



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

Más que cuerpo, más que poesía

Crítica literaria, género y poder: Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho

Tesis que presenta:

Bethsabé Huamán Andía

Para obtener el título en:

Maestra en Estudios de Género

Directora:

Lucía Melgar

Lectoras:

Ute Seydel

Raquel Serur

México D.F.

2007

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por la Secretaría
de Relaciones Exteriores del Gobierno de México

*No hay ninguna historia que cambie para las mujeres
mientras cada una no se enfrente con la propia*
Nancy Friday

*Recordemos que toda historia
fue antes una utopía*
Vicente Leñero

Agradecimientos

En primer lugar a mi mamá, Bethsabé Andía Pérez, por su apoyo a lo largo de esta lejanía, por haber estado siempre presente, a mi lado, escuchándome, leyéndome, respaldándome en esta aventura del exilio. A mi papá, Miguel Ángel Huamán Villavicencio, por animarse a dejar el Perú y venir a visitarme, por su afecto y apoyo. A mi tía Martha por recibirme con los brazos abiertos, por su calidez, por ese sin fin de detalles de los que está colmado su cariño. A Oli por su amistad y solidaridad, por estar en los momentos difíciles y en los alegres, por un reencuentro que nos ha renovado en el querer. A Kazt por la hospitalidad con la que me ha deparado. A Vero por su apoyo constante y sus palabras de aliento. A Jesús, por su presencia aunque efímera, honda y cálida. A todas mis compañeras de la maestría, por el tiempo compartido, por una convivencia estimulante (y desesperante) por la cual he aprendido, crecido y madurado. Especialmente a Gaby, por su afecto y amistad, por permitirme ser parte de su vida y compartir la mía; a Cynthia por hacerme sentir querida, por su solidaridad de hierro y por todas las veces que nos hemos perdido juntas en esta ciudad. A los docentes de la maestría, especialmente a Katya por sus enseñanzas y compañía que se han vuelto amistad. A todos los autores que me han enriquecido en este tiempo de trabajo y estudio (Cf. Bibliografía). Al colectivo Medhusas, en especial a Mayra que a pesar de la lejanía a logrado mantenerse cerca. A Lucía por el seguimiento y tiempo para con la tesis, a Ute por su interés y a Raquel por sus comentarios. A Rocío Silva Santisteban, por su confianza en mí, en lo que hago, por su lucha que es mi lucha y la de otras muchas mujeres. A Coral Bracho por su calidez y tiempo. A Rubén por compartir conmigo lo que es, por su presencia, aunque silenciosa, cálida y feliz. A todos los rincones de este país que se han quedado grabados en mi memoria y en mi corazón, a las personas que los pueblan.

ÍNDICE

Introducción	7
1.1 Antecedentes.....	8
1.2 Propuesta.....	10
1.3 Objetivos.....	13
1.4 Preguntas de investigación e hipótesis.....	14
1.5 Metodología.....	15
1.6 Estructura	16
Capítulo I: Estado del Arte	17
1.1 Aspectos generales.....	17
1.2 La crítica literaria tradicional.....	19
1.3 La crítica feminista.....	25
1.4 Antecedentes críticos.....	28
1.5 Antecedentes en Perú.....	33
1.6 Antecedentes en México.....	40
1.7 Resumen.....	41
Capítulo II: Debates teóricos	43
2.1 Introducción.....	43
2.2 Sexualidad.....	43
2.3 Cuerpo.....	46
2.4 Erotismo.....	53
2.5 Literatura y género.....	58
2.6 Crítica literaria feminista.....	65
2.7 Estética.....	68
2.8 Estética feminista.....	69
2.9 Genio femenino.....	71
2.10 Resumen.....	75

Capítulo III: Análisis de la crítica literaria peruana	77
3.1 La crítica sobre Rocío Silva Santisteban.....	77
3.1.1 Antologías poéticas.....	78
3.1.1.a La escritura un acto de amor.....	78
3.1.1.b Las poetas se desnudan.....	82
3.1.1.c Un siglo de poesía.....	88
3.1.2 Crítica periodística.....	91
3.1.2.a De putas a gárgolas.....	91
3.1.2.b Las respuestas.....	97
3.1.3 Criterios de los críticos.....	102
3.1.3.a Pudor.....	105
3.1.3.b Correlación entre vida y obra.....	108
3.1.3.c Aislamiento.....	109
3.1.3.d Esquizofrenia teórica.....	111
3.1.4 Conclusiones sobre la crítica peruana.....	112
Capítulo IV: Análisis de la crítica literaria mexicana	115
4.1 La crítica sobre Coral Bracho.....	115
4.1.1 La mujer en la poesía mexicana.....	115
4.1.2 La razón universal.....	119
4.1.3 Dos posturas: neutral y femenina.....	123
4.1.4 Erotismo.....	128
4.1.5 Conclusiones sobre la crítica mexicana.....	130
4.2 Análisis comparativo sobre la crítica literaria.....	130
Capítulo V: Rocío Silva Santisteban: de asuntos y oficios	133
5.1 Introducción.....	133
5.2 Asuntos circunstanciales.....	134
5.2.1 Prioridad primera.....	134
5.2.2 Asuntos circunstanciales.....	136
5.2.3 Hasta las últimas consecuencias.....	139
5.3 Ese oficio no me gusta.....	141

5.3.1 La vertiente cotidiana.....	143
5.3.2 La vertiente histórica.....	145
5.4 Conclusiones.....	149
Capítulo VI: Coral Bracho: de seres y peces	152
6.1 Introducción.....	152
6.2 Peces de piel fugaz.....	153
6.3 El ser que va a morir.....	156
6.3.1 Oigo tu voz.....	156
6.3.2 Naturaleza viva.....	157
6.3.3 Abstracción de la voz.....	161
6.3.4 Profusión del sentido.....	163
6.4 Forma y contenido.....	164
6.5 Conclusiones.....	165
Conclusiones	167
Bibliografía	173
Anexos	203

Introducción

Hablar de condición de la mujer es un acto político, no hablar también es un acto político
Eli Bartra

Nuestra sociedad descansa en una división de género que la ideología masculina ha trazado entre lo público (producción y sociedad) y lo privado (reproducción y familia), estas dicotomías erigen por tanto identidades que por efecto del pensamiento posmoderno (y en particular del feminismo) ahora podemos entender como construcciones sociales y no condiciones naturales. De modo que, como sugiere Richard, la oposición entre la naturaleza a la que está asociada la mujer (materia y deseo) y la cultura con la que se identifica el hombre (concepto y normatividad) están en proceso de deconstrucción hacia formas menos excluyentes de configurarse en sociedad (Cf. Richard 1989).

En este proceso de creación de nuevos sujetos y formas de entenderlos la literatura juega un papel fundamental puesto que aborda las representaciones discursivas, el sistema de signos y convenciones que simboliza lo real acorde con los registros históricos de la cultura. Se trata de un ámbito en el que todavía se disputa la supremacía masculina (occidental) bajo la ilusión de que su escala de valores y su sistema de representaciones son universales e infalibles. En la disputa por el sentido es muy común encontrar discursos cuestionadores que se convierten en monumentos y consolidan aquello que están poniendo en tela de juicio.

Es precisamente lo que deseo observar en el ámbito de la literatura, en el cual el ingreso de las voces de mujeres plantea un desequilibrio rebelde y subversivo al traspasar la línea de lo íntimo y desempeñarse en el ámbito público, pero al mismo tiempo al plantear un nuevo universo de representaciones posibles que difieren y por tanto relativizan la universalidad y unicidad de lo masculino. Sin embargo, la presencia femenina se ha trocado en una desviación de la norma masculina que sigue siendo entendida como superior, al estar validada por diferentes discursos de poder como es el de la crítica, el canon y la historia literarias.

Cabe hacer una aclaración que regirá el desarrollo de la propuesta que aquí presento. Cuando refiero a lo masculino y lo femenino ello no implica una identificación con los sujetos mujeres y hombres, sino a posiciones sociales definidas históricamente. Por tanto la norma masculina a la

que acabo de aludir no está solamente conformada por sujetos hombres, sino también refrendada por mujeres que defienden esa forma de pensamiento. Asimismo, la posición de lo femenino que cuestiona lo masculino no está exclusivamente compuesta por mujeres, sino también por aquellos hombres que mantengan ideas distintas de las socialmente aceptadas. Como plantea Nelly Richard: “Parece necesario acudir al concepto de nombrar como lo femenino aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá que sus cultores sean hombres o mujeres generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido” (Richard 1993, 36).

1.1 Antecedentes

En mi tesis de licenciatura (Huamán A. 2003) sobre la obra de la poeta peruana Blanca Varela, pude percibir la necesaria alusión a la identidad sexual de los escritores cuando estos diferían de la norma: masculina heterosexual. En el caso de Blanca Varela son significativos dos factores para su aceptación en el canon de la literatura peruana, en primer lugar el respaldo que le diera una figura de la talla de Octavio Paz, prologando su primer libro (Varela 1971) y la constante transgenerización que se hizo de su figura y de su poesía al ser nombrada en masculino y ser considerada no femenina¹.

Desde entonces me pareció significativa la poca aceptación en términos de los comentarios críticos que habían recibido las poetas de la generación del ochenta, en quienes por el contrario se había remarcado siempre su ser mujer y su escritura femenina, calificada como erótica. Me parecía por tanto necesario insistir en la pertinencia e importancia de la categoría de género para la valoración de la literatura, situación en la cual Blanca Varela y las poetas de la generación del ochenta en Perú eran las dos caras de la moneda.

Poco a poco además fui completando este panorama al constatar que la mayoría de las escritoras que habían logrado tener cierto prestigio habían seguido el travestismo atribuido a Blanca Varela y

¹ "Cierto, nada menos 'femenino' que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, nada más valeroso y mujeril"(Paz 1971, 10). "¿Por qué no decir, entonces, que Blanca Varela es, nada más y nada menos, un poeta, un verdadero poeta?"(Paz 1971, 11). "Blanca Varela es un poeta de su tiempo. Y por esto mismo un poeta que busca trascenderlo, ir más allá"(Paz 1971, 12). Cf. Huamán A., Reisz, Silva Santisteban 2001. Un caso similar se da con la poeta mexicana Concha Urquiza (1919-1945) de quien uno de sus críticos dice “Porque en Concha Urquiza (...) esplende, sin mengua de su exquisita feminidad, una poesía viril o, mejor, una poesía sin sexo, una poesía *humana*” (Méndez Placarte 7), para más adelante añadir “alma selecta, de noble inteligencia y aguda sensibilidad, Concha sabía imprimir a sus poemas un poderoso aliento viril, una rotundez y calidad que pocas veces se encuentran en poesías de mujer”(Méndez Placarte 8).

que el resto se encontraba en una posición disminuida, en libros aparte, categorías aparte, de la literatura, como las poetas de la generación del ochenta peruano². Asimismo me sorprendió darme cuenta que este fenómeno, la aparición de varias poetas en los ochenta, se había repetido también en otros países latinoamericanos como México, Nicaragua, Guatemala, Chile, entre otros. Por tanto consideré valioso hacer un análisis comparativo con algunos de dichos casos, concretamente México y Perú, lo cual se complementó con la maestría en estudios de género.

Las revisiones teóricas me llevaron a encontrar que una inquietud similar había sido recogida por la crítica literaria feminista, para develar los estereotipos sobre la mujer en la literatura, pero a su vez centrándose en la mujer como sujeto de la literatura, revisando escritoras olvidadas o dando nuevas lecturas a obras que habían sido malentendidas. Esto también sucede en el caso de México, como ya lo había yo podido apreciar en Perú, donde esta diferencia en la valoración ha invitado a nuevos estudios sobre las mujeres escritoras. La crítica literaria María del Carmen García Aguilar expresa claramente esta situación:

El motivo que me impulsó realmente a la escritura de este libro fue descubrir que el reconocimiento hecho a las escritoras mexicanas (a quienes leí con insistencia), es un tanto ambiguo. [Esto] a pesar de que algunas de ellas son consideradas como grandes escritoras, y de que sus obras han registrado un alto índice de ventas no sólo en México, sino en el extranjero. No existen estudios de gran envergadura sobre sus obras o temas, pues la crítica literaria tradicional poco se ocupa de ellas, o espera el triunfo comercial de sus libros, para luego comentarlos. Esta situación no se da con las obras de prestigiados escritores, ya que de ellos se habla desde que están preparando una obra, o cuando se aproxima su publicación.

Al comparar la recepción y apreciación de la literatura masculina con respecto de la femenina, pude darme cuenta que son pocas las escritoras leídas y menos aún las estudiadas. Esto resulta evidente al consultarse los suplementos culturales, las revistas con apartados para la crítica literaria o especializadas en literatura, incluso en las historias o antologías literarias, en donde el número de escritos masculinos supera en gran medida el de las mujeres. (García Aguilar 181)

En esta misma línea, en otros países se ha empezado a reinterpretar a las grandes escritoras, como es el caso de Gabriela Mistral en Chile (Cf. Fiol-Matta) y Alfonsina Storni en Argentina (Cf. Phillips, Rojas), por sólo mencionar dos casos paradigmáticos. El grueso de la crítica literaria feminista, sin embargo, sigue siendo principalmente norteamericana, dejando un gran vacío en cuanto al devenir particular que dicha problemática tiene en los países latinoamericanos. De tal modo que considero de utilidad no sólo contribuir a los estudios de las mujeres escritoras, sino

² Si bien las poetas “masculinizadas” se consideran ya en el canon literario, no están exentas de ser también consideradas dentro de la tradición de la literatura de mujeres, como es el caso de Varela que aparece, por poner un ejemplo, en el tomo de *Las poetas se desnudan* y no en el de los *Poetas*, de Roland Forgues (1988, 1991).

poder aportar teóricamente a su análisis, recepción y aceptación, planteando una relectura de la poesía de las escritoras de la década del ochenta y su temática erótica. Esto en un nivel más amplio implica cuestionar la institución literaria y ahondar en las necesidades que invitarían a una transformación de la misma. Por otro lado, la comparación de los casos entre México y Perú permitirá saber si los contenidos, voces, contextos y críticas son similares o diferentes, para adecuar las necesidades interpretativas a cada contexto, en caso de diferenciarse sistemáticamente, o para repensar la incursión de las mujeres en la poesía en los ochenta como un movimiento global latinoamericano y las repercusiones que esto conllevaría.

1.2 Propuesta

Los años ochenta, fuertemente influenciados por las ideas de reivindicación de los diferentes feminismos, dieron a la luz un número significativo de mujeres que publicaron literatura en esa década. Aunque me centraré sólo en el caso de Perú y México (ver Anexo 1), al parecer es un fenómeno que se difundió en varios países centroamericanos (Cf. Preble-Niemi) y quizá también en el resto de Latinoamérica, asunto que no desarrollaré en esta oportunidad pero que queda como una interrogante pendiente. Esta incursión de las mujeres en la poesía es singular en la medida que el acceso de la palabra les había sido restringido, por razones tanto individuales como sociales (Cf. Ecker, Fe, Russ, entre otros). Se trató además de grupos de mujeres que sin proponérselo se acercaron a la poesía reivindicando la experiencia sexual de un cuerpo de mujer, al cual desde la concepción cristiana se le niega el deseo y la plena experiencia de la sexualidad, evidenciado en el binomio virgen/puta.

La presencia de las mujeres en la poesía fue marcada desde la crítica literaria tradicional con el calificativo de femenina, utilizado para descalificar la escritura de las mujeres. Este proceso de desacreditación se da, en primer lugar, al remarcar su condición de mujer y por tanto sexualizar la poesía, enfatizar sus rasgos de género; en un contexto que considera la literatura como asexuada, por tanto corporiza algo que se asume universal. Es muy común oír hablar del arte como los ángeles, sin sexo (Cf. Oviedo 1979), u oír decir que no es pertinente hablar de poesía de mujeres u hombres puesto que sólo existe la buena y la mala poesía (Cf. Oviedo “Mujeres de letras”); paralelamente cuando la escribe una mujer esto siempre se señala, para diferenciarla de la poesía que se tiene por universal y es en el hecho masculina. De ello no se han escapado ni las grandes figuras como Safo o Sor Juana Inés de la Cruz, presentadas como *poetisas*. En segundo lugar, el

calificativo de “femenina” funciona como un concepto homogeneizante: describe a todas las poetas sin reparar en sus propuestas particulares y divergentes, aludiendo únicamente a su condición sexual. En tercer lugar, esta condición sexual señalada para las mujeres, es omitida para la poesía masculina, en una concepción que descorporeiza al hombre de todo vínculo con la naturaleza y en cambio hace de la mujer naturaleza pura, corporeidad total, un eterno inamovible. Por ello a su poesía se le atribuyen características similares a las adscritas culturalmente a las mujeres y por tanto una poesía femenina estaría predestinada a aludir al ámbito de lo cotidiano, a reproducir la afectividad y la sensibilidad, la delicadeza y el pudor.

