de la mano de la Editorial *Viñeta* y es el principal objeto de estudio de este artículo.

En su primer poemario, Cino formula una declaración de intenciones y esboza una línea poética que va del erotismo a la desacralización, la misma a la que se mantendrá fiel durante toda su producción literaria. *Algo parecido al juego* lleva una portada diseñada por el poeta y pintor Mexicano-cubano Fayad Jamis (1930-1988), a quien se dedica el libro por ser el principal impulsor de su publicación. El texto consta de 31 poemas en prosa, cuyos tópicos principales son la desacralización del imaginario religioso y el cuestionamiento a la naturaleza femenina y su lugar dentro de un esquema social marcado por el conservadurismo. Estos 31 poemas están organizados en una estructura tripartita: la primera sección del libro se compone de 12, la segunda de 14 y la última sección –siendo la única que lleva subtítulo y se denomina “Desarreglos”– incluye cinco poemas cortos.

Resulta indispensable enmarcar la obra de Cino dentro de la producción poética de los ochenta en Ecuador, no solo porque la lírica no fue un género de gran proyección en esos años, sino también porque la autora fue una de las pocas mujeres en publicar a inicios de la década. Michael Handelsman, crítico y académico estadounidense que ha dedicado gran parte de su trabajo a estudiar el decolonialismo y la escritura en Ecuador, fue bastante ilustrativo al describir el panorama literario de la época:

Al pasar los años '80, las dos palabras claves en el Ecuador parecen ser las del desencanto y crisis. La deuda externa y todos los avatares que esta ha producido en el país (en todo el mundo, mejor dicho) han creado un ambiente de desesperación y pesimismo [...] El mecenazgo institucional de los '70 se ha paralizado; el costo de los libros se ha puesto tan exorbitante que se corre el riesgo de convertir la lectura en una actividad de lujo. (Handelsman, 1990: 146).

Las palabras de Handelsman hacen referencia a una suerte de desinflamiento tanto de los lectores como de los medios de producción que auspiciaban las publicaciones y concursos literarios. Esta tendencia coincidió con un enfrentamiento surgido a mediados de los ochenta entre el mundo académico –al que pertenece Cino– y los canales de difusión literaria, estrechamente conectados a la lucha de la política guayaquileña entre la izquierda marxista y la derecha so-

cial-cristiana¹.

Hemos de comenzar este análisis utilizando como guía las imágenes que se van presentando y enlazando a lo largo del libro: el génesis y el paraíso terrenal; la imagen de Cristo y la re-interpretación del mismo con una versión local del mesías; y, finalmente, los símbolos eucarísticos: la cruz, el pecado y la astilla.

Para descifrar la intencionalidad en la utilización de estos elementos de manera lúdica recurriremos a Mijaíl Bajtín² y a sus escritos sobre carnaval, cultura popular y estética; así como a varias propuestas teóricas vinculadas a la Teología feminista.

El objetivo de este trabajo es evidenciar cómo el fondo y la forma de cada texto se crean y estructuran alrededor de estos elementos religiosos; pero, sobre todo, desentrañar –en la medida de lo posible– el por qué de esta articulación simbólica y su relación con la escritura femenina y, en especial, con la realidad de la mujer latinoamericana.

1. EL PARAÍSO TERRENAL ES UN PUERTO AUSENTE.

El poemario empieza con una re-escritura de la historia. El inicio del texto parte de la creación de un génesis particular que se presenta a partir de una suerte de narración incluida en el poema “Desde el origen”:

beodo de cristal
amante perenne de la tierra
en tu isla de salsa africana
donde pasan
los primeros peces del océano
aceitoso tronco de tu especie
de donde vienen
los jubilados del letargo,
puerto sin nombre y sin orilla
con Orfeo armonizándote la vida
entre sombrillas de cocos y manzanos

¹ Denominada así en referencia al Partido Social-Cristiano de Ecuador, fundado por el jurista y luego Presidente del Ecuador, Camilo Ponce Enríquez, en 1951. Este partido se creó bajo una corriente liberal, herencia del Partido Conservador.