Sin embargo, desde fines de los setenta y durante la década del ochenta, distintas poetas latinoamericanas se enfrentan al *status quo* utilizando la temática sexual como su baluarte, ganándose así el calificativo de poetas eróticas. El discurso de la sexualidad femenina dentro de los cánones sociales es una transgresión, en un imaginario en el cual la mujer es el objeto sexual masculino, no sujeto de su deseo; por tanto la voz poética de estas escritoras, que se atreven a hablar de una experiencia sexual gozosa, está criticando el lugar social que se les ha asignado. Pero el concepto del erotismo viene simplemente a reemplazar el de femenino, a reforzarlo, puesto que es utilizado para sexualizar, descalificar y homogenizar dicha producción poética. La transgresión que implicó en su momento que las mujeres lograran destacar por su labor literaria, se desvaneció ante lo que es puramente “femenino”; de igual forma cuando la crítica tradicional ensalza este “desnudarse”³, el “goce” o lo “erótico” niega su valor crítico y lo deriva a un discurso que simplemente exalta ese deseo y ese goce como objeto erótico masculino.

Por tanto, paralelamente a reconocimientos individuales, premios, antologías, comentarios críticos a su poesía, se tiende a seguir ubicando a las escritoras en un lugar aparte del arte en general, en un compartimento estanco, que no las entronca con la literatura de sus países. En esta marginación se erige una estética verdadera y universal, androcéntrica, que desvaloriza y descalifica la poesía escrita por mujeres. Y junto a ello, una sociedad que descansa en las diferencias de género y que vuelve menos lo que toca una mujer. Sin duda hay excepciones, situaciones particulares en las que esta norma se relativiza o se acentúa, en relación con otras categorías de jerarquización social como son la clase, la raza, la orientación sexual. Y por ello

dentro de las mujeres, de las luchas feministas, también han alzado su voz las afroamericanas, las lesbianas, las que padecen pobreza extrema, porque además de estar subordinadas por ser mujeres también lo están por pertenecer a un grupo históricamente sometido como los negros en Estados Unidos, o los indígenas en los países que sufrieron la invasión española; están subordinadas por no encajar en la heteronormatividad que impone la sociedad moderna o por no tener los recursos para acceder a las condiciones mínimas e indispensables de trabajo, salud y educación para progresar; a lo que además se podría añadir un sin fin de otras formas de marginación por las que se ejerce el poder, que pasan por la geografía (centro-periferia, Oriente-Occidente), el conocimiento (ciencia-creencia, ciencia-vivencia) y más. En el presente trabajo no abordaré todas estas formas de marginación, me limitaré principalmente al género, a las relaciones de poder entre hombres y mujeres que se presentan en el discurso de la crítica literaria, aunque soy consciente de que muchas de esas otras jerarquías (sino todas) están también en juego.

Analizaré el discurso crítico sobre dos poetas de la década del ochenta, en Perú Rocío Silva Santisteban (1963) y en México Coral Bracho (1951). Ambas cuentan con propuestas poéticas muy particulares y diferentes entre sí, lo que permitirá vislumbrar la gama de posibilidades que plantea la poesía de las mujeres de dicha década, desvirtuando así a la crítica que homogeniza desde lo femenino y/o erótico. Al mismo tiempo son poetas representativas de su generación, galardonadas con distinciones nacionales (Premio Copé de Poesía 1986 y Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1981, respectivamente)⁴ y que considero dos de las mejores representantes de sus respectivos contextos literarios.

Una primera diferencia para ambos contextos se da en el modo en que se nombran sus generaciones poéticas. En Perú para adscribir un autor a una generación se apela al año de aparición de su primer libro o al momento en que por recitales y presentaciones se le asocia a una década determinada, en la que comparte con otros escritores. En México se considera el año de nacimiento para hacer esta misma adscripción. Por tanto según ese criterio, las poetas que analizaremos en el caso del Perú pertenecen a la generación del ochenta y en el caso de México a

³ Como por ejemplo las entrevistas que realiza Roland Forgues a los artistas peruanos; es sintomático que el tomo dedicado a las poetas se llame “Las poetas se desnudan” y los otros tan sólo “narradores”, “poetas”, por ejemplo. (Cf. Forgues 1988, 1991).

⁴ Además de ser premiadas sus primeras obras, el 2003 Coral Bracho recibió el Premio Xavier Villaurrutia por el poemario *Ese espacio, ese jardín* y Rocío Silva Santisteban este 2006, acaba de ser galardonada nuevamente con el Premio Copé de Poesía por el libro *Las hijas del terror*.

la del cincuenta y sesenta; de ahí que en el presente estudio se omita el término generación, utilizando preferentemente el de poetas de la década del ochenta a fin de abarcar a ambas autoras en el mismo.

El universo de estudio estará centrado en los comentarios hechos sobre las poetas mencionadas. Utilizaré la teoría literaria de género⁵ para develar los significantes que subyacen en dichos discursos. Este análisis hemerográfico y teórico será complementado con el análisis textual de los libros publicados en la década del ochenta de las poetas elegidas, a fin de contrastar las lecturas hechas por la crítica tradicional con sus propios discursos poéticos y presentar una relectura de las mismas. En el caso de Rocío Silva Santisteban me refiero a sus libros *Asuntos circunstanciales* y *Ese oficio no me gusta*; en el caso de Coral Bracho *Peces de piel fugaz* y *El ser que va a morir*.

Este acercamiento, dentro de la crítica literaria feminista, que se propone analizar los textos en relación con las estructuras ideológicas que afectan a las mujeres como sujetos sociales, es denominado *ginocrítica*. En palabras de García Aguilar: “La *ginocrítica* no pretende ser una corriente más dentro de la literatura, sino la demostración de que la historia de la literatura se debe, en gran parte, a la aceptación de esos juicios parciales como parámetros de categoría universal y con los cuales las mujeres han quedado marginadas de esa historia” (García Aguilar 119). Lo que se busca por tanto es develar los elementos que están impidiendo un discurso sobre la literatura verdaderamente universal.

1.3 Objetivos

El objetivo general de este trabajo vendría a ser el de analizar los elementos de género que están en juego en la valoración de las escritoras de la década del ochenta por parte de la crítica literaria tradicional, específicamente en relación a los casos de Coral Bracho en México y Rocío Silva Santisteban en Perú. Asimismo podría señalar los objetivos específicos que complementan esa primera y principal intención:

- Estudiar el androcentrismo que funciona en la crítica, específicamente en relación a las escritoras de la década del ochenta en Perú y México, en los casos de Coral Bracho y Rocío Silva Santisteban.

⁵ Se utilizará teoría literaria de género o teoría literaria feminista indistintamente, en el entendido de que los estudios de género son una etapa posterior a los estudios feministas. Cf. Showalter, Amorós.

- Analizar el discurso poético de las escritoras de la década del ochenta, centrándose en Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho, para contrastarlo con lo destacado por la crítica literaria tradicional.
- Explicar cómo la crítica maneja el concepto de erotismo y qué propuesta en términos de lo erótico desarrollan las autoras.
- Sustentar la pertinencia de la categoría de género a la hora de la valoración de la literatura y describir el fenómeno de la estética androcéntrica.
- Revalorar la escritura de las poetisas de la década del ochenta en Perú y México.
- Desarrollar las similitudes y diferencias que se encuentran en la recepción de la crítica sobre las poetisas de la década del ochenta en México y Perú.

1.4 Preguntas de investigación e hipótesis

La pregunta principal que guía la investigación sería: ¿qué características tiene la lectura que hace la crítica literaria de la poesía de las escritoras de la década del ochenta en México y Perú?; y estaría complementado por otras interrogantes: ¿cómo se utiliza el discurso erótico desde la crítica y desde la propuesta poética de las autoras?, ¿qué similitudes y diferencias se encuentran en la recepción que hace la crítica literaria de las poetisas de la década del ochenta en México y en Perú?, ¿es pertinente la categoría género para el análisis de la recepción de la literatura?

Para responder a dichos cuestionamientos parto de un recorrido histórico y teórico que explica la asociación del oficio de la literatura como exclusivamente masculino, por las altas capacidades que se le reconoce a los hombres, genio e inteligencia, mismas que se le niegan a las mujeres. Por ello paralelamente a la restricción en su acceso a lo literario por ser un ámbito público (y culto), las mujeres tendrían además una incapacidad mental para ser artistas; lo cual derivó en una construcción del genio artístico como masculina, pero entendida como neutra y universal. Esta concepción de la literatura es la que prima en el ejercicio de la crítica literaria y es especialmente ilustrativa cuando se dirige a las obras de mujeres escritoras. Aunque científicamente hoy en día sería insostenible afirmar que las mujeres tienen una menor capacidad intelectual, la concepción de su minusvalía se mantiene en el discurso crítico bajo una forma estética que recoge cualidades socialmente vinculadas a lo masculino y que por tanto niega un amplio espectro artístico por ellas desarrollado. En este sentido la crítica literaria mantiene construcciones de lo femenino anacrónicas, que no sólo se contradicen con los logros hoy en día alcanzados por las mujeres, sino

que se convierten en un troquel mental que impide una verdadera revolución del pensamiento y las artes, que asume la presencia de la mujer como un anexo a la tradición literaria y no como un entroncamiento enriquecedor que tornaría verdaderamente universal la construcción de lo literario.

En ese ámbito la crítica literaria juega un papel primordial al validar esa postura única y universal de lo masculino, por ello desde la crítica tradicional y la masculina en particular, el discurso erótico se entiende como un concepto homogeneizante y muchas veces peyorativo. En cambio, desde la propuesta de las autoras, tiene diferentes significados acordes con sus discursos poéticos, pero tienen en común ser un discurso crítico en el supuesto de que la mujer se hace sujeto de deseo y no sólo objeto. Esta diferencia entre lo que la crítica tradicional ve en las obras de mujeres y lo que desde una crítica feminista se puede revalorar es un lugar común del discurso de lo literario en Latinoamérica, por tanto abarca tanto a Perú como a México. Por ello, la categoría de género sería muy importante para abordar la literatura en la medida que permite hacer evidente el androcentrismo artístico que se traduce en una estética que privilegia ciertas manifestaciones por el solo hecho de pertenecer a un sexo y a un género determinado, el masculino; sus cualidades o sus identidades.

1.5 Metodología

El estudio será principalmente una revisión bibliográfica de documentos tanto de crítica como de teoría literaria, centrada en la década del ochenta en Perú y México. La unidad de análisis será el discurso de la crítica literaria sobre la poesía de los ochenta, concretamente sobre dos poetas, Coral Bracho y Rocío Silva Santisteban, y las obras de las autoras publicadas en dicho periodo. En el Esquema 1 se presenta gráficamente el proceso, la teoría de género nos servirá para analizar por un lado el discurso de la crítica literaria tradicional y por otro lado el discurso poético, especialmente en cuanto a la construcción que cada uno hace del erotismo, el cuerpo y la sexualidad, en una dinámica de interacción que aporta nuevos sentidos a dichos conceptos, los cuales a su vez volverán hacia el discurso para su interpretación (ver Anexo 2).

Se trata de un estudio principalmente cualitativo, centrado en la revisión bibliográfica y hemerográfica de la poesía de la década de los ochenta, pero que se extiende a su vez hacia años

posteriores en los alcances de la teoría de género y la teoría literaria. Asimismo también se recurrirá al análisis del texto poético.

La categoría de género servirá para visibilizar el androcentrismo, para analizar cómo se produce, cómo se objetiva lo que la crítica aprecia y lo que no (los mecanismos que utiliza, por ejemplo el hecho de que la crítica vea a la mujer sólo como cuerpo erotizado); pero a la vez permite tener otros instrumentos diferentes de los utilizados por la crítica tradicional, permitiendo evidenciar eso que queda oculto en las interpretaciones que se hacen de las poetisas de la década del ochenta, tanto en su aporte al discurso de lo erótico en la tradición literaria como a la tradición literaria en sí misma, en forma y contenido. Al enfrentar desde la perspectiva de género el androcentrismo en la literatura, dejamos establecido que éste no sólo no permite apreciar a las mujeres escritoras en su verdadera dimensión sino que limita la experiencia artística en general al privarle de nuevas miradas sobre esa vivencia humana.

1.6 Estructura

El capítulo uno resumirá el estado del arte, donde se recogen los estudios y acercamientos literarios cercanos a la propuesta que deseo desarrollar. En el segundo capítulo se planteará el debate teórico de los principales conceptos y las herramientas analíticas a utilizar. El tercer y cuarto capítulo presentarán el análisis de la crítica literaria sobre las escritoras del ochenta, aportando las características comunes y diferentes en México y Perú, pero especialmente el análisis de los supuestos ahí encontrados. En el quinto y sexto capítulos se hará el análisis textual de los libros de Rocío Silva Santisteban, *Asuntos circunstanciales* y *Ese oficio no me gusta*, y de Coral Bracho, *Peces de piel fugaz* y *El ser que va a morir*, respectivamente; para develar los sentidos que se encuentran en su poesía, contrastarlos con la mirada de la crítica expuesta previamente y plantear una nueva lectura de sus obras. En las conclusiones del estudio, se retomarán las preguntas del inicio de la investigación⁶.

⁶ Hago la aclaración de que a lo largo de la tesis se utilizará la citación bibliográfica del Modern Languages Association of America (MLA, 2003).

Capítulo I

Estado del arte

Men are not the enemy, but they often may have a higher stake in maintaining institutions within which they have historically occupied positions of dominance over women. That is why they have often felt like ‘the enemy’ to women struggling to change those institutions¹.

Susan Bordo

1.1 Aspectos generales

La mujer ha sido ciudadana de segunda clase, como ya lo denunciaba Simone de Beauvoir, y se le ha negado el acceso a diferentes espacios del poder, entre los cuales uno indiscutible es la palabra. Las pocas mujeres que han logrado superar las trabas impuestas a su sexo han tendido a ser amoldadas a los cánones literarios, a las normas sociales, para encajar en los valores culturales hegemónicos. Sin embargo, en las últimas décadas no sólo se está rescatando artistas olvidadas y develando las historias que las habían mantenido en el anonimato, sino que también se está realizando relecturas de las grandes poetisas latinoamericanas.

Mientras que la crítica dominante busca justificar la exclusión de las mujeres de la literatura y la historia literaria, argumentando para ello su escasa producción de obras, la crítica literaria feminista ha enfatizado las limitaciones culturales y sociales que las mujeres deben enfrentar para acceder a dicho espacio, lo que es un elemento clave para comprender la escasez de obras de mujeres. “La *crítica feminista* se explica como una crítica ideológica que depende de una teoría social, en la que se puede relacionar los textos con las estructuras ideológicas que afectan a las mujeres como sujetos sociales, pues de acuerdo con esta crítica, un análisis **no** puede ser nunca neutral, siempre estará impregnado de elementos culturales establecidos.” (García Aguilar 44).

La crítica feminista en torno de la literatura, cuyo principal objetivo es político en cuanto trata de exponer las prácticas machistas para erradicarlas, ha pasado por varias etapas. Una primera es la *lectura feminista*, correlato del auge del feminismo de la igualdad, que toma en cuenta y analiza las imágenes y estereotipos de las mujeres en la literatura, los conceptos erróneos con los que se trata a las mujeres o su omisión de la crítica, así como el signo de la mujer en los sistemas semióticos.

¹ “Los hombres no son el enemigo, pero ellos usualmente tienen gran interés en mantener instituciones en las cuales han ejercido posiciones históricas de dominio sobre las mujeres. Es por ello que a veces se sienten “el enemigo” de las mujeres que pelean por cambiar esas instituciones.” (Susan Bordo, traducción propia).

Un segundo momento es el de la *crítica literaria feminista*, propiamente dicha, correlato a su vez del feminismo de la diferencia que se refiere a las mujeres, sea como objeto de la literatura, como sujetos o como consumidoras. Se ocupa de la escritura de las mujeres y aunque éste pareciera un estudio parcial, por referirse solo a las mujeres, es la forma de hacer crítica literaria explícitamente política; es decir, feminista, como paso necesario para la transformación de los parámetros interpretativos tradicionales e institucionales en la literatura. El tercer momento, correspondiente a la actualidad, es el de la *ginocrítica*, paralelo a lo que algunas autoras denominan el postfeminismo, que:

... puede entenderse como la crítica feminista que tiene como objetivo fundamental la inclusión de puntos de vista de los grupos oprimidos, que indaga la mitología establecida sobre las mujeres y otros grupos minoritarios (como puede ser el de los negros, homosexuales e indígenas) que prevalecen en los estereotipos y actitudes de la cultura y en las normas que rigen la conciencia social. (García Aguilar 98)

A continuación presento un cuadro que resume las posturas mencionadas:

Tipo de lectura	Ideología feminista	Objetivo
Lectura feminista.	Feminismo de la igualdad.	Desenmascarar estereotipos implícitos en las obras literarias consagradas.
Crítica literaria feminista.	Feminismo de la diferencia.	Analizar a las mujeres como sujetos de la literatura, así como lectoras.
Ginocrítica.	Postfeminismo.	Ocuparse de las obras marginadas, especialmente las de las mujeres, creando nuevas estructuras analíticas para su comprensión como productos culturalmente determinados.

No es esta la ocasión para hacer una revisión exhaustiva de todas estas nuevas miradas, pero es necesario mencionar que estas relecturas pueden dar algunas luces para la propuesta que aquí desarrollaré. Algunos nombres representativos de poetisas contemporáneas serían sin duda los de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini, por solo mencionar a algunas representantes femeninas de la poesía del siglo XX. En el caso de Alfonsina Storni como

en el de Alejandra Pizarnik se ha explotado hasta el cansancio hechos biográficos, incluso por encima de su obra poética, pues al igual que Sylvia Plath, sus muertes intempestivas fueron producto de un suicidio. Es sin duda una manera de no profundizar en sus obras el destacar elementos, si bien importantes, aleatorios a los valores que su obra presenta y desarrolla (Cf. Pech). En el caso de Gabriela Mistral lo que se ha ocultado por años de su poesía ha sido la temática lésbica que plantea un nuevo objeto de deseo en el yo poético y es hoy que las nuevas lecturas de sus textos invitan a un redescubrimiento de su obra (Cf. Fiol-Matta).

Los estudios más importantes de crítica literaria feminista se han dado en el ámbito americano y anglosajón, lo cual plantea un problema para nuestro propio acercamiento dado que, si bien son útiles como ejemplos a seguir, no dan cuenta de la situación particular que se vive en Latinoamérica. Al mismo tiempo dichos estudios están separados algunas décadas de nuestro presente, un presente que sin embargo recién enfrenta lo que ya es camino recorrido en otras latitudes. Me refiero por ejemplo a la recopilación consignada por Elaine Showalter en *The New Feminist Criticism* (1985), o al trabajo de Ellen Moers, *Literary Women* (1985), que estudian minuciosamente autoras inglesas y norteamericanas, así como los comentarios a sus obras. Esta situación se repetirá con las referencias teóricas que relacionan género y literatura; sin embargo, mi intención es servirme de esos materiales para adecuarlos a la realidad que intento describir.

1.2 La crítica literaria tradicional²

Hacer una revisión crítica de la crítica no es una tarea que se vea con buenos ojos, especialmente porque en la institución literaria existen mecanismos para validar posturas con una marcada inclinación sexista, amparadas bajo la forma de la neutralidad y la universalidad que la ciencia también esgrime como el argumento principal de su objetividad. No obstante, para poder develar el androcentrismo es necesario ver con nuevos ojos y con atención las concepciones que subyacen al modo en que la crítica tradicional aborda las obras de mujeres.

² Al revisar críticos concretos de carne y hueso, nuestro propósito no es atacar a nadie en lo personal, como muchas veces se ha entendido la crítica de los autores tradicionales en el ámbito de la literatura, no buscamos más que develar aspectos tan profundamente instalados en los discursos que quedan ocultos hasta a los más avezados y que son ases luminosos para quienes nos hemos ejercitado en observarlos. En ello recaen todos nuestros comentarios, aún aquellos que puedan parecer excesivos, en una posición política, ideológica y ética de una literatura verdaderamente universal y no segregadora, o al menos a una conciencia transformadora de la misma.

Para presentar una breve mirada de la lectura canónica de la literatura latinoamericana me centraré en la *Historia de la literatura hispanoamericana*, de José Miguel Oviedo³, una de las más recientemente publicadas. De las autoras que menciona, consignadas aparte de las corrientes de cada uno de sus países, me centraré primero en la figura de Blanca Varela, por ser una poeta que me es familiar ya que la estudié a profundidad en mi tesis de licenciatura (Huamán A. 2003). De ella se señala su pertenencia a la generación del 50 peruano, aunque se le aísla de dicho grupo porque, escribe Oviedo: "...es interesante observar que su poesía tiene — por sus rasgos intelectuales y emotivos, por la naturaleza de su aventura interior — semejanzas más profundas con las poetas que estamos examinando." (Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana* 4, 210). Sin duda esta asociación con otras escritoras es valiosa, pero insuficiente cuando se cuestiona, justamente por la misma crítica canónica, la supuesta existencia de una historia literaria exclusivamente de mujeres que no tendría la "calidad" suficiente para asociarse con la literatura "universal". Vemos que este proceso está justificado por la misma academia literaria y a su vez se ignora estudios, al menos en el caso de Varela, que la relacionan a la generación a la que cronológicamente pertenece, que es la del cincuenta (Cf. Martos 1993).

Por otro lado, se afirma que no hay gran variedad entre los libros publicados por Varela, cuando existen análisis que marcan al menos tres etapas en su obra poética (Cf. Huamán A. 2002). En un crítico tan reconocido como Oviedo este olvido no parece casual, cuando el siguiente acápite sí aborda a la generación de poetas peruanos (en un uso del género lingüístico neutro y plural que como vemos en realidad no incluye a las mujeres).

En lo que corresponde a otras voces femeninas literarias de décadas anteriores, es mayor el espacio que les dedica. Sin embargo, su discurso está colmado de contradicciones y prejuicios, de un marcado antifeminismo y de un sesgo masculino que le impide analizar a cabalidad la información que proporciona.

³ Escritor, crítico literario y docente universitario, José Miguel Oviedo nació en Lima en 1934. Después de obtener el grado de Doctor en Literatura en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica, se alejó del Perú para enrolarse en la vida universitaria estadounidense. En 1998 fue designado *Trustee Professor* en la Universidad de Pennsylvania. Su actividad intelectual es diversa. Durante años fue el famoso, implacable y reconocido crítico literario del suplemento dominical del diario *El Comercio*. Además ha colaborado en los diarios *El País* y *ABC* de Madrid y en *La Jornada Semanal* de México. Desde las páginas de *El Comercio* (1960-1973) ejerció la crítica de teatro y mantuvo la información sobre la actividad literaria. Además fue el último director de la Casa de la Cultura del Perú, que posteriormente se convirtió en el Instituto Nacional de Cultura. http://www.fil.com.mx/prog05/fichas/fic_ovie.htm 5 de julio del 2006.

La primera autora de renombre que Oviedo aborda es Delmira Agustini, sin dejar de mencionar que: "...conviene recordarlo: la poesía escrita por mujeres (lo que se ha llamado impropriamente 'poesía femenina'), con el gran antecedente de Sor Juana, comienza más temprano y más auspiciosamente de lo que ciertas teorías modernas quisieran hacernos creer." (Oviedo 1999: 29-30). La teoría a la que se refiere es el feminismo y la teoría de género, que ha criticado esta constante alusión a Sor Juana, con el supuesto argumento de que las mujeres han tenido un libre acceso a la literatura y la palabra⁴, que Huamán Andía ha bautizado como el *síndrome de la golondrina* (creer que una golondrina hace un verano)⁵, situación que se repite con otras poetisas que también tienen cabida en su Historia de la literatura y que inicia con Safo⁶.

Oviedo empieza mencionando que no se ha hecho un análisis auténtico de la poesía de Agustini y que se le han perdonado sus defectos "...porque consideraban a una joven mujer que escribía." (Oviedo 1999: 31), por tanto no duda en cuestionar el tema amoroso de la poesía de Agustini. Y he ahí la nueva trampa en la que cae el crítico pues sin un análisis cultural de la época no se puede entender esta incursión en el tema amoroso, que era el único permitido para las mujeres, justamente porque perpetuaba una idea social delicada de la mujer. Estudios desde la crítica feminista dan cuenta de que aun textos con un contenido altamente sexual o contrario a las posturas ideológicas establecidas, eran leídos desde lo amoroso e ignoradas y silenciadas otras temáticas posibles en ellos. Como plantea Rachel Phillips: "If love —profane or mystic— is seen as the traditional theme of women poets, once again the responsibility for such a limitation must be borne by the social conventions." (Phillips 3)⁷.

⁴"Que la figura mayor de toda la poesía colonial sea una mujer dice, además, algo significativo: la regla que marginaba a las de su sexo en las áreas de la educación y la cultura, no impedía que se produjesen excepciones. Sor Juana es la mayor de ellas." (Oviedo 1995: 234). No entendemos su afirmación sobre que se produjesen excepciones es algo significativo, habría que preguntarse para qué es significativo. Sin duda lo es aunque puede tener diferentes sentidos dependiendo de lo que se trate de afirmar. Da la impresión que Oviedo desea plantear que es "falsa" la acusación de que las mujeres estaban impedidas de escribir, aún afirmándose previamente que la regla las marginaba, por el hecho de que así como Sor Juana otras pudieron evitar la prohibición. Desde nuestra postura justamente ello es significativo para dar cuenta de lo difícil que era para las mujeres superar esa restricción, pues no todas podían ser Sor Juana.

⁵ Esta tesis toma como punto de partida el *síndrome de la gran mujer*, desarrollado por Asunción Lavrín, como el intentar redimir la anonimidad de muchas por el brillo de unas cuantas. Cf. Suárez.

⁶ Es muy interesante señalar que el ejemplo de Safo también ha sido reelaborado por la crítica feminista para develar su uso como estigma, es decir, no sólo en el hecho de que se trata de una mujer escritora, sino de una mujer lesbiana. De ahí el término creado, safismo, tan usado en décadas pasadas. Cf. Macaya.

⁷ "Si el amor — profano o místico — es visto como el tema tradicional de las mujeres poetisas, una vez más, la responsabilidad de esa limitación debió nacer en las convenciones sociales." (Phillips 3, traducción propia).

Al mismo tiempo Oviedo cae en dos errores recurrentes en su constante crítica a la "artificiosidad" de Agustini y al erotismo como la revelación de la persona misma. En estas características imputadas a la poesía de Agustini está en juego un juicio estético que oculta un mandato social. La literatura no se mide por su verdad o su mentira, porque no existe un correlato real que la corrobore, sino por su capacidad para crear mundos posibles y verosímiles capaces de comunicar al lector (Huamán V. 1994). Por tanto, la afirmación de artificiosidad expresa una réplica de Oviedo a la propia vida de la autora, en correlato con el mandato social que impide hablar abiertamente de la sexualidad, especialmente femenina:

No era, como dijimos, simple timidez, sino un modo de acatar o desafiar los códigos literarios de la época que seguramente no tenían las mismas reglas para establecer lo que era aceptable en un hombre o en una mujer. La decisión de la poeta y sus consecuencias fueron también ambiguas: nos dejó sentir o presentir los ardores de su carne, pero sin dejar caer del todo sus velos virginales; envolvió su sexualidad en gestos místicos y lugares comunes de la poesía amorosa. Dejándonos sólo sospechar los aspectos más hondos de su pasión, supo ser más insinuante que franca. (Oviedo 1999: 35)

En este párrafo se evidencia claramente la contradicción: primero, el reconocimiento de diferentes normas para hombres y mujeres en el arte, pero al mismo tiempo el reforzamiento de dichos parámetros, al pedirle franqueza a un discurso que es una construcción literaria que hace un uso estético del lenguaje. Al mismo tiempo se alude a su temática erótica como un modelo anquilosado, cuando incluso en escritoras de la década del ochenta el tema erótico sigue siendo de por sí todavía revolucionario en las mujeres, en la no aceptación de su sexualidad en términos sociales.

Esta misma contradicción se observa en el apartado "Voces femeninas en la poesía" que empieza diciendo: "...un fenómeno significativo se produce en nuestra poesía a partir de la segunda década del siglo: algunas de las voces más importantes del período son de poetisas mujeres." (Oviedo 1999: 249), develando nuevamente una universalidad masculina de la literatura, pero además cuestionando implícitamente la ciencia literaria que no sabe cómo abordar esta presencia femenina:

Este hecho [la presencia femenina] plantea cuestiones de cierto peso, que aquí apuntaremos. La primera es la de la presencia y cualidad específica de la contribución femenina en nuestra historia literaria. El tema está hoy de moda y su debate ha generalizado la idea de que esa contribución ha sido —hasta hace muy poco— habitualmente relegada o negada, para lo que se invoca el limitado número de escritoras que registran las historias y antologías. Este último hecho es real: la presencia masculina es dominante. Pero es difícil citar siquiera un caso en el que el talento femenino expresado en concretas obras literarias haya sido objeto de olvidos deliberados. (Oviedo 1999: 249-250)

Es difícil saber cómo Oviedo puede estar tan seguro de que no hay “olvidos deliberados”. Vuelve a citar a Sor Juana Inés de la Cruz porque parece ser el único ejemplo que tiene y para rematar vuelve a criticar la teoría de género: "...aunque las presentes teorizaciones quieran demostrar lo contrario, la realidad demuestra que el trabajo literario realizado por mujeres alcanzó notoriedad en la temprana época." (Oviedo 1999: 250). Aquí alude nuevamente a Sor Juana Inés de la Cruz, lo que, más que corroborar su postura, la pone en jaque pues es una de las pocas mujeres que logró atravesar las trabas impuestas hacia el acceso a la literatura (Cf. Franco). Las contradicciones así se continúan: el crítico dice que los encasillamientos por una concepción de la sexualidad están superados, pero inmediatamente afirma que:

... la verdadera razón que explica por qué el número de escritoras ha sido claramente minoritario en comparación con el de los escritores es otra: las condiciones sociales en las que el trabajo intelectual femenino se realiza no le son, aún ahora, propicias y lo eran menos a comienzos de siglo. (Oviedo 1999: 250)

Esto invita a pensar que Oviedo tiene un terrible pleito entre una lógica que lo dispondría a estar de acuerdo con las reivindicaciones de la crítica literaria feminista, dado su vasto conocimiento y revisión histórica de la literatura hispanoamericana, y sus prejuicios machistas que le impiden darle la razón a las mujeres: "...la lógica indicaría que la simple afirmación de una 'literatura femenina' implica la de una 'literatura masculina' (para no hablar de la homosexual), que a nadie se le ocurre plantear como categoría crítica." (Oviedo 1999: 250-251)

En relación con Alfonsina Storni, el crítico dice: "...que una mujer hablase abiertamente de su ansia de placer, de las sensaciones de su cuerpo enamorado, escandalizó a muchos en su época, pese a que Agustini lo había intentado más temprano." (Oviedo 1999: 255). Ya de por sí esto podría darle indicios de que se trata aún de un tabú social y artístico muy recurrente, la expresión del deseo por parte de las mujeres, pero continúa: "...al releer hoy el libro ese reparo parece aún menos razonable: el erotismo que expresaba Storni era, en muchos casos, bastante convencional; era, en verdad, el estereotipo que se aplicaba a una mujer." (Oviedo 1999: 255), es decir que la mujer era reducida a su cuerpo, a su sexualidad, sin posibilidades de ver en ella más allá, pero al mismo tiempo el espacio de la sexualidad le era negado como ámbito de su desarrollo personal. Asimismo, la “convencionalidad” que menciona tendría que ser ubicada en su contexto histórico pues lo que hoy nos parece común no necesariamente lo era a principios de siglo. Igualmente en el caso de Gabriela Mistral dice que:

La chilena Gabriela Mistral se convirtió no sólo en un mito literario sino en un pretexto para reducir su obra a un conjunto de fáciles lugares comunes con los que la crítica se acostumbró a tratarla: la madre frustrada, la mujer eternamente casta, la amada maestra universal, la viva emanación de la humilde tierra en que nació, la defensora de la paz, los niños y los desvalidos, etcétera. (Oviedo 1999: 267)

No solo no se asume Oviedo como parte de esa crítica literaria a la que alude (“fáciles lugares comunes con los que la crítica se acostumbró a tratarla”), sino que no se da cuenta del rol que juega este tipo de crítica al perpetuar una visión acorde con los rasgos socialmente aceptables de la mujer. Por último afirma que "El nombre de la uruguaya Juana de Ibarbourou (1895-1979) convoca imágenes contradictorias: la de una mujer cuya fama de poeta creció tanto que pudo sobrellevar los títulos de 'Juana de América' y 'Mujer de las Américas' sin sentirse abrumada por el doble peso." (Oviedo 1999: 276), un peso excesivo para el entender del crítico, que deja al desnudo su misoginia. Lo que le impide a su vez analizar el discurso erótico antes que como un cliché recurrente, como una fuente de rebeldía, en el doble juego de entrar en la sexualidad femenina impuesta por la sociedad y en la transgresión que significa dotar de nuevos sentidos ese mismo cuerpo femenino.

Para resumir, la postura de Oviedo mantiene el *eterno femenino* del que ha hablado la Historia, una concepción de la mujer como ser natural, biológico, estático, que le ha impedido ser parte del devenir del tiempo de la humanidad (Cf. Tuñón). Él la perpetúa al seguir considerando a la mujer principalmente bajo la luz de las convenciones culturales de nuestra época que le dan un papel subordinado en la sociedad y asimismo ubicándola en bloque con otras autoras, fuera de la tradición. En esa misma lógica, el crítico mantiene la idea de la mujer como una parcialidad: “no calificar a la totalidad ‘literatura’ como masculina obedece precisamente al hecho de que ser hombre no constituye una singularidad; es la mujer, y la literatura que ella escribe, la que necesita ser especificada, la que necesita ser representada como lo Otro que se opone al Sujeto” (Rojas 19). Es decir, que los criterios explicativos de la escritura de las mujeres están hasta tal punto determinados por el sexo del autor, que esa es siempre la primera alusión y “desaparece para la crítica todo rasgo de la obra que escape de lo femenino” (Rojas 20). Ojalá los ejemplos aquí consignados hayan sido una buena demostración de dicha concepción.