² El texto principal de referencia para este trabajo ha sido el artículo “Carnaval y Literatura”, publicado en la revista Eco en 1991.

el paraíso terrenal te ha sido dado
pergaminos y piedras submarinas
escondes en tu carpa de cristal.
(Cino, 1983: 17)

El tono del poema es grandilocuente, como todas las narraciones de génesis. La voz poética se dirige a un “tú” al que no solo le atribuye una condición hedonista a través de los epítetos: “beodo” y “amante perenne”, también procede a delimitar su espacio de desarrollo, ubicándolo en una isla. El poema continúa ampliando detalles narrativos: un puerto y frutos que denotan un esquema tropical pero que no olvida incluir manzanos para establecer un nexo con el génesis judeo-cristiano.

Sin embargo, es realmente en la segunda estrofa donde se da pie al juego de imágenes y alegorías religiosas porque allí se establece que a un personaje se le ha encargado un paraíso a similitud de Adán: “Tomó, pues, Jehová Dios al hombre, y lo puso en el huerto de Edén, para que lo labrara y lo guardase” (Reina Valera, 1960, Génesis 2: 15). Las dotes o regalos que posee el personaje ofrecen indicios de las cualidades del protagonista.

El cristal, por ejemplo, es altamente simbólico no solo por su repetición dentro del poema sino también porque se contrapone con la idea de lo terreno y la recreación de la isla. Este elemento adquiere peso dentro del poema porque, de todos los mencionados, es el que ha estado durante siglos enlazado a las nociones del espíritu por su transparencia, cargándose de significado a través de los años. No es fortuito que el cristal haya sido el elemento favorito de los artistas de diversas épocas, especialmente, de los interesados en el plano místico o religioso:

Es interesante la coincidente veneración mostrada hacia el cristal por los místicos y los surrealistas. El “estado de transparencia” se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrario: la materia “existe”, pero es como si no existiera, pues que se puede ver a su través. No hay dureza a la contemplación, no hay resistencia ni dolor. (Cirlot, 1992: 152).

Si a través del cristal se nos habla del espíritu, la referencia al pergamino nos describe a un personaje *dotado* de poder, de sabiduría. Esta idea se opone al génesis bíblico, en el cual tenemos a Adán en estado de inocencia, advertido de probar el árbol del conocimiento. Sumado a ello, el hecho de que el personaje principal de la historia del poema sea masculino y se encuentre continuamente cuestionado por esta voz omnipresente, altera la visión normalizada de una Eva que peca y un Dios que observa. De esta forma la obra se empieza a revelar co-

mo una especie de carnaval en el que se altera el orden del mundo real porque solo allí puede tomar la forma que se desea con libertad de creación y albedrío. Como indica Bajtín:

No se mira el carnaval...ni siquiera se lo representa sino que se lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso, y se lleva así una existencia de carnaval. Esta sin embargo se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de “vida al revés”. (Bajtín, 1991: p. 312).

Gracias a esta vida “al revés” estamos ante una obra que empieza con un proto-Adán que sufre como Eva, y en la que luego encontraremos personajes masculinos reemplazados o bien, por su contra-parte femenina o por su antítesis en la narrativa bíblica.

2. UN CRISTO, TODOS LOS CRISTOS.

La mayor concentración de imágenes poéticas se encuentra en el poema “Del fonema a la carne”, dividido en cuatro secciones o cruces, ya que las estrofas se disponen gráficamente en forma de aspa. En este poema se introduce una figura de Cristo alejada de la visión establecida en el Nuevo Testamento. De hecho, el inicio del poema es una introducción en el plano de lo simbólico a través de una metáfora ligada a lo erótico:

un cristo me pateo la angostura de mi monte

nomenclatura interna

úlceras acorazonadas

savia intensificante

sémola o bacteria.