1.3 La crítica feminista

Habiendo descrito a grandes rasgos algunas características de la crítica tradicional, ahora haremos un breve recorrido de las nuevas lecturas de algunas de las autoras mencionadas por Oviedo, a fin de contrastar ambas posturas⁸. Me referiré primero al estudio de Licia Fiol-Matta, *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*, en el cual la autora intenta ubicar a la poeta en el mapa de los estudios latinoamericanos y *queer*⁹, centrándose en las áreas más contradictorias de su discurso. La narrativa nacional elevó a Mistral como "Maestra de América", epíteto que indica su relación con el celibato, la santidad y el icono heterosexual sufriente. Acorde con esta mirada, su obra se leía como sentimental y por eso parecía sólo concernir a las madres y los niños. Lo que pretende el estudio de Fiol-Matta es mostrar que la audiencia de Mistral era mucho mayor y que, más que sentimental, su discurso fue crucial para la articulación de la nación chilena como proyecto, para lo cual se ocultaron otras dimensiones de su vida y de su obra que no encajaban en ese modelo.

Aunque Mistral fue la encarnación de las políticas de raza, sexo y género en el corazón de Latinoamérica (Mistral la maestra, la madre, la líder de las minorías raciales, mujeres y niños), después de su muerte en 1957 su trabajo fue oscurecido y casi olvidado. La propuesta de Fiol-Matta es que no se trató del perfecto ejemplar femenino que el Estado y su discurso oficial sugerían, sino que se trataba de una escritora lesbiana cuyas políticas feministas pueden ser hoy recuperadas: "Mistral created a public discourse that supported a conservative role for women within the state, but her private life deviated significantly from the state prescription." (xv)¹⁰. La postura de la autora a este respecto es que se trató no de un hecho azaroso, sino de una decisión consciente de Mistral que se justifica por el contexto histórico que Fiol-Matta intenta recrear. Crear una madre *queer* para la nación es otro modo, paradójico, de involucrar a todos los ciudadanos en una encrucijada que las personas *queer* viven a menudo, el estar consignadas a un espacio muerto, pensando que viven como fantasmas en la sociedad. Aunque personalmente Fiol-Matta no está de acuerdo con el modo en que Mistral lidió con sus problemas y el camino que

⁸ El análisis de la crítica se volverá a tocar con mayor detenimiento en el capítulo III y IV, en relación con las autoras materia de este estudio.

⁹ Los estudios *queer* problematizan las categorías fijas que determinan la identidad de las personas, cuestionando la naturalización de las categorías binarias de hombre y mujer, de lo femenino y lo masculino, de lo homosexual y heterosexual, categorías que se consideran inmutables y raras veces se ven como construcciones culturales (Cf. Cano).

¹⁰ "Mistral creó un discurso público que respaldaba un rol conservador de la mujer acorde con el estado, pero su vida privada se desvió significativamente de las prescripciones estatales" (xv, traducción propia).

siguió, el volverse la representante de la madre nacional, no hay duda de que Mistral tuvo una enorme y fundamental influencia en la historia y la cultura del siglo veinte que se ha mantenido hasta nuestros días. Opino que quizá Mistral esperaba que estudios posteriores, como el de la misma Fiol-Matta develaran parte de su personalidad. Aunque eso no altera en lo absoluto que el icono que se formó de su vida y de su obra sea una perpetuación de los valores imperantes. Sin duda ahí existe una paradoja que todavía debe resolverse.

Otro estudio relevante es el de Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Mora que se plantea precisamente una relectura de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, destacándolas por su importancia indiscutible en la literatura del continente. Desde el inicio del trabajo las críticas dicen:

Pero, ¿qué significó, a lo largo del presente trabajo, volver a leer estos textos? Ante todo, ...una actitud resistente a los presupuestos sexistas, literarios y políticos de las interpretaciones consagradas, un rechazo de la actitud condescendiente que llevó, de modo inevitable, al desplazamiento de antiguas certezas y a la búsqueda de resquicios que la crítica tradicional se empeñó en ignorar. (Rojas 7)

La autora se propone directamente "...realizar un estudio sistemático de la crítica tradicional para mostrar cómo su aparente neutralidad encubre una serie de supuestos sexistas que reafirman la inferioridad de lo femenino e ir abriendo el camino para una lectura más comprensiva de la producción de las escritoras." (Rojas 8-9). Aunque el estudio se centra en cuatro autoras pondré de ejemplo el caso de Alfonsina Storni.

A Alfonsina Storni se le ha asociado al discurso inofensivo de la poesía amorosa; sin embargo, la nueva lectura propuesta deja establecido que en esta esfera es factible subvertir los códigos por medio de sus propios signos, al cuestionar dicotomías como pasividad/actividad en relación con lo femenino y lo masculino, y a su vez mediante procedimientos metafóricos como el erotismo. La presencia del tema erótico en la poesía de Storni se ha tratado de neutralizar mediante la oposición entre lo ideal y lo carnal, afirmando que el amor de sus poemas, aparentemente sensual, es ideal, amortiguando los efectos de ruptura que la poeta propone (como se vio también en la trivialización que hace Oviedo de su poesía). "En el habla de Storni, el discurso amoroso multiplica los significados, los invierte, los contradice y los esconde, en un juego que engaña y seduce al lector ingenuo con las mismas tretas del entretenimiento erótico" (Rojas 125). O, como afirma Rachel Phillips, en un estudio que trata el modo en que se convierte de poetisa en poeta:

Storni's development as a poet is not only that of the writer seeking individuality of style and voice (as is universally the case). It is vitally linked to the growth of the woman who gradually transcends her sex and circumstances and discovers the human possibilities within herself. (Phillips 6)¹¹

Si comparamos ambas posturas (de manera somera, pues un análisis a profundidad escapa a los fines de este estudio y a su vez implicaría por sí mismo un tema de trabajo), la crítica feminista ha ubicado los contextos históricos que dieron cabida a las voces de las poetisas y a su vez no deja de lado los aspectos sociales y culturales que son los parámetros para la construcción de las mujeres como sujetos. Tampoco se casa con las lecturas convencionales de su poesía, va a las fuentes para corroborar y renovar las interpretaciones realizadas. Si pareciera que ambas posiciones son contrarias, ello nos lleva a una interrogante:

...la historia de las mujeres implica buscar a un sujeto femenino, personal o colectivo, y abarca todos los temas, pero ¿debe organizarse como un campo separado o debe incorporarse a otros territorios de análisis? Lo primero conlleva el riesgo de la marginación y lo segundo, el de pérdida de su especificidad. (Tuñón 390)

Se trata de un asunto peliagudo que aún no se resuelve. En la medida que este tipo de crítica no se pueda realizar dentro de la institución literaria canónica en el reconocimiento de su especificidad, no queda más que el atajo y éste conlleva el riesgo de la (auto)marginación. Por ello parece de vital importancia insistir en incorporar el género como una herramienta analítica necesaria para abordar la literatura.

Lo que esta tesis pretende es, en la misma línea de estas lecturas, primero un análisis del modo en que se ha leído (recibido, interpretado y valorado) a las poetisas Coral Bracho en México y Rocío Silva en Perú, en el marco del conjunto de las escritoras de la década del ochenta, para luego pasar a releer su obra. El discurso del erotismo en la poesía de mujeres no sólo involucra a Perú y México, países en los que se centra esta investigación, sino que incluye a casi toda América Latina en un proceso que se inició entre la década de los setenta y ochenta. Mi hipótesis es que la crítica tradicional no reconoce el aspecto reivindicativo de lo sexual en dicha poesía pues usa el calificativo de "erótico" para homogeneizar las diversas propuestas literarias y para no profundizar en las diferentes y diversas apuestas poéticas que hacen las autoras. De este modo se limita a lo erótico distintas poéticas que tienen una profusión de sentidos, al aludir al erotismo con

¹¹"El desarrollo de Storni como poeta no es sólo aquel del escritor buscando su individualidad de estilo y voz (como es universalmente el caso). Está vitalmente relacionado con el crecimiento de una mujer que gradualmente trasciende su sexo y las circunstancias y descubre las posibilidades humanas a través de sí misma." (Phillips 6, traducción propia).

el único sentido de alusión al acto sexual. Creo por tanto pertinente develar dicho sesgo en la crítica literaria y plantear una lectura individual de autoras concretas, donde el erotismo adquiera diversos sentidos discursivos acordes con las propuestas específicas de cada una, y elaborar categorías para futuros estudios que puedan dar cuenta de este proceso.

1.4 Antecedentes críticos

El antecedente más cercano de la investigación que expongo aquí es la recopilación de artículos realizada por Oralia Preble-Niemi sobre las escritoras centroamericanas, titulada *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras latinoamericanas*, que se ocupa tanto de poetas como de narradoras¹², cuyas obras surgen en la década de los setenta. En la introducción, la editora explica que "...la tarea que ocupa a las escritoras cuyos trabajos se analizan en este libro es la de crear esa subjetividad femenina, de acabar, de una vez por todas, con la proyección literaria de la mujer desde la perspectiva masculina y patriarcal." (Preble-Niemi V). A lo largo de los diferentes acercamientos ahí reunidos uno llega a percibir que esa *subjetividad femenina*, a la que alude Preble-Niemi cobra diferentes significados y valencias según las autoras, cuyas propuestas son individuales, divergentes y confluentes a la vez. Lo que sí es un rasgo común es que las autoras "...construyen al sujeto femenino por medio del lenguaje con base en su sexualidad. El sujeto que se establece es autónomo y no la mujer-imagen que no es sino la proyección del deseo masculino." (Preble-Niemi V-VI).

El artículo de Magda Zavala "Poetas centroamericanas de la rebelión erótica" propone un conjunto de características de las poetas centroamericanas de la década del setenta. Asimismo hace una revisión crítica de los estudios literarios que han abordado a estas autoras. Al estudiar la poesía por un lado y por el otro la crítica, el estudio de Zavala parece ser el que más se aproxima a la investigación que aquí realizo. Su trabajo empieza señalando que en la poesía centroamericana las mujeres han sido las grandes ausentes, situación que se revirtió en la década de los setenta, por la influencia del feminismo y la sensibilización posmoderna acerca de la diferencia. Respecto de la crítica ella señala lo siguiente:

La crítica tradicional estima que hay temas propios de la poesía femenina (entendido aquí como poesía producida por mujeres), a manera de extensión de las normas patriarcales del género en el ámbito literario. Así que era común la alabanza a la poesía piadosa, doméstica, abnegada o maternal, incluso

¹² Los artículos abordan las obras de Gioconda Belli, Dina Posada, Carmen Naranjo, Jacinta Escudos, Daisy Zamora, Ana Istarú, Michele Najlis, Christian Santos y Clementina Suárez.

amorosa, si ella indicaba sujeción, añoranza y abnegación ante el ser amado (esposo, amante, hijo...). La crítica buscaba en la poesía de las mujeres, tanto como en la vida de las poetisas, el reflejo de la concepción convencional de la cultura sobre el género. (Zavala 245)

Lo referido nos indica que había una aceptación de las escritoras que respondían a los modelos sociales construidos sobre la mujer, es decir, los modelos tradicionales de género. No obstante, había mujeres que escribían alejadas de dichas normas, como por ejemplo María Josefa García Granados (1785?-1848), a quien menciona Zavala y caracteriza como una *Jorge Sand*. De esta especialista en la polémica política y los versos eróticos en Guatemala, decía la crítica: "... se sabe que María Josefa padecía de histeria, de donde posiblemente nace su tendencia a la crítica más aguda." (Citado por Zavala 245)¹³. Por lo remoto de ese comentario crítico es posible indicar someramente que la práctica de la crítica tradicional ha estado siempre atravesada por concepciones culturales de género y que se ha privilegiado una estética que reproduce dichas ideas en el arte, contradiciendo a quienes afirman que el género no tendría ninguna pertinencia a la hora de analizar la literatura. Este sesgo de género se ha mantenido frente a las poetisas que en los años sesenta en América Central iniciaron una corriente erótica en la poesía, tildándolas incluso de pornográficas, como fue el caso de Ana María Rodas. Paralelamente, quienes recibían reconocimiento eran aquellas escritoras que representaban modelos estéticos prestigiosos, como las vanguardistas, aunque "...recibían mayor o menor aplauso si su vida personal, fuerte parámetro para su valoración, permitía transformarla, mediante un proceso de reivindicación, en ejemplar o heroína." (Zavala 246). Con esto no sólo se repite el modelo estético sobre la base de los modelos sociales, diferenciados para hombres y mujeres, sino que se hace una absoluta identificación de la poeta con la mujer real, distinción que en cambio la crítica establece claramente en cuanto a los escritores¹⁴. En otras palabras, los modelos sociales afectan a su vez los parámetros estéticos.

Es también una referencia muy importante la recopilación hecha por Juana Alcira Arancibia de los trabajos presentados en el Simposio Internacional titulado *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX*, donde se hace diferentes reflexiones sobre el rol de la mujer en la literatura,

¹³ Desde *La historia de la sexualidad*, Foucault denuncia el discurso de la histeria de la mujer como uno de los dispositivos de la sexualidad y del poder para controlar a las mujeres.

¹⁴ Cf. Mignolo 1984 para la concepción de poeta real y ficticio. Basta revisar los comentarios críticos sobre los escritores para darse cuenta que se omite toda alusión a su vida personal (estado civil, aficiones, etc.), ello también en la lógica de la separación entre lo público y lo privado. Para la diferencia público/privado Cf Molina Petit, Pateman, Rosanvallon, entre otros.

los problemas estéticos¹⁵ que enfrenta, algunas relecturas de autoras consagradas, destacándose el androcentrismo y presentando aproximaciones al tema del erotismo¹⁶. También hay que mencionar el clásico análisis de Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, donde analiza a diferentes poetisas latinoamericanas desde una lectura de género. Aunque no incluye en particular a las escritoras materia de este estudio, presenta algunas directrices para enfrentar el lenguaje poético.

Se puede citar también diversos estudios que abordan a autoras latinoamericanas desde una crítica literaria feminista, como la recopilación que hace Lucía Guerra Cunningham, *Splintering Darkness: Latin American Women writers in search of themselves*¹⁷, cuyo objetivo es crear un nuevo discurso crítico para desmantelar el discurso hegemónico, analizando las estrategias y los códigos de representación que caracterizan la escritura de las mujeres, como un testimonio del proceso de la tradición de la literatura latinoamericana. La autora es consciente de que

If one considers that writing is, in essence, an act of the imagination which results in a meaningful process of self-identification, one must say that women writers faced the paradoxical situation of adopting the already fictionalized images of women in order to fictionalize themselves. (Guerra 1990: 6)¹⁸

Sin embargo, estudios como este se refieren a narradoras antes que a poetisas, y por tanto, si bien son referentes importantes de esta investigación, no aportan aspectos directamente relacionados para analizar el lenguaje poético, ya que se trata de registros literarios diferentes¹⁹.

Lo que he encontrado en mayor medida son antologías que tratan de recuperar a escritoras olvidadas y hacer una reconstrucción histórica de su participación en la tradición literaria. Algunos de estos acercamientos inician con una presentación donde se hace explícitos sus objetivos. En esta línea tenemos por ejemplo el libro de Margarita Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert, *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina. Antología crítica*, que se justifica al afirmar que

¹⁵ Este tema será debatido con profundidad en el capítulo sobre teoría y a lo largo de diferentes apartados pues es parte medular de este trabajo de investigación. Cf. Ecker, Weigel, Bovenschen.

¹⁶ Estudios similares no serán desarrollados aquí porque redundan en lo ya mencionado, remitimos a la bibliografía consignada al final. Cf. Medina, Corbatta, entre otros.

¹⁷ *Dispersas en la oscuridad: Mujeres escritoras latinoamericanas en la búsqueda de sí mismas*.

¹⁸ “Si se considera que la escritura es, en esencia, un acto de imaginación que resulta en un significativo proceso de autoidentificación, uno puede decir que las mujeres escritoras han enfrentado la paradójica situación de adoptar las imágenes ya ficcionalizadas de la mujer para ficcionalizarse a sí mismas.” (Guerra 1990: 6, traducción propia).

¹⁹ Cf. López González, entre otras.

... la expresión literaria de la sexualidad y el erotismo desde la perspectiva femenina, y el reto que el lenguaje erótico presenta a lo que se considera la forma de expresión “apropiada” para la mujer en sociedades donde el machismo es aún la norma, no han recibido la atención que ameritan. (xi)

En la introducción, las antologadoras sitúan el inicio de la tradición de la poesía erótica de las mujeres en la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, destacando algunas figuras antecesoras como Mercedes Matamoros (Cuba 1851-1906) y Ana Roqué (Puerto Rico 1853-1933). Sin embargo, es en el modernismo del siglo XIX, cuando las escritoras empiezan a hacerse más notorias, cuando se silencia su participación, quedando sólo algunos nombres como el de Delmira Agustini (Uruguay 1886-1914); pero entroncándose con otras escritoras como Clementina Suárez (Honduras 1903), Julia de Burgos (Puerto Rico 1914-1953), Carilda Oliver Labra (Cuba 1922), Rosario Castellanos (México 1925-1974), Beatriz Guido (Argentina 1924), Alejandra Pizarnik (Argentina 1935-1972), Luisa Valenzuela (Argentina 1938), Albalucía Angel (Colombia 1939). En la antología se toma el erotismo con un valor positivo, como un recurso vital para la afirmación sexual, con el fin de “...trazar la corriente erótica que comienza en las últimas décadas del siglo XIX y se convierte en una fuerza literaria de gran importancia en las décadas de los setenta y ochenta.” (Fernández Olmos xix)²⁰.

Así también la antología de Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo, *Women's Writing in Latin America. An Anthology*, busca unir “Latin American women whose voices have often been heard in isolation or not heard at all, women who, in addition, have often considered themselves isolated, marginal, unique.”(xi)²¹. La selección se divide en tres apartados “Women, self and writing”, “Female textual identities: the strategies of self-figuration” y “Women, history and ideology”, invitando al lector a recomponer una escena compleja de autoras latinoamericanas²². Se presenta en cada acápite un desarrollo teórico; en el primero, abordado por Castro-Klarén, se critica que los estudios literarios feministas hayan tomado como categoría fundamental de análisis

²⁰ La antología incluye a Delmira Agustini, Julia de Burgos, Clementina Suárez, María José de Carvalho, Carilda Oliver Labra, Beatriz Guido, Silvina Ocampo, Rosario Castellanos, María Luisa Mendoza, Alejandra Pizarnik, Elena Poniatowska, Ilce Brunhilde Laurito, Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Marjorie Agosín, Cristina Peri Rossi, Renata Pallotini, Albalucía Ángel, Cecilia Vicuña, Gioconda Belli, Isabel Allende, Eunice Arruda, Leila Miccolis, Ana Lydia Vega, Rosamaría Roffiel, Gemir Matos, Matilde David, Chelo Lima, Ana Istarú, Daína Chaviano. Debo mencionar sin embargo que no se incluye ninguna escritora peruana.

²¹ “Las mujeres latinoamericanas cuyas voces han sido frecuentemente oídas aisladamente o no han sido oídas en lo absoluto, mujeres que, adicionalmente, han sido usualmente consideradas ellas mismas solitarias, marginales, únicas.” (xi, traducción propia).

²² “Mujer, identidad y escritura”, “Identidades textuales femeninas: las estrategias de la configuración del ser”, “Mujeres, historia e ideología”.

la oposición masculino/femenino, aunque dicha categoría involucra áreas de estudio tradicionalmente fuera de la esfera literaria. El problema, todavía no resuelto, surge con aquellas lecturas que etiquetan los textos primariamente como femeninos o feministas, pues no todas las escritoras pueden ser entendidas por las categorías desarrolladas²³.

En la reflexión sobre las identidades textuales femeninas, realizada por Silvia Molloy, se señala que la mayoría de las composiciones están en primera persona del singular y aunque no son necesariamente autobiográficas deben ser leídas autobiográficamente, puesto que independientemente del género literario al que pertenezcan (poesía lírica, ficción, ensayo e incluso la autobiografía) ellas enfrentan, de una forma u otra, el problema de la autorepresentación de género.

Molloy no está de acuerdo con una interpretación esencialista de la literatura femenina como diferente, pero sí con la idea de que el deseo de estar en un nuevo espacio, desde el cual escribir, es peculiar para la mujer escritora latinoamericana. Pero, anterior al problema de la autorepresentación textual está otro problema más básico sobre la percepción social de la mujer (y de las mujeres sobre sí mismas) como escritora, es decir, como una figura pública. Se plantea que la realidad latinoamericana debe enfrentar que el término mujer escritora no es aceptado sin calificativos. La especificidad de la literatura reclamada por los escritores no está dissociada de una reflexión más amplia y una práctica crítica que excede la mirada reduccionista de "lo literario". Desde el siglo XIX la imagen del escritor ha cobrado una voz de autoridad, en ese contexto hablar de una mujer escritora es postular una antinomia, un sujeto tradicionalmente percibido como parte de lo privado y desprovisto de autoridad aparece asociado a un poder intelectual en la esfera pública. Las mujeres no eran aceptadas como colegas, pues eran relegadas a roles secundarios en el campo de la cultura. Sólo dos figuras públicas eran bien vistas y aceptadas, poetisas líricas y profesoras. "It is not without irony that the literary movement so often acclaimed as the first

²³ Las autoras antologadas son: Gabriela Mistral, Rachel de Queiroz, Patricia Galvao, Rosario Castellanos, Henriqueta Lisboa, Lygia Fagundes, Clarice Lispector, Julieta Campos, Nélida Pinón, Elena Poniatowska, Rosario Ferré, Domitila Barrios, Cristina Peri-Rossi, Diamela Eltit, Delmira Agustini, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Cecilia Meireles, Norah Lange, Silvina Ocampo, Elena Garro, Olga Orozco, Idea Vilariño, Elvira Orphée, Blanca Varela, Margo Glantz, Adelia Prado, Alejandra Pizarnik, Rosario Ferré, Soledad Fariña, Nancy Morejón, Tamara Kamenszain, Vanessa Drosz, Ana Cristina Cesar, Paulina Luisi, Alicia Moreau de Justo, Magda Portal, Eva Perón, Hebe de Bonafini, María Borjas, Rosario Antúnez, Carolina Maria de Jesus, Heleith I.B. Saffiotti, Rigoberta Menchú, Lourdes Arizpe.

concerted reflection on Latin American cultural identity —I speak of turn-of-the-century *modernismo*— should have excluded women." (Molloy 109)²⁴.

De otro lado, varios de los acercamientos que se hacen a las mujeres se dan mediante el tema del cuerpo, pero no concretamente en el área de la literatura sino desde el marco más amplio de la teoría feminista o sociológica²⁵. Si hacemos un recuento de los estudios citados vemos que no existe un análisis minucioso de las poetisas de las décadas del setenta y ochenta en cuyas obras el tema del cuerpo y el erotismo fue una constante en los países latinoamericanos, a excepción del libro de Preble-Niemi que se remite a Centroamérica. Si bien la crítica literaria feminista, como he dejado establecido, tiene una importante tradición en cuanto a rescatar escritoras olvidadas y a hacer análisis críticos de obras de mujeres ya consagradas, las escritoras más contemporáneas no han recibido aún atención. El erotismo y el cuerpo siguen siendo categorías, si bien recurrentes en los distintos acercamientos a la escritura realizada por mujeres, todavía no sistematizadas.

1.5 Antecedentes en Perú

Mi análisis estará centrado en el caso de las poetisas de la década del ochenta en Perú y México, en Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho, respectivamente. Coincido con Zavala en que no se trata de un fenómeno sin trascendencia, la intención de la mujer poeta por expresarse en cuanto ser sexuado, vigorosamente dueña y protagonista del disfrute erótico, especialmente en el marco de un *contrato sexual* que la limita en términos de su sexualidad al estar supeditada al hombre²⁶. La pionera de este movimiento en Centro América fue la guatemalteca Ana María Rodas, cuya poesía entendía el erotismo no como un momento excepcional sino como parte de la vida cotidiana, como una fuerza vital que se impone. Dicho erotismo cobra otras características en sus vinculaciones con la revolución sandinista de Gioconda Belli, por un lado, y con el autoerotismo de Ana Istarú. En el recorrido que hace Zavala señala que también se dio una presencia de poesía lésbica, como es el caso de Bertalicia Peralta en Panamá y Nidia Barboza en Costa Rica. Termina el artículo señalándose la importancia de esta poesía para las nuevas generaciones literarias.

²⁴ “No deja de ser irónico que el movimiento literario con tanta frecuencia aclamado como el primero concertadamente reflexivo de la identidad cultural latinoamericana —hablo del *modernismo*— haya excluido a la mujer.” (Molloy 109, traducción propia).

²⁵ No desarrollaré estas posturas pues serán materia detallada del capítulo dedicado a la teoría. Cf. Suleiman, Aisenson, Bordo, Price, Le Breton.

²⁶ Para el desarrollo del concepto de contrato sexual, en primer lugar Cf Carole Pateman. *El contrato sexual*.

Otra autora que también ha recogido el discurso del erotismo, de manera similar a la que refiere Zavala sobre Ana María Rodas, es Cristina Peri Rossi quien plantea la necesidad de variar en la literatura, para así también producir cambios en la realidad “variar el estilo implica variar la relación con el mundo.” (San Ramón 1043). En su obra por ello se presenta el erotismo como “el gozo que experimenta [...] al nombrar objetos y personajes, al llamarles a la existencia, al participar de esta manera en la creación del mundo y de los sujetos así como en la realización de un ritual.” (Seydel 402). Lo que realiza Peri Rossi es denominado por Seydel *textos de placer*, aquellos que “no reducen el lenguaje a su funcionamiento gramatical y racional y que no deforman sus palabras por razones pragmáticas.” (Seydel 402). Este erotismo del lenguaje, del nombrar, es una renovación más que deja en evidencia para la propia Peri Rossi la inexistencia de una tradición de erotismo que tenga como objeto al hombre, aquella que dé cuenta de las fantasías femeninas (Cf. San Roman 1047). Me parece importante reconstruir la trayectoria y la voz de todas estas escritoras, o al menos iniciar esa reconstrucción, porque se podría tratar del primer movimiento literario moderno latinoamericano que incluye a las mujeres y que sería parte de su historia en el mundo de las letras, como ha sido el modernismo, las vanguardias, los *boom* literarios, en otros países²⁷.

En el caso del Perú no existe ningún trabajo similar al de Zavala sobre el conjunto de escritoras que aparecieron en la década del ochenta, aunque sí un estudio sobre esa generación, realizado por José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los años ochenta*. Dicho estudio se plantea abordar la obra de autores, especialmente las estrategias de aprehensión del lenguaje — innovadoras o repetidoras de prácticas ya consagradas — en el marco de los fenómenos sociales. Al hablarse de *poética del flujo* el crítico alude a "...la potencialidad de los cambios del lenguaje a partir de migraciones y migrancias reales o imaginarias pero que finalmente se concretan en la escritura de determinados autores y, por tanto, mantienen en tanto forma una relativa autonomía frente al contexto." (Mazzotti 2002, 30). En esta definición de flujo se olvida la referencia corporal o física (flujo menstrual, flujo sanguíneo, flujo orgánico), pues aún cuando se acerca hacia las escritoras, con un rol primordial del cuerpo, no se señala esta posible acepción del flujo. Dentro de las tendencias del lenguaje se consideran dos, una tradicional (continuidad y transformación del legado normativo-conversacional) y, por otro lado, una radicalización del

²⁷ Un movimiento de mujeres sería aquel de las Tertulias literarias que se desarrolló en Perú (Cf. Denegri), pero me refiero a uno de mayor envergadura pues abarca a todo el mundo latinoamericano, como antes lo fuera el

coloquialismo mediante la adopción de una nueva vanguardia. Dentro de esta línea, uno de los temas y elaboraciones de sujeto alterno de discurso que se menciona es la poesía escrita por mujeres.

En su libro, Mazzotti compara la situación marginal de la poesía escrita por mujeres con la poesía escrita en quechua, aunque la primera se caracteriza por "...la temática crítica y cuestionadora que abordan antes que en la renovación de una variante estilística y de un manejo verbal anteriores." (Mazzotti 2002, 70). Es interesante la alusión que se hace en este libro a un grupo de al menos doscientas mujeres de clase media que manifestaron en letra impresa su propia concepción del quehacer poético y que han sido silenciadas, lo que apunta a una reflexión sobre el patriarcado poético peruano (aunque sin referencias bibliográficas específicas). Es también muy lúcido Mazzotti al mencionar que el punto de vista de las mujeres diversifica los lenguajes y formulaciones de la escritura, ya que difícilmente podrían salir desde la voz de un hombre heterosexual. Más allá de los juicios, el tema de la estética es delicado ya que "...la calidad es un criterio debatible desde el momento en que el canon se fija a partir de la dominación masculina." (Mazzotti 2002, 83). Sin embargo, luego afirma que al no haber una teorización suficiente se privilegia la economía del lenguaje como un criterio válido (y falogocéntrico) de valoración poética.

Las reflexiones de Mazzotti pueden enmarcarse en el desarrollo que plantea Joanna Russ al describir las estrategias seguidas para relegar a la mujer de la palabra en su libro *How to suppress women's writing* (ver &2.5 Literatura y género). El discurso de la crítica sobre las poetisas de la generación del ochenta ha transitado en todos los niveles señalados por Russ. Aunque concretamente la categoría de lo erótico se presentaría como una *falsa categorización* que antes que develar oculta las propuestas discursivas de las autoras, — que es el punto medular de lo que me interesa investigar — en relación con una concepción estética supuestamente neutra y universal que entra en juego y que Mazzotti no critica.

En esta concepción de lo estético tanto como en la atención que se da a las escritoras, es interesante mencionar también el estudio de Roland Forgues *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Se trata de un estudio que quiere revalorar el papel de la mujer escritora y

modernismo, especialmente en la afirmación antes mencionada de la exclusión de las mujeres del mismo.

desentrañar algunas de sus claves poéticas de interpretación, retomando para ello desde autoras fundadoras hasta escritoras recientes. Aunque es necesario detenerse en la clasificación de este corpus, en las tres tendencias o vertientes que el autor encuentra: *esteticista*, *social* y *erótica*, él acota que en las tres hay "...una toma de conciencia de la diferencia y de la condición de la mujer en la sociedad patriarcal." (Forgues 2004, 18).

La primera *vertiente esteticista* vendría representada por una 'creación femenina' que expresa las experiencias propias de la mujer y de su particularidad de mujer, de su marginalidad o exclusión, de su desvalorización en el seno de la sociedad patriarcal, de sus fantasmas eróticos y sexuales, de su condición de madre, esposa o amante, sin cuestionar abiertamente las estructuras y los valores que han llevado a este estado de cosas. Vale decir que se trata de una literatura fuertemente condicionada por los valores de la sociedad patriarcal de la cual las autoras no llegan a deshacerse por completo y que se traduce por una voluntad de competencia en el orden estético, mucho más que en el orden social o ético (Forgues 2004, 23).

Es decir, que desde su concepción la estética está peleada con la política, con la posibilidad de que la obra de arte transmita valores y creencias, más allá de las intenciones explícitas de los autores o por encima de ellas (discusión estética que no entraré a detallar en este momento). Para añadir más adelante que la preocupación de género se manifiesta de manera púdica y velada, "...en un tono más confidencial que reivindicativo." (Forgues 2004, 30). Forgues entra en contradicción cuando dice que, más allá de la calidad estética,

...creo que hay en todas estas poetas una postura ética, una voluntad de mostrar que, más allá de la problemática de género, el arte y la belleza no son privilegio de ningún sexo y que, utopía de las utopías, la mujer, en el fondo, puede redimirse a través de la belleza y del arte. (Forgues 2004, 33-34)

Habría que preguntarse qué quiso decir Forgues al afirmar que "la mujer, en el fondo, puede redimirse a través de la belleza y del arte", pues pareciera que está refiriéndose al pecado original y el mito de Eva como la pecadora, la culpable, la seductora: por eso me pregunto ¿de qué tienen que redimirse las mujeres?

La *vertiente social* es definida como aquella que "...aborda las mismas experiencias, pero privilegiando el cuestionamiento de las estructuras económicas y sociales, políticas, culturales y religiosas de una sociedad clasista donde la mujer sufre una doble explotación, económica y

genérica." (Forgues 35). Es decir, que finalmente lo estético se definirá por su carácter apolítico y concretamente no revolucionario respecto del sistema establecido.

La *vertiente erótica* se perfila también bajo los rasgos de una 'creación femenina' que expresa:

...las experiencias antes mencionadas, pero a partir de una estrategia discursiva que parte de la oposición hembra/varón y se propone conscientemente apropiarse el discurso del orden patriarcal dominante para mejor subvertirlo y destruirlo. Esta última vertiente está directa o indirectamente vinculada a las estrategias de los movimientos feministas radicales que, aunque en forma distinta, han encarado el problema de la liberación de la mujer no a partir de la oposición primaria individuo/sociedad, sino a partir de la oposición secundaria y derivada de la primera varón/hembra. (Forgues 2004, 51)

Esta descripción alarmista de la construcción del erotismo en la poesía de las mujeres da cuenta además de un discurso radical y manipulado de las búsquedas feministas, aun aquellas radicales, que no se definen más que por el lema de llevar a la práctica la teoría, cuyo objetivo es permitir un ejercicio pleno de la mujer justamente como individuo²⁸. Por tanto el problema no puede estar en la dicotomía individuo/sociedad porque hay mecanismos que están evitando que a la mujer se le entienda como un individuo pleno, sujeto de derechos.