(Cino, 1983: 19)

El primer verso, en el cual encontramos una alusión al flagelo, se revela femenino gracias a lo corpóreo, a la mención de un *monte*, posiblemente el Monte de Venus. Al dotar a la víctima de sexo y utilizar por primera vez a la primera persona del singular, nos encontramos nuevamente frente a una reescritura de la historia bíblica: se habla de Cristo desde lo femenino. Sumado a ello, en esta sección se aprecia una suerte de gradación de especie humana-flora-fauna a través de epítetos que componen imágenes ligadas a lo líquido y a los órganos internos de la mujer. Esta intimidad nos sitúa frente a una voz que habla del dolor desde el cuerpo pero que, a su vez, lo utiliza como canal para hablar del mundo espiritual.

El hecho de colocar a Cristo como verdugo transgrede no sólo el registro

histórico que se tiene del personaje como epítome de inmolación –y su figura de hijo de Dios torturado por los romanos para la redención de los pecados de la humanidad– sino que coloca a la voz lírica en su lugar, reemplazándolo en la cruz. Pedro Ortega Ventureira, quien ha analizado el imaginario de la crucifixión femenina en el arte explica: “La mujer que aparece en una cruz siempre está sustituyendo a Cristo: para emularlo, para su mofa, para invocar su dolor, para suplantarlo.” (Ortega, 2015: 31).

El por qué de esta inversión parece responder a dos factores. El primero sería el dotar a la mujer de protagonismo dentro de la narrativa bíblica: para incluirla dentro del sistema y visibilizar sus procesos o experiencias religiosas. Con este recurso a la mujer no la se aleja de la religión, mas bien, se la coloca en el centro mismo de la institución de la Iglesia para cuestionar el orden desde la experiencia femenina. Esta es una estrategia de subversión que, si bien no es nueva, la teología feminista reconoce como expansiva en los últimos años:

[...] cada vez es mayor el número de *mujeres que se rebelan contra las religiones*. Sin abandonar el espacio religioso, se organizan de manera autónoma, se alejan de las orientaciones morales que les impone el patriarcado religioso y viven la experiencia religiosa desde su propia subjetividad, sin tener que pasar por la mediación de los varones. (Tamayo, 2011: 138).

Uno de los motivos principales para esta subversión es la negación de la mujer como agente activo tanto a nivel institucional como a nivel simbólico: “En la Iglesia católica, las mujeres pueden consagrar su vida a Dios, pero, en razón de su sexo, no pueden representar a Dios” (Tamayo, 2011: 139). Escribir desde una cosmogonía femenina permite dotar de matices a todos los elementos significantes que la religión ha categorizado como masculinos en su totalidad.

El segundo objetivo de esta inversión de roles sería la utilización de la religión para hablar del padecimiento femenino dentro de un esquema social marcado por el conservadurismo. La desacralización de la imagen de Cristo no sería entonces un objetivo en sí mismo sino un medio para poder lograrlo. Este recurso funciona como una denuncia de lo establecido, afirmándose nuevamente dentro de un contexto de carnaval.

No es fortuito entonces que la poeta se apropie de la imagen del mesías cristiano y la sitúe en tercera persona a conveniencia: la segunda parte del poema parece acentuar esta idea cuando la voz se apodera de Cristo a partir de la utilización del posesivo “mi”. Y es quizá en esta sección en la cual la disposición gráfica de los versos formando una cruz se vuelve más evidente, ya que los versos son cortos y se dispone de ellos con mayor libertad:

mi cristo tiene un dios en cada vena
c
alla
r eza

i magina
s ueña
t eme
o bedece
oblicuángulo diseñado en una escuela
(Cino, 1983: 20)

Sumado al juego con el espacio, lo lúdico se refuerza a partir de la creación de un acróstico que vuelve a enseñar un “Cristo”. La repetición de la palabra parece querer agotarla hasta expropiarla de sentido, de religiosidad, como otro elemento desacralizador. Tras ello, la voz regresa sobre el origen y nombra por primera vez a Dios, asociándolo a los elementos naturales:

creación
papiro condensado en las manos de Dios
aire de tierra
fuego de agua
agua de aire
tierra de fuego
se galvanizó de fuerza y de pecado
(Cino, 1983: 20)