Nótese que el erotismo se asume como un discurso tan radical que puede subvertir e incluso destruir el orden patriarcal dominante, quizá en el conocimiento del contrato sexual y las diferencias de género como base de dicho sistema. No obstante, en esta postura hay también diferentes aproximaciones según las escritoras concretas a las que se aluda, pues aún cuando enarbolar el discurso erótico es de por sí crítico, muchas de ellas perpetúan en él parámetros que corroboran un orden social establecido, como objeto de deseo del varón, por ejemplo²⁹.

A pesar de esta distinción, hecha por el mismo Forgues, entre corriente erótica, social y estética, que como dije implica exclusión de las otras, parece no percibir este pleito entre la postura que plantea y el rechazo de las escritoras a ser catalogadas como poetas eróticas, puesto que con tono de desdén, afirma (refiriéndose entre varias autoras también a Rocío Silva Santisteban) que las escritoras "se niegan a asumir frente a la crítica su creación como 'poesía erótica' bajo el discutible

²⁸ Para un desarrollo interesantísimo sobre el feminismo radical Cf. Barry.

²⁹ He podido apreciar esta contradicción en escritoras como Gioconda Belli, por ejemplo, aunque hay posturas que siguen reivindicando su erotismo como crítico. Cf. Huamán A. 2004, Silva Santisteban *El cuerpo y la literatura de mujeres*, Carrasco, Grau-Lleveria, Salgado.

pretexto de que esta denominación tendría una connotación negativa y 'desvalorizante' y, contribuiría de algún modo a encerrar a la mujer en un nuevo 'ghetto'." (Forgues 2004, 18).

Existe por otra parte un breve estudio de Cecilia Bustamente "La fuerza desconocida del terror. La crisis de los 80 en la literatura femenina del Perú", que se emparenta con la propuesta de Jacques Derrida de una mirada de mujer (*leer como mujer*)³⁰, como una mirada subversiva en la medida en que al estar en una posición marginal, la mujer tiene una perspectiva privilegiada, ello como posibilidad y como opción consciente. Aunque el artículo de Bustamente sólo esboza dicha propuesta y se dedica a reseñar a las autoras peruanas desde el siglo XIX al presente, en relación con la generación del ochenta, enfatiza el contexto de desarticulación de la nación y hace un paralelo entre la búsqueda personal de las poetisas y aquella por la identidad nacional. Su conclusión, sin embargo, me parece algo inquietante en cuanto plantea que: "...[esta búsqueda] se convierte por tanto y para algunos, puntos de partida hacia la praxis política y, si es necesario, hacia la participación por vía de la violencia." (5). Especialmente en una coyuntura en que la guerra interna cobraba cuerpo, la afirmación no parece azarosa.

Se pueden mencionar otras referencias, como la selección y presentación que hace Charo Núñez, "Pequeña muestra de literatura peruana actual escrita por mujeres"³¹, la cual inicia con la tajante afirmación de que "hasta principios de la década de los '80, el panorama literario contemporáneo del Perú estaba plagado de varones", para añadir más adelante:

...pasando de largo por los del '40, por los del '70 y volviendo a repasar, apenas encontramos en algún rincón periférico y/o insular, a contadísimas mujeres. Si hemos de ser rigurosas, contamos hasta entonces una mujer — si bien vale por muchas — Blanca Varela (1926) alzando su torre solitaria entre las aguas. Hasta el '80. (12)

La crítica añade que, salvo María Emilia Cornejo, quien es un antecedente importantísimo, "...es sólo en 1981, Carmen Ollé, con la edición de su primer libro *Noches de Adrenalina*, quien abre las puertas, de golpe y porrazo, a una serie de mujeres que pronto la siguieron para conformar la primera promoción significativa de escritoras peruanas." (Núñez 12). Núñez sólo antologa algunas voces de mujeres poetisas contemporáneas, en la misma línea de otras antologías mencionadas.

³⁰ Para el desarrollo de este concepto Cf. Culler.

³¹ Incluye a Blanca Varela, María Emilia Cornejo, Carmen Ollé, Patricia Alba, Giovanna Pollarolo, Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Rosella Di Paolo, Enriqueta Belevan, Catalina Lohman, Gaby Cevalco, Fátima Carrasco.

Así como el acercamiento de Núñez, se encuentra el de Joaquín Soriano, que hace también una selección de poesía peruana de los años ochenta, pero inicia con una breve descripción de sus características³². Publicado en 1993, casualmente en México, el autor deja constancia de no haber encontrado ningún estudio o antología que abordase una aproximación crítica a esta promoción (generación). En los artículos y declaraciones dispersos que encontró sólo se señala la asombrosa heterogeneidad creativa de esta poesía, que es para el autor su más apreciable logro, aunque ha recibido también comentarios desfavorables en su conjunto. Soriano propone algunas características de este corpus:

- a. Dispersión poética (heterogeneidad) pareja de la falta de un proyecto político nacional.
- b. Apertura editorial y difusión, de lo que se han beneficiado los nuevos poetas (acceder a más autores europeos y latinoamericanos).
- c. Aparición de obras completas de autores mayores de la literatura peruana que ha contribuido a su formación (Martín Adán, Westphalen, Javier Sologuren, Blanca Varela, Washington Delgado, Alejandro Romualdo, Cisneros, Hinojosa), la mayoría de la generación del cincuenta.
- d. Esta “generación”, “...reescribe su tradición y la funda desde una perspectiva más amplia que las promociones precedentes.” (Soriano 6), aunque teñida de escepticismo.

Otra antología de la generación del ochenta es la de José Beltrán Peña, que destaca la presencia de mujeres, cuantitativa y cualitativa. Es sintomático que este proceso antologador no se replique al interior del país, como señala el artículo de Juan Alberto Osorio sobre la generación del ochenta en Arequipa³³:

Otro rasgo de esta generación es la ausencia de mujeres. En la antología de Rolando Luque aparece sólo el nombre de Rosa Elena Maldonado, al igual que en el libro de Tito Cáceres Cuadros. Jorge Cornejo Polar no consigna a ninguna mujer. Contrariamente la generación peruana del 80 se caracteriza por el buen número de mujeres que escriben poesía y por la adopción de una fuerte temática femenina. (Osorio 60)³⁴

³² Incluye a Ana María Gazzolo, Carlos López, Giovanna Pollarolo, E. Sánchez Hernani, Mario Montalbeti, Jorge Eslava, Oswaldo Chánove, Edgar O'Hara, Pedro Granados, Roger Santivañez, Rosella Di Paolo, Eduardo Chirinos, José Antonio Mazzotti.

³³ Arequipa es la ciudad más importante del sur del Perú y la segunda ciudad más importante después de Lima, la capital. Para el censo del 2005 contaba con 793 359 habitantes, mientras que Lima cuenta con 8 447 260 habitantes.

³⁴ Es interesante cómo Osorio habla de la generación peruana del 80, como si se tratara de otra diferente a aquella de los autores arequipeños, correlato del separatismo que siempre ha caracterizado a esa región y de la desintegración de Lima respecto de las provincias.

Esta situación podría ser justificada por el hecho de que se trata de una sociedad mucho más tradicional que la capitalina, a la que pertenecen las voces femeninas más famosas de la poesía del ochenta, tanto como a cuestiones de clase (falta de recursos, menor acceso a la educación, mayor presión social) y quizá de centralismo (Lima, centro capital frente a Arequipa, provincia periferia).

En otras antologías es mínimo el número de mujeres incluidas, como la titulada *La última cena*, publicada en 1987 (Cf. Mazzotti 1987), justamente en pleno auge de la poesía escrita por mujeres. De ahí sólo se puede hacer referencia a breves menciones en artículos y periódicos, donde la crítica sigue cuestionando la pertinencia de las reivindicaciones de las mujeres escritoras³⁵.

1.6 Antecedentes en México

En la antología realizada por Valeria Manca, *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual*, la compiladora inicia señalando el elevado número de mujeres poetas que han hecho del erotismo una de sus principales fuentes de inspiración. A su vez señala que no hay que limitar el análisis, "...el cuerpo de la mujer mexicana a través de sus poetas, encierra en sí muchos componentes: el descubrimiento del placer no es el único." (Manca 18). El estudio se plantea dos preguntas ¿por qué tantas mujeres escriben hoy en México? y ¿por qué la temática del erotismo? Como primera respuesta a estas interrogantes se señala los siguientes puntos en común entre las poetas antologadas³⁶:

- El momento histórico cultural que viven.
- El origen de clase y cultura judeo-cristiana.
- Las lecturas (autores mexicanos contemporáneos).
- En la escritura: verso libre, lenguaje coloquial, recuperación de situaciones cotidianas.
- La temática del cuerpo: se toma conciencia del cuerpo porque está más presente en la vida de la mujer.

Manca entiende el erotismo como una forma de conocimiento y ello la lleva a plantear como válida la existencia de una escritura distinta, de una *escritura femenina*. Un argumento que da es que

³⁵ El análisis de la crítica se abordará en el capítulo III.

³⁶ Incluye a Andrea Montiel Rimoch, Ángelica de Icaza, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Elsa Cross, Elva Macías, Ethel Krauze, Frida Varinia Ramos, Gloria Gervitz, Iliana Godoy, Isabel Quiñónez, Kyra Galván, Leticia Hülsz, Marcela Fuentes Berain, Maricruz Patiño, Mónica Mansour, Myriam Moscosa, Nelly Keoseyán, Perla Schwarz, Sabina Berman, Silvia Tomasa Rivera, Verónica Volkow.

el hombre tiene demasiado pudor para hablar de su propio cuerpo y se refiere siempre al de la mujer, en cambio la mujer puede aludir tanto a su propio cuerpo como al del hombre. "La mujer puede erotizarse con su propio cuerpo, el hombre no." (Manca 24). Desde mi postura, no se trata de un pudor, sino de algunos mecanismos por los cuales la identidad masculina, si bien basada en el cuerpo, lo anula, por las limitaciones que implica y el valor disminuido que tiene en la sociedad todo lo corpóreo y visceral. Otro elemento se daría en la separación de sentir y decir, la mujer reconoce su cuerpo como parte de su ser "...el erotismo es para la mujer la conquista esencial de una identidad femenina." (Manca 30).

En esa misma búsqueda, Héctor Valdés presenta la antología, *Poetisas mexicanas del siglo XX*, debido al escaso conocimiento que existe de las escritoras mexicanas actualmente, pero desde una perspectiva que busca respaldar una mirada culturalmente tradicional de la mujer:

Versificar en ocasiones especiales era celebrar las fórmulas del amor ideal, el orden inamovible del hogar, las sanas costumbres, el terruño y la patria. La mujer que hacía versos no era un ser extraño y, además, se la admiraba, si bien sus versos sólo pretendían ser conmemorativos, y dar testimonio literario de un suceso notable. Esta poesía tuvo alcances discretos, repitió las consabidas fórmulas del buen decir y la buena escritura. (Valdés VI)

Asimismo he encontrado una comparación entre la poesía de Perú y México, realizada por Víctor Manuel Mendiola, "Sobre juguetes y tesoros", en la cual se señalan algunas diferencias entre las producciones de ambos países. "En primer lugar, mientras la primera optó en general por el camino de una modernidad más pura, radical, la segunda tomó una dirección más controlada, 'híbrida'. En la poesía mexicana, la modernidad se equilibra con la tradición" (Mendiola 20). En segundo lugar, una tiene mayor influencia surrealista y la otra, un registro más clásico. En tercer lugar, en la poesía peruana disminuyó la influencia de la poesía francesa a partir de la generación del 60, la cual continuaba en México. En cuarto lugar, el peso del habla ha sido menos fuerte en México. Se presenta asimismo una referencia fugaz a algunas escritoras "La nueva poesía peruana parece estar desarrollando un discurso violento y antipoético (Carmen Ollé).", "...la nueva poesía mexicana, una elocuencia barroca (Gloria Gervitz o Coral Bracho)." (Mendiola 21).

1.7 Resumen

Retomando lo expuesto en este capítulo: El acceso de las mujeres a la literatura ha sido restringido por razones culturales que les impiden una libre presencia en la esfera pública, así como por motivos de índole socio-económica. Cuando las mujeres han logrado superar esta barrera en la

literatura, uno de los primeros obstáculos que han enfrentado para un reconocimiento pleno ha sido la crítica literaria tradicional, que disminuye sus aportes estéticos juzgándolas por los parámetros sociales de conducta femenina.

Un ejemplo del problema, que será tocado a profundidad en el presente trabajo, es la categoría de lo erótico, utilizada por la crítica literaria de manera peyorativa al ser aplicada a la obra de mujeres puesto que por ser mujeres éstas deben guardar el pudor que la sociedad le impone a sus cuerpos y por tanto también a sus palabras. La crítica literaria se cierra ante la presencia del erotismo femenino y no es capaz de dilucidar los distintos significados que éste cobra en las apuestas poéticas de las autoras, reduciéndolo siempre y exclusivamente a la recreación del acto sexual y por tanto privilegiando una mirada del goce femenino como incitación del deseo masculino, que sin embargo, en la mayoría de los casos no tiene sustento en las obras a las que refiere.

El feminismo ha sacado a la luz los sesgos sexistas que han estado presentes en la crítica literaria, así como en otros ámbitos de la institución literaria como el canon y la historia literarias; además existe una larga tradición de estudios que abordan la relación entre género y literatura, tanto en cuanto a la relectura de obras olvidadas, como a hacer evidentes las categorías que la crítica de su tiempo puso en juego a la hora de interpretar las obras de mujeres. La experiencia latinoamericana está recién ensanchando este grupo de análisis críticos, ni qué decir en el contexto de Perú y México. Mi interés es en este sentido doble: por un lado abordar el discurso de la crítica literaria sobre las escritoras del ochenta, para dejar al descubierto sus supuestos; y, por el otro, contrastar sus lecturas con las propuestas poéticas de las autoras, a fin de dejar en claro la pertinencia e importancia de la categoría de género a la hora de abordar la literatura.

Mi propuesta sería similar a aquella de la crítica tradicional respecto de que la identidad sexual de un autor no debería ser un elemento determinante para la valoración de su obra artística, pero esto es un ideal antes que una realidad. En el hecho, hombres y mujeres estamos inmersos en una sociedad que nos juzga de manera diferente y que por tanto nos demanda comportamientos distintos en el marco de una jerarquía de valores que eleva lo masculino por sobre lo femenino, restringiendo así el espectro de lo que una mujer puede hacer y decir. El lograr la situación ideal para que hombres y mujeres se muevan en un ambiente de respeto mutuo sin disminuirse unos a otros, empieza por reconocer que eso no es hoy predominante.

Capítulo II

Debates teóricos

uno no estudia la cultura desde un campo neutral

Silvia Barei

2.1 Introducción

Me interesa hacer una revisión de algunos conceptos que serán retomados en el análisis tanto de la crítica como de las escritoras a estudiar. La presencia relativamente reciente de las mujeres en el arte y la literatura ha generado varios debates en torno al género de su escritura y la escritura de género, que también abordaré no tanto para desarrollarlos con amplitud sino en la medida que nos den luces sobre lo que se trabajará en la presente investigación. Asimismo será de utilidad hacer una breve revisión histórica de algunos conceptos que han ido cambiando con el tiempo, altamente polisémicos, para fijarlos tal como se utilizarán en las páginas siguientes.

2.2 Sexualidad

Retomando el concepto de género, como la construcción cultural que se hace de la diferencia sexual, es claro que en todo abordaje del género la conceptualización de la sexualidad es crucial. Por ello haremos un primer recorrido sobre este concepto y ciertas implicancias para la concepción del mundo que manejamos.

Como desarrolla Alicia Puleo, las reflexiones sobre la sexualidad se inician alrededor del siglo XVIII, con la aplicación de la razón al sexo. Esta introducción de la sexualidad en el discurso filosófico ocurre en un momento particular, cuando la razón entra en crisis y el pensamiento se siente incapaz de reconocer en la existencia un sentido que trascienda los mecanismos ciegos de la naturaleza. El irracionalismo de Schopenhauer termina con una larga tradición filosófica occidental que postulaba una inteligencia suprema ordenadora como fundamento de la realidad. Esta es reemplazada por la Voluntad de vivir, en la creencia que involucra impulso sexual con reproducción. La sexualidad es elevada a clave ontológica, en la cual la mujer "concebida como el ser por el que el Inconsciente cósmico se impone al individuo varón, es la culpable-inocente de la perpetuación de la Vida, o sea, del mal." (Puleo 61).

El pensamiento filosófico occidental va desplazando así la sexualidad a uno de los sexos, el femenino. "El sexo de la especie es el femenino, el hombre es el neutro, como bien lo demuestra la doble utilización del término en el sentido de 'varón' y 'la humanidad'." (Puleo 37). Al mismo tiempo se cree que la mujer está marcada por esa sexualidad y que su pensamiento también es sexuado. Con el surrealismo se alterarán los valores asignados a la Mujer como Inconsciente cósmico. En el surrealismo el Inconsciente, capaz de revitalizar la percepción, de renovar la comprensión del mundo, tomó cuerpo de mujer. Ya tenía lazos con la mujer desde el pesimismo, con un valor negativo dado que era la garante de la perpetuación del dolor; al ser asumido el Inconsciente como fuente de energías para un mundo exhausto, conlleva la consecuente visión positiva de la mujer.