De esta estrofa se pueden recuperar dos imágenes que enmarcan a los cuatro elementos: el papiro condensado en las manos de Dios, y el pecado, colocado en el verso de cierre. Los otros versos están dispuestos en un juego alquímico y altamente irónico gracias al oxímoron: fuego de agua, agua de aire; posibles también de leerse como metáforas. Con respecto a la *galvanización* presente en esta creación se puede hallar paralelismos entre esta cualidad de reavivarse y el “soplo de vida” cristiano: “Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente.” (Reina Valera, 1960, Génesis 2: 7). El origen presentado en el poema es claramente artificial pero que no se aleja de la noción del pecado original, reforzando la idea de que el pecado es un aspecto inevitable en la condición humana.

La tercera parte del poema, en cambio, da rienda suelta al agotamiento de sentido que se esbozaba en las estrofas anteriores. El recurso utilizado: reduplicación y gradación. Se presentan tres cristos pertenecientes a distintos espacio-tiempos:

cada instante nace **cristo**

el **viejo cristo** del futuro

cristo nuevaolero

(Cino, 1983: 21)

Tras esta revisión irónica de Cristo, la voz poética dirige la mirada del lector hacia otro personaje, hasta ese momento mencionado una sola vez: “la piel de Juan es un signo/ de treguas rotas” (Cino, 1983: 19). Este “Juan”, que al principio aparece como un elemento aparte, luego se revela como indicativo de generalidad, como si en un contexto metonímico Juan pudiese reemplazar a cualquier sujeto social marginado, porque el poema continúa con imágenes de calle y pobreza:

viejoveniño

pañalesremendados

camisasinojales

retazosoxidados

(Cino, 1983: 21)

Cada neologismo indica a su vez una suerte de prisa, una necesidad de decirlo todo por parte de quien nos coloca frente a este cuadro. El ritmo crece gracias a este recurso y, en el párrafo siguiente, la voz regresa a Juan de una forma particular porque Jesucristo, figura principal de la sección, se ha transfigurado, se ha convertido en Juan:

juan grafía

juan sonido

en la columna de tu sangre

juan ilimitado

c

otros

i

cristos

t

son

s

mancha de carne
en el lóbulo del tiempo,

¿¿Cristo has vencido??

(Cino, 1983: 22)

El cuestionamiento final remata el poema con atrevimiento a través de fondo y forma: posee un mensaje que pone en duda la inmolación del mesías católico y, a su vez, reúne los recursos utilizados en las estrofas anteriores. Acerca de la continua presencia del personaje “Juan” y el por qué de su utilización como reemplazo de Jesucristo, la poeta indica:

En “Del fonema a la carne” intento jugar y transgredir lo formal y las teorías convencionales respecto a la figura de cristo, ponerlo más terreno y cotidiano, más plural y accesible, cercano a otra multitud y a lo contemporáneo, como parir un cristo sin vestiduras ni los oropeles que le ha dado la religión. Juan, es justamente ese pequeño cristo, ese niño desnudo que está a la interperie, desprotegido y que atraviesa todos los espacios y tiempos. (M. Cino, comunicación personal, 11 de febrero del 2020).

Juan representaría a los niños marginados en sociedad. Juan sería, en un juego casi metonímico, el representante del género humano, así como Cristo era el representante de Dios en la tierra. El poder acercarnos a Dios a través de la figura de un niño de la calle, también tiene un anclaje bíblico que indica que Dios vive en todos los hombres: “En aquel día vosotros conoceréis que yo estoy en mi Padre, y vosotros en mí, y yo en vosotros” (Reina Valera, 1960, San Juan: 14, 20).

En cuanto a los elementos periféricos del poema: la sangre y la carne, ambos se presentan haciendo una referencia a la eucaristía. Esta mención implícita a los sacramentos es predecesora de los poemas siguientes, en los cuales la autora se introduce de lleno en el rito religioso.