Las teorías de la sexualidad han dado un giro interpretativo muy significativo desde la década de los setenta. Uno de los exponentes más importantes en esta vuelta de tuerca es Michel Foucault que desarrolla su teoría al respecto bajo el supuesto general de que "la sexualidad no es una simple realidad natural que las distintas sociedades y épocas históricas reprimen cada una a su manera sino que es, ella misma, el resultado de un complejo proceso de construcción social." (Puleo 5). Foucault crea también el concepto de *dispositivo de sexualidad*, con lo cual denomina al conjunto de procedimientos de poder tendentes a crear y controlar el sexo de los individuos. Este dispositivo incluye discursos científicos, medidas legales, organización del espacio arquitectónico y otros generadores de nuevos fenómenos.

Es decir, que al hablar de sexualidad nos referimos a una construcción social y cultural, que por tanto ha ido cambiando en el tiempo y en diferentes espacios. Nuestra concepción actual de la sexualidad se remonta al siglo XVIII, curiosamente al momento de su represión,

a partir de ese momento, nombrar el sexo se habría tornado más difícil y costoso. Como si para dominarlo en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor. (Foucault 25)

Esta censura ha devenido en una profusión de discursos sobre el sexo, un discurso que se ha hecho esencial, como incitación política, económica y técnica a hablar sobre él. Existiría para Foucault una clara relación entre sexualidad y poder, en una concepción del mundo que descansa en su normatividad:

¿acaso la puesta en discurso del sexo no está dirigida a la tarea de expulsar de la realidad las formas de sexualidad no sometidas a la economía estricta de la reproducción: decir no a las actividades infecundas, proscribir los placeres vecinos, reducir o excluir las prácticas que no tienen la generación como fin? (...) ¿No está dirigida a una preocupación elemental: asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales, en síntesis: montar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora? (Foucault 48-49)

Hay que abandonar la idea de que las sociedades industriales modernas inauguraron una época de represión acerca del sexo, por el contrario se asiste a una explosión de sexualidades heréticas. A lo largo del siglo XIX el sexo parece inscribirse en dos registros de saber muy distintos: una biología de la reproducción desarrollada según una normatividad científica general y una medicina del sexo. Se produce de este modo en torno al sexo un inmenso aparato destinado a producir una verdad sobre el sexo. Históricamente hubo dos procedimientos para producir esa verdad del sexo: el arte erótica (*ars erotica*) y la ciencia sexual (*scientia sexualis*). El arte erótica extrae la verdad del placer, tomado como práctica y recogido como experiencia, se busca que sea revertido sobre la práctica sexual, constituyéndose un saber que debe permanecer secreto para que no pierda su eficacia al ser divulgado. La ciencia sexual trata de la confesión, que fue la primera técnica para producir la verdad del sexo y la sexualidad.

La sexualidad es un punto de pasaje para las relaciones de poder, que se ha manifestado de diferentes formas en relación con el cuerpo femenino, una de las más importantes según Foucault es la histerización del cuerpo de la mujer, "triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado — calificado y descalificado — como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas." (Foucault 127) y puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social. Se trata de un dispositivo histórico, dispositivo de alianza, que busca reproducir el juego de las relaciones y mantener la ley que las rige; un dispositivo de sexualidad, que es un mecanismo de control para "proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera cada vez más global." (Foucault 130).

Se llega a un deseo del sexo, que vuelve su posesión la medida de todas las cosas, como verdad absoluta. Podemos distinguir el sexo como el hecho biológico frente a la sexualidad como las ideas que se construyen a partir de él. Pero al mismo tiempo, este dispositivo de la sexualidad que nos domina a todos termina volviéndose un elemento de subversión, como dice Foucault "Ironía

del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra 'liberación'." (Foucault 194). Pero el espacio principal en el que se ejercen los dispositivos de sexualidad, así como la liberación de la sexualidad, es el cuerpo.

2.3 Cuerpo

Muy tempranamente en la antigüedad occidental se renuncia radicalmente al cuerpo, por el gnosticismo, que sataniza al cuerpo como una prisión. Esta concepción se continúa en la visión judeo-cristiana, pues en el origen de la pareja divina Adán y Eva, sus cuerpos se asociaban con lo etéreo e intangible, pasando a ser pesados, densos, oscuros y torpes al ser expulsados del paraíso. Por tanto el sufrimiento del cuerpo se vuelve un camino hacia lo divino y ese acceso a lo sagrado por el cuerpo creció durante el siglo XVII, siendo al parecer una característica principalmente femenina, por los trances, levitaciones y ataques que sufrían las mujeres (Cf. Franco). Se entendía por ello que la “espiritualidad femenina era particularmente corporal.” (Ramírez Torres 41), lo cual marcó el paso para la división cartesiana entre razón y cuerpo, siendo la mujer el lado negativo de ese binomio:

... la enfermedad, forma de sufrimiento, en la mujer, llegó a considerarse expresión de máxima santidad, instancia de salvación, característica religiosa, que le permitía a la porción femenina de la época ejercer un poder sólo ejercido por los hombres. Siguiendo el modelo dual, si la mujer era sojuzgada a la vez que asociada con la carne, y su contraparte masculina lo era con lo espiritual, entonces se comprende que este encadenamiento alcanzara las nociones de polvo y podredumbre, llegándose a considerar al alma como una criatura ennegrecida por la carne; de aquí se extendió a la lujuria, la flaqueza y la irracionalidad, contrario al espíritu, la razón o la fuerza propias de la masculinidad. (Ramírez Torres 42)

Si se revisa las diferentes definiciones sociales sobre el cuerpo, hay un consenso en asumirlo no como un hecho físico, sino más bien como una elaboración. No es un conjunto de órganos, sino que la percepción cultural de ellos construye un discurso paralelo al orden social y la cosmovisión de cada pueblo. El cuerpo se plantea no como algo indiscernible del ser humano sino como una posesión, un atributo, otro, incluso un *alter ego*; es al mismo tiempo lo que encarna al ser humano, su marca, su frontera, de alguna manera el tope que lo distingue de los otros. Según Le Breton, el ser humano "no es producto de su cuerpo, él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. La corporeidad se construye socialmente." (Le Breton 19).

Aquello tangible que podría parecerlo dado está también imbuido de diferentes elementos sociales, que a su vez regulan el modo en que sentimos, experimentamos y actuamos con nuestro cuerpo. El cuerpo está rodeado de imaginarios sociales y de prácticas, hechos sociales y culturales, es decir, hay una relación de ida y venida entre ambos. Como dice Le Breton, "El cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza el cuerpo. En el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales." (Le Breton 73). Por tanto no es de extrañar que en esta construcción se reproduzcan diferencias de género, dado que ellas existen en las sociedades en las que vivimos como estructuras esenciales de las identidades y los roles culturalmente asignados.

Lo que es aún más complejo es que la ciencia y el desarrollo del conocimiento se hayan planteado a espaldas del cuerpo, en la asociación que se da de éste con la naturaleza, frente a la mente, paradigma de la razón. Por ello, todo conocimiento sobre y desde el cuerpo ha sido relegado, marginado e incluso anulado. Susan Bordo explica que:

Claramente, entonces, el dualismo mente/cuerpo no es una mera posición filosófica para ser defendida o desechada por una argumentación inteligente. Más bien es una metafísica *práctica* que ha sido instalada y ha tomado cuerpo socialmente en la medicina, el derecho, las representaciones artísticas y literarias, la construcción psicológica del ser, las relaciones interpersonales, la cultura popular y la publicidad, una metafísica que será reconstruida sólo mediante la transformación concreta de las instituciones y las prácticas que la sostienen. (Bordo 2001, 29)

Esta postura se ve a su vez reforzada por la tradición judeo-cristiana que afecta todo el pensamiento occidental incidiendo en nuestra forma de experimentar la vida cotidiana, "uno de esos aspectos interesantes a resaltar es la *escisión que existe entre el espíritu y el cuerpo*, que se concreta más adelante en la división mente-cuerpo." (Sanz 27). Ello a diferencia de otras formas de pensamiento que conciben la persona como una unidad y no se entiende una de sus dimensiones sin su interrelación con las demás; la visión integradora hoy en día nos es ajena, tanto que no hay palabras en el vocabulario que den cuenta de esa totalidad.

Se vive el cuerpo más como lugar de dolor que como lugar de placer, aunque superficialmente, debido a la dinámica de la sociedad de consumo, puede parecer lo contrario. Hay *miedo al placer*. El placer se asocia al pecado, lo sucio, lo feo, lo desagradable, lo inmoral, la culpa, el castigo. (Sanz 29)

Y ello también tiene un correlato con la concepción de la mujer (pecadora, tentadora, culpable) y la corporeización que se hace de su imagen, reduciéndola al puro cuerpo.

Las identidades sexuales se elaboran también bajo dichos supuestos y parte de los temas enarbolados por el feminismo fueron aquellos relativos a la vivencia del cuerpo, al conocimiento mismo y a la constatación de que el conocimiento no es neutral ni mucho menos está escindido (o no tendría por qué) de la persona como cuerpo, parcializado, subjetivo. Quizá por esta razón, el valor negativo que adquiere lo corporal, se ha abandonado el tema del cuerpo tanto tiempo de las investigaciones y de las reflexiones sociales. Al respecto dice Aída Aisenson:

En la antropología filosófica se plantea hoy como uno de los problemas fundamentales el tema de la corporeidad. Diversos autores recalcan la significación del cuerpo en la realidad humana, después de siglos de un ascético desdén por él. Según Gusdorf, la causa de tal actitud reside en el hecho de que siendo el cuerpo un soporte indispensable de la individualidad, resulta un obstáculo para los enfoques universalistas. La filosofía dio primacía a lo inteligible sobre lo sensible, y eso implicaba desdeñar el cuerpo. (9)

En la propuesta de Aisenson se da vital importancia a la existencia del cuerpo,

El cuerpo es cuerpo vivido a la par que corporeidad objetiva, cuerpo con el que actuamos y que vivenciamos en la multiplicidad de las situaciones vitales, y que a tal punto es parte integrante de nuestra conducta que resulta inseparable de la personalidad y aun del propio sentimiento de identidad. (Aisenson 12)

Gabriel Marcel fue el primer pensador que llevó a consideración filosófica el tema del cuerpo, señalándolo como el centro ordenador de la totalidad de la experiencia, entendiendo al ser humano como un ser encarnado.

Por más que el cuerpo comparte las leyes y el destino de las demás cosas que coexisten en el espacio, posee el privilegio de una intimidad, de una cercanía con el sujeto que le otorga un rango especial y que prohíbe reducirlo al sistema fisicoquímico de la fisiología. (Aisenson 18)

El lazo que nos une a nuestro propio cuerpo sería el paradigma de toda posesión, sin embargo poseer el propio cuerpo es un tipo de posesión distinta de todas las otras y por tanto no comparable a ninguna. “El cuerpo es centro del universo personal. Pero además, si las cosas existen para un sujeto, esto es sólo en la medida en que le son dadas tal como le es dado su propio cuerpo.” (Aisenson 28). La autora plantea cuatro características claves para la comprensión del cuerpo y la persona:

1. Debe distinguirse entre cuerpo objetivo y cuerpo sujeto.
2. No se puede separar la propia individualidad de la posesión del cuerpo propio, y ese cuerpo propio establece algo así como una zona media entre lo físico y lo espiritual.
3. El cuerpo sólo es sentido en tanto que es yo en acción.
4. El cuerpo es el medio de comunicarnos con el mundo.

La reivindicación del cuerpo como espacio de la sexualidad y del placer se ha enmarcado en un concepto de revolución sexual, sobre el cual nos dice Stephan Heath:

...la sexualidad no tiene la importancia que le asigna nuestra sociedad contemporánea (capitalista occidental); carece de esa importancia porque no existe como tal, porque no hay algo como la sexualidad; lo que hemos experimentado y estamos experimentando es la fabricación de una 'sexualidad', la construcción de algo llamado 'sexualidad' a través de un conjunto de representaciones — imágenes, discursos, modos de pintar y describir— que proponen y confirman, que inventan esta sexualidad a la que luego somos referidos y a la que nos vemos adheridos en nuestras vidas, precisamente un *compromiso sexual* global; la muy ostentosa y alardeada 'liberación' de la sexualidad, nuestro triunfal abandono de los tiempos del 'oscurantismo', no es, pues, una liberación sino un mito, una ideología, la definición de una nueva modalidad de conformismo (que puede ser comprendida, además, en relación con el sistema capitalista, como la producción de una mercancía: la 'sexualidad'). (Heath 11)

En el desarrollo de la sexualidad como mercancía entra en juego el cuerpo, la liberación de los cuerpos y su sexualidad se vuelve un elemento de subversión, respecto de la estricta normatividad moral y social sobre él impuesta pero se transforma a su vez en otro modo de sujeción, la del sexo como mercancía, como objetivo único y absoluto de la vida, como un elemento más de la sociedad de consumo, como dice la canción de los Prisioneros “te lo encuentras en la pared, en el anuncio de un licor, gritándote a todo color, sexo compro, sexo vendo, sexo, sexo, sexo”.

Para Heath además, como dice la máxima del moralista francés La Rochefoucauld, la gente nunca se enamoraría si no hubiera oído hablar del amor. La máxima podría ser adaptada y adoptada para lo sexual en la medida en que la actividad y la experiencia nunca están fuera de las formas, las definiciones y las órdenes culturales (la idea de que lo sexual es un reino desnudo y primordial del ser humano individual es en sí misma una representación plenamente cultural).

En esta construcción de la sexualidad, ésta se diferencia en hombres y mujeres. Por un lado la mujer se vuelve "sexualidad reproductiva", por el otro el hombre se vuelve "sexualidad asexual" en la medida que se desplaza su deseo y su derecho hacia el cuerpo de la mujer, en la medida en que él representa a lo humano universal (masculino). "La función de la mujer es la reproducción. Sexualmente, es objeto del hombre y cae bajo su orden y autoridad. Por sí misma, está fuera de lo sexual, no tiene un ser sexual específico, no es tocada por el sentimiento sexual." (Heath 37). O como dice Weeks, “miramos el mundo a través de un concepto de sexualidad masculina, aun cuando no miremos la sexualidad masculina como tal, miramos el mundo dentro de su marco de referencia.” (1998, 44).

Asistimos, en nuestra sociedad actual, a dos grandes paradojas, la primera una exacerbación de la sexualidad como forma de liberación, pero que es al mismo tiempo la forma más institucionalizada de la sujeción ideológica. Así surge la segunda paradoja, eso que hace únicos a los individuos como podría ser la vivencia de su sexualidad se vuelve una mercancía de consumo masivo. De ese modo se solidarizan a través de la sexualidad y su fijación en lo corporal, lo económico y lo cultural. Y es por esta unión de poderes que han logrado falsearse demandas auténticas de distintos grupos marginados, aquello que se presenta como subversivo se vuelve una mercancía, nutriendo al sistema y a la ideología que lo alimenta, aquella en la que nada que no pueda ser vendido importa.

La importancia del cuerpo para el feminismo radica en que ha sido un factor primordial en la subordinación de la mujer. Como recrea Sally Sheldon, las mujeres han sido reducidas a su cuerpo (controlado por procesos biomédicos y misteriosos desórdenes mentales), negándoles su autonomía, por la fragilidad que el cuerpo les atribuye, aislándolas de una variedad de bienes sociales (como la educación) y por el énfasis puesto en su capacidad reproductora que ha sido el móvil para imponerle límites a su individualidad. De tal manera que las mujeres tienen una conciencia muy clara de tener y ser cuerpos.

En oposición, hay una anulación de la capacidad reproductiva de los hombres, como si sus cuerpos fueran vistos por encima de esa cualidad, aún cuando no sólo es un hecho su intervención en la reproducción, sino que la salud de sus cuerpos también afecta al producto de una relación sexual fecunda. Esta diferencia en la relación entre el cuerpo y la sexualidad para hombres y mujeres, la negación de la capacidad reproductiva masculina así como la reducción a nada más que la capacidad reproductiva femenina, pero al mismo tiempo su sexualidad apropiada para la vivencia masculina, daña a los hombres del mismo modo que daña a las mujeres (aunque no de la misma forma). También marca una diferencia en la manera en que se vive el placer y el erotismo, justamente en esa "anulación" de lo corporal se explica que el hombre se centre exclusivamente en su órgano reproductor, como el símbolo que hace la diferencia con la mujer (en un juego de oposiciones indivisibles) y que es la fuente de su poder, negándose a una vivencia más amplia de su sexualidad, "una de las características más relevantes que se aprecia en la erótica femenina es su 'corporalidad' o 'globalidad', frente a la genitalización masculina." (Sanz 50).

Como he señalado, esta diferencia de identidades está asociada con una construcción macro, la separación entre la mente y el cuerpo, en una jerarquización que privilegia los valores asociados a lo masculino, por tanto, en dicho binomio, la mujer será reducida a su cuerpo mientras que los hombres estarán determinados para empresas mucho más importantes, "...women just are their bodies in a way that men are not, biologically destined to inferior status in all spheres that privilege rationality." (Shildrick 3)¹.