3. LOS SACRAMENTOS CUENTAN UNA HISTORIA.

La voz utiliza los sacramentos del bautismo y la eucaristía para hablar de la sociedad y, sobre todo, para denunciar las injusticias que ve a su paso. En el poema “Silbatina del ausente” se presenta el bautismo como un acto violento, se coloca a la eucaristía en un escenario de arrabal y nos acerca a la miseria de la ciudad a partir de la descripción:

se me vino a ras de fuego
entre los cables de la ciudad callada
con el habla de los que no hablan
a campanazo limpio

sin preámbulo ni alfombras quisquillosas
me hincó directamente aquí en la sangre
acanalló mis papeles/ bautizó la fe
en caminantes cruces
que no descansan de arrabales ni de panes

15 de noviembre a ras de fuego
vida que retorna en cada muerte
en el preciso momento de la muerte.
(Cino, 1983: 25)

Al colocarnos “al ras” nos encontramos con una división entre “el mundo de arriba *versus* el mundo de abajo” y, al tomar “el habla de los que no hablan”, se alude a que se le puede dar voz a quienes en sociedad no tienen voz para elegir, decidir o actuar en libertad. Este concepto vuelve a ser posible gracias al carnaval que ha creado la autora dentro del texto porque ya estamos sumergidos en esta suerte de “mundo al revés”.

La preferencia del término “campanazo” en lugar de “campanada” convierte al sonido de las campanas de la iglesia como en una señal premonitoria negativa, al igual que la alusión a los panes (referencia principal de la Eucaristía) pierde toda preponderancia junto a los “arrabales”. La mención directa al 15 de noviembre sólo cobra sentido si se contextualiza en la historia de la ciudad de Guayaquil: la matanza de los obreros acaecida el 15 de noviembre de 1922. Como la propia Cino indica:

[...] aludo a la matanza de los obreros que participaban en una huelga por sus derechos, masacre ejecutada por parte del ejército del Ecuador, hecho repudiable ocurrido el 15 de noviembre de 1922 durante el gobierno de José Luis Tamayo. Los cuerpos de los trabajadores asesinados se lanzaron a la ría. Ahora pienso que este poema es una especie de elegía que está en la memoria de todos los guayaquileños y ecuatorianos. (M. Cino, comunicación personal, 11 de febrero del 2020).

En cuanto al rito religioso, en este poema es utilizado como una vía, en este caso, para denunciar la desigualdad y la injusticia, al igual que los sacramentos dentro del mundo católico son utilizados para acercarse a Dios y a la obtención del perdón de los pecados.

La utilización de los sacramentos como agentes desacralizadores es un recurso utilizado con anterioridad por poetas como Delmira Agustini y Alfonsina

Storni, en ambos casos para hablar de la represión erótica femenina en la sociedad burguesa. Como Morena Linieri indica, se realizaba: “Para liberar la sexualidad de la represión operada por la moral burguesa”. (Linieri, 2002: 422).

En el caso de Cino, en este poemario lo erótico está presente pero se vuelve secundario porque se intenta albergar aspectos sociales y descentrar el foco de atención de poema en poema. Tal vez por esta misma razón no se utiliza una estructura idéntica en cada texto ni se vale de los mismos significantes y significados. Por ejemplo, si la autora en los inicios del texto se sirve de lo simbólico para hablar de la condición femenina, para hablar de la sociedad en general se extiende hacia el rito y el sacrificio.

4. INFANCIA Y RELIGIÓN.

Al final del poemario, la voz poética, ya habiendo viajado hacia el pasado, se acerca a su propia infancia en dos textos: “Letra para unir las señales del tiempo” y “Desarreglos”. En el primero, se evidencia la etapa de transición de niñez-pubertad dentro de un recuerdo familiar:

[...] las púberes mañanas en que el abuelo iba de cacería
y tenía que pelar palomitas contra mi voluntad
porque era ofensa al Espíritu Santo
distante estaba de las connotaciones de tu rostro
como hoy distante del osito de peluche que no tuve
(Cino: 1983: 29)

En el poema esta mirada entregada al pasado nos muestra cómo la religión se introdujo en la vida de la hablante: a través del miedo. En “Desarreglos”, en cambio, el tono es opuesto: no hay melancolía ni recuerdos y se regresa a la complejidad semántica. La voz lírica, sin ningún tipo de reparo, exige distancia a este encuentro con la deidad:

astilla que penetras
en la mano de Dios
rondando las voces del océano
piérdete en la guitarra de los bosques
cenicienta nacida de un petardo
(Cino, 1983: 53)

Esta astilla que molesta, que hiere, que lastima a Dios –ya sea por las acciones o los pensamientos de la voz– es rechazada. La imagen de la cenicienta y el petardo se asocian para hablar de la pólvora y la suciedad pero, sobre todo, de la ceniza. Esta imagen, en apariencia inocua, es realmente potente: cierra o “mata” el tópico religioso del poemario con un precepto bíblico que habla de la vida y la muerte: “[...] pues polvo eres, y al polvo volverás.” (Reina Valera, 1960, Génesis 3: 19).

CONCLUSIÓN

La autora, cuyas mayores preocupaciones literarias barajan el nihilismo, la conciencia de Eros y la presencia del Tánatos, utiliza el recurso desacralizador para exponer la desigualdad en cuanto a trato de las mujeres y grupos marginados en la sociedad. La religión es un eje transversal de este poemario y la poesía funciona, a su vez, para evadir la realidad y el mundo tangible. Cino, al igual que los modernistas –aunque actualizando sus motivos y tópicos– se sirve de lo simbólico para enfrentar la realidad y explorar los temas que le inquietan a un nivel espiritual.

Un aspecto sumamente clave de este poemario es la evasión de un tratamiento simple o lineal del imaginario religioso en cuanto a su desacralización; la autora tampoco cae en la blasfemia, ya que se sirve de la sutileza y lo simbólico para cambiar el foco de atención en lo religioso, así como utiliza el cambio de tono y de estructura de los versos para diseccionar los temas que le resultan de mayor interés.

Cino, tanto por los temas que introduce en este poemario, así como por el conjunto de su producción poética es un punto de referencia para hablar de la utilización de la poesía y lo simbólico para tratar lo social. Tal y como indica Ángel Emilio Hidalgo, en los textos de Cino se halla continuamente “el eco de una posición personal frente al mundo que deviene [...] al tiempo que invención y reinención lúdica de su memoria, de sus gestos, de su forma de ser, de sus deseos.” (Hidalgo, 2009: 171).

Este poemario es un caso muy particular en medio de la producción literaria ecuatoriana de los ochenta aunque bebe de una genealogía de poetas latinoamericanas con preocupaciones similares. De esta forma, la autora no se desliga de los intereses de otras poetas, sino que se sirve de su propio lenguaje y códigos para hablar de estos conflictos comunes, de la sociedad, de la mujer y de la religión dentro de un imaginario poético nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (1991): "Carnaval y Literatura". *Revista Eco*, 129, 311-338.
- CINO, M. (1983): *Algo parecido al juego*. Guayaquil: Viñeta.
- CIRLOT, J. (1992): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Labor.
- HANDELSMAN, M. (1990): "Del Tzantzismo al desencanto: Un recorrido de treinta años en la crítica literaria del Ecuador". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 16 (31/32), 139-152. doi: 10.2307/4530500
- HIDALGO, A. (2009): "Cuerpos guardados, de Maritza Cino Alvear". *Kipus*, 26, 170-171. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2093>
- LINIERI, M. (2002): "El imaginario erótico femenino en Delmira Agustini y Alfonsina Storni". *Acti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani*. Coordinadores: Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Vol. 1, 421-434. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_421.pdf
- ORTEGA, P. (2015): *La mujer crucificada en el fin de siglo*. Tesis de Doctorado. Asesores: Dr. Guillermo Solana Díez y Dr. Miguel Salmerón Infante. Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/667607>
- TAMAYO, J. (2011): *Otra teología es posible: Pluralismo religioso, interculturalidad y feminismo*. Barcelona: Herder.
- VALERA, C. (1960): *REINA VALERA*. Recuperado de <https://www.bible.com/es/bible/149/GEN.3.RVR1960>