El modo en que los hombres y mujeres se apropian de su cuerpo traduce estructuras sociales y formas simbólicas amplias. Al respecto Foucault no sólo asume la categoría de la sexualidad como una formación social, sino como la formación social que hoy regula y guía nuestras vidas, cercanamente emparentada con el capitalismo y la construcción económica y política de la sociedad. De tal manera que la sexualidad (así como las marcas de género) se desplaza hacia la mujer y el hombre se erige como el sujeto neutro, universal, acorporal. Mientras que la mujer se presenta como un cuerpo sexualizado, el hombre se construye como un ser descorporeizado, como si pudiera superar las limitaciones de esa biología.

The 'normal' idealized male body is seen as stable, safe, bounded and impermeable. It is not liable to dysfunction, and hence is not in need of constant medical control. It is strong and invulnerable, not liable to succumb to penetration by foreign bodies such as toxins. It is self-contained, bounded, isolated and inviolate, not connected to other bodies. (Sheldon 24)²

De esta construcción podría también derivarse la vivencia de todo producto de la mente masculina como un hecho puramente racional. La concepción de que sus experiencias son ajenas a su cuerpo les impide ver las formas en que dichas vivencias se filtran en su pensamiento, en su hacer cotidiano, en su arte. Aún cuando "la dominación de los hombres sobre las mujeres, los niñas/os, sobre otros hombres, y podemos agregar que también sobre sí mismos, está expresada directa o indirectamente en términos corporales." (Montejo 13). Quizá se pueda definir la relación entre el cuerpo y la masculinidad como un subterfugio, es un eje central de la identidad pero parte de su funcionamiento radica en que quede oculto, en su anulación u omisión, a tal punto de que los hombres se desarrollan a espaldas del mismo, contra sí mismos.

¹ "Las mujeres son sólo sus cuerpos del mismo modo en que los hombres no lo son, biológicamente destinadas a un estatus inferior en todas las esferas que privilegian la racionalidad." (Shildrick 3, traducción propia).

² "El cuerpo masculino 'normal' idealizado es visto como estable, seguro, impermeable. No está propenso a disfunciones y por tanto no necesita constante control médico. Es fuerte e invulnerable, no susceptible de ser

El cuerpo se convierte en el elemento contra el que se prueba la masculinidad, la mido contra los límites de mi resistencia y, de esta manera, mi cuerpo realmente no es parte de quien yo soy, pero me siento incómodo en la relación con mi cuerpo y me siento incómodo para escuchar lo que él me podría decir. (Seidler 5)

Como ya lo decía Foucault, el terreno de la sexualidad está gobernado por las relaciones de poder y a su vez las determina. Por tanto, los valores y las jerarquías que se establecen son producto también de ese orden imperante de las sociedades en las cuales nos desempeñamos. Varios estudios han demostrado cómo una concepción del mundo moldea la realidad acorde con los paradigmas que la sostengan: esto lo vemos también en el hecho de que se describa “científicamente” a los espermatozoides como activos, rápidos, emprendedores y al óvulo como el simple receptáculo, inactivo, pasivo, paciente (Cf. Laqueur). Esta misma mirada se da con los órganos reproductores "aunque la vagina es físicamente un órgano de recepción y el pene uno de inserción, es sólo por determinación cultural que devienen pasivo y activo." (Horowitz 74).

En resumen, el cuerpo es una construcción cultural que va adquiriendo diferentes valores, ha sido marginado por mucho tiempo como área de estudio, a pesar de su vital importancia para la configuración de la identidad, debido a una perspectiva de pensamiento que opone cuerpo a mente y que privilegia esta última como el paradigma de la ciencia por antonomasia. De tal manera que la categoría del cuerpo se encuentra en una situación de frontera entre la naturaleza y la cultura, quizá por ello es el espacio privilegiado para entrar a debatir elementos contradictorios del pensamiento humano, entre su lado inteligible y su lado instintivo, pero a su vez para indagar en las construcciones de género que se hacen sobre el mismo.

Se aprecian contradicciones en la construcción que se hace del cuerpo de las mujeres y de los hombres, como correlato de las diferencias culturalmente moldeadas. El hombre termina siendo incorpóreo, objetivo por tanto en esa escisión con su cuerpo, el lado sensitivo de sí mismo se ve sujeto a su razón. La mujer en cambio se vuelve cuerpo sexuado volcado hacia la reproducción, subjetivo y en esencia una corporeidad³.

penetrado por cuerpos extraños como las toxinas. Es autosuficiente, seguro, aislado, inviolable, desconectado de otros cuerpos." (Sheldon 24, traducción propia).

³ Soy consciente de que la temática de los cuerpos femenino y masculino es mucho más amplia de lo que aquí expongo, me he limitado a resaltar el binomio cuerpo vs razón porque nos sirve para el análisis posterior.

La poesía es un discurso privilegiado para poner a prueba estas construcciones, más adelante retomaré esta diferenciación del cuerpo masculino y el femenino. Asimismo en contra de la idea de que el cuerpo del hombre no tiene relevancia para su identidad y que le es ajeno al pensamiento, varias autoras han demostrado que esa corporeidad ha sido crucial para la construcción de un pensamiento filosófico que la respalda (Cf. Guerra 1995), que veremos a modo de ejemplo en el acápite relativo a la estética y el genio artístico (&3.9 Genio femenino).

2.4 Erotismo

En la relación sexualidad y cuerpo, el erotismo juega un papel fundamental. El erotismo es una noción transhistórica. Si bien ha existido en todos los tiempos, es en el siglo XVIII y XIX que surge como concepto, al separarse de la pornografía, a la cual se le consideraba “una cosa obscena”, mientras que el erotismo se asociaba al amor, según explica Hunt. No obstante, esta diferenciación surge con la democratización de la cultura, debido a que antes había un circuito exclusivo y cerrado de objetos pornográficos entre hombres de clase alta (excluyéndose a las mujeres y a las clases bajas); cuando la mujer entra en la cultura aparece la idea de la pornografía, como un modo de restringir su acceso a ciertos espacios.

En la *Historia del erotismo*, Lo Duca, dice que “...ni los espíritus distinguidos logran separar el erotismo de la pornografía.”(8), hasta tal punto están imbricados ambos conceptos. Sin embargo, para diferenciarlo justamente de lo obsceno, entra en juego el concepto de *pudor*, volviendo hacia el campo de la subjetividad individual y social. Para Lo Duca es claro que si bien el acto de amor no es erótico en sí, “...su evocación, su invocación, su sugestión y aun su representación pueden serlo.”(19). Este erotismo ha pasado en un primer momento de ser *posicional*, es decir describir la naturaleza y funciones que aseguran la continuación de la especie, el *ars erotica* mencionado antes. Pero el erotismo también ha adquirido en determinados momentos un rol revolucionario: “...los pueblos creen sustraerse a los poderes públicos por la exaltación de su intimidad individual.” (Lo Duca 22), es decir que a mayor represión, mayor erotismo. No siempre ha sido un arma social, ha cumplido el papel principal de ser sublimación del instinto: “Todo erotismo antiguo es una referencia continua a los mitos de la vida religiosa, a una liturgia secreta que permite representarlo, transformarlo en la escena abierta al universo y ver en la extensión de los placeres carnales un medio para el progreso del alma.” (Lo Duca 22-23).

En el recorrido que hace Lo Duca, la costumbre sagrada de la prostitución religiosa, con carácter sacrificial, provendría de Babilonia y Jesuralén, mientras que Oriente aportaría el culto a la virginidad. En esa construcción, la esclavitud también tendría un papel fundante para la concepción de la mujer-objeto: la hetaira, personaje que la historia ha privilegiado y dotado de poder para opacar a otros personajes femeninos no supeditados al poder del hombre (Mernissi). Pero a los griegos se debería el nacimiento de la erotología, al crear una genealogía de dioses y semidioses que despliegan todas las formas sexuales eróticas, las cuales son la piedra angular de sus devenires. Roma, como en otros campos, no haría más que perfeccionar en el plano técnico la inspiración erótica griega. En cambio, será con el cristianismo que el erotismo alcanza su cima, “...se formó una metafísica de la carne, fundada sobre la constricción de la sexualidad y sobre una noción enteramente nueva: el pecado” (Lo Duca 66), lo cual desde la sexología favorecería el estallido de un erotismo obsesivo.

En esta concepción cristiana es donde la mujer se transforma en el tema mismo del pecado y todo goce del cuerpo se vuelve abyección. Pero a esta forma de amor cristiano le sucedió el amor cortés que sería la reunión del cuerpo con el alma. La noción cristiana de pecado se volvió a instalar y ante la imposibilidad de predicar la castidad con absoluta rectitud, “...la prostitución se insertó sin choques en la nueva sociedad.” (Lo Duca 81). En el desarrollo de la religión oriental, en cambio, “...el orgasmo corresponde al éxtasis del alma, poseída por Dios pero instalada en el corazón de la carne.” (Lo Duca 83). El islamismo integra el erotismo en la vida, sin embargo, este concepto también ha tenido una manipulación histórica que ha hecho del pudor el pilar de las prácticas contemporáneas y la justificación de la sujeción de la mujer (Mernissi).

La relación entre el erotismo y el cuerpo político será mejor apreciada en el contexto de los problemas generales de las mujeres y la esfera pública. “Female eroticism was particularly disturbing because it blurred the lines between private and public; eroticism was the intrusion into the public sphere of something that was at base private.” (Hunt 5)⁴. Quizá es algo que podemos corroborar con la idea de la “mujer pública”, como también se le dice a las prostitutas. Una mujer que entra de lleno en el ámbito público, como cuerpo, transgrede una norma de lo privado; las mujeres mediante el erotismo estarían precisamente en ese umbral infranqueable.

⁴ “El erotismo femenino era particularmente turbador porque desaparecía las líneas entre lo público y lo privado; el erotismo introdujo en la esfera pública algo que era por definición privado.” (Hunt 5, traducción propia).

Si pensamos además que el erotismo es en este sentido un comportamiento que se hace evidente frente a otro que se esconde, como el pudor, entonces se estaría oponiendo el pudor, que debería guiar la vida privada, con el erotismo, que es la evidencia de esa acción privada en la arena pública. “El pudor desarrolla en los individuos un autocontrol permanente y señala de manera afectiva y tangible los límites entre lo público y lo privado.” (Adelkhah 219).

La vida política y social ha estado atrapada entre el dilema de los deseos de la mujer y el deseo de mujeres. Si bien las mujeres han tenido, ya a fines del siglo XIX, un rol protagónico en la discusión de la vida social y en la política, los cuerpos de las mujeres siguen siendo representados y domesticados por los hombres en el arte y en la literatura. Una forma en que esto ocurre es precisamente en la actualización de estas categorías para el estudio de las obras de mujeres, como se desarrollará en el capítulo siguiente con detalle.

Pero más allá de articular el erotismo entre la esfera de lo público y lo privado, así como en su contraposición al pudor, se trata de un concepto que sigue siendo esquivo. Es difícil definir el erotismo, saber a qué se alude cuando se refiere a lo erótico, porque es la puesta en práctica de una sexualidad que ha sido reprimida, al menos en términos del lenguaje, que se ha signado al silencio y a lo íntimo. En relación con los discursos analizados en este estudio, en la crítica tradicional el erotismo adquirirá un sentido peyorativo, al aludir primordialmente a lo erótico como la recreación del acto sexual. Paralelo a una gama de posibilidades para lo erótico, desplegada en el discurso poético de las autoras.

Aunque se le haya descalificado un tanto por su acercamiento poco académico y más bien intuitivo, Bataille distingue la sexualidad del erotismo. La primera corresponde a los impulsos sexuales propios de los animales y, por lo tanto, del período inmediatamente anterior al tránsito del animal al hombre, mientras que la segunda constituye un rasgo típicamente humano, definido como "las asociaciones y los juicios que tienden a calificar sexualmente objetos, seres, lugares y momentos que en sí mismos no tienen nada de sexual, ni tampoco nada contrario a la sexualidad: ese es el sentido de la desnudez y de la prohibición del incesto." (Puleo 151). El erotismo es una especie de invasión de la vida por la sexualidad, pero se trata también de una reelaboración simbólica, producto histórico, parte del mecanismo de hominización.

Bataille afirma que la actividad erótica es “...una exuberancia de la vida”. En ello, la reproducción se opone al erotismo, puesto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin: “...en el erotismo, nuestro sentimiento de plétora [abundancia] no está ligado a la conciencia del engendramiento. Incluso, en principio, cuanto más pleno es el goce erótico, menos nos preocupamos por los hijos que pueden resultar de él.” (108). La exuberancia de lo erótico la emparenta a su vez con la poesía: “...la poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la *eternidad*.”(30)

Habría así en el erotismo una implícita reflexión sobre la existencia, y en eso también diferiría de la sexualidad animal: “...el erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser” (33); en dicha reflexividad hay también una voluntad, un conocimiento que no puede ser azar. Y es conciencia también en la medida que es prohibido y que es secreto “...por razones que no son únicamente convencionales, el erotismo se define por el secreto. No puede ser público.” (257). De aquí se deriva que un discurso erótico que se plantee abiertamente sea punible dos veces, por recuperar un discurso prohibido y por volver ese discurso público.

Bataille considera que el objeto erótico es el mismo para hombres y mujeres: se trata siempre del desnudo femenino. Esta singular afirmación de la homogeneidad del deseo se basa en una caracterización particular del cuerpo de la mujer, relacionada con una identificación del deseo erótico con la vivencia de la muerte. (Puleo 169)

Cuando la mujer destaca su cuerpo, por tanto, podría parecer que lo hace para el hombre, no para ella misma, o no para su propio deseo, en el supuesto de que — como afirma Bataille — el cuerpo femenino es símbolo erótico por excelencia: yo añadiría, símbolo erótico masculino, por excelencia.

En el caso de las poetisas de la década del ochenta que asumen el cuerpo como medio para la reivindicación sexual y de su identidad, los hombres sólo ven en ello una reafirmación de su propio deseo masculino. Sin embargo el cuerpo femenino no es un cuerpo "observado", es un cuerpo que experimenta placer, que se define por su autoplacer y que además fija su objeto de deseo en el cuerpo masculino, de ahí también que muchas de las autoras de esta década hayan

reivindicado una tradición de poesía homosexual en la que el cuerpo de deseo es también el masculino (&3.1.2b Las respuestas) (Cf. Dreyfus, Huamán A. “Fábula de los dos hermanos”).

Hay dos procesos en el erotismo, un proceso de unificación del sujeto, de integración interior y otro de conexión con el mundo. El erotismo se va conformando a partir del aprendizaje de la cultura erótica y de su aplicación a la experiencia vivida, es decir que como un hecho cultural puede ser modificado a través de otros saberes y otras prácticas. Evidentemente esto marca de manera diferente el modo en que esa sexualidad se traducirá en erotismo para hombres y mujeres.

Como plantea Sanz:

En la sociedad patriarcal, los valores dominantes son los masculinos. Se educa a varones y mujeres en torno de valores y roles diferentes, pero se priorizan unos sobre otros. Varones y mujeres desarrollan en torno de ello dos cosmovisiones diferentes. Esto queda reflejado en su relación con el mundo y consigo mismos, y también en sus manifestaciones y vivencias eróticas. (Sanz 17)

La expropiación del cuerpo por parte de las mujeres, lejos de los cánones afectivos impuestos como correlato de la dominación masculina, tendrían que pasar por erigirse como sujetos de deseo, no en la ofrenda erótica, no en el estar a disposición del otro sino en que el cuerpo femenino deje de ser prohibido, deje de ser transfiguración del mal y del pecado. La feminidad de la mujer, su sexualidad recae por un lado en la procreación (María) por otro en la sexualización (Magdalena). Según Lucía Guerra, “As the object of patriarchal discourse, the female body is fragmented by mutilation whereas the dichotomy between the virgin and the prostitute is the mirror image of a larger epistemological opposition between Spirit and Flesh, Dematerialization and Materialization.” (Guerra 1990, 14)⁵. Los tabús más claros sobre el erotismo se vuelven hacia la mujer, que se hace “puta” por vivirlo, o se vuelven hacia una maternidad asexualada; pero el mayor tabú recae sobre el erotismo entre mujeres. Este es precisamente otro de los tópicos, el erotismo lésbico, que ha sido también reivindicado por las poetas de los ochenta. Puesto que el erotismo ha sido configurado desde el yo masculino y además simbolizado en el cuerpo de la mujer, el cuerpo de la mujer es erótico por antonomasia en esa construcción androcéntrica. Por ello el erotismo en la poesía de hombres está principalmente ubicado en el cuerpo de la mujer, en

⁵ “Como el objetivo del discurso patriarcal, el cuerpo femenino se fragmenta al ser mutilado por la dicotomía entre la virgen y la prostituta, que es el reflejo de una larga oposición epistemológica entre espíritu y carne, desmaterialización y materialización.” (Guerra 14, traducción propia).

cambio en la literatura de las mujeres el erotismo puede estar presente tanto en el cuerpo masculino como en el suyo propio (Cf Manca 24)⁶.

Aunque el concepto de erotismo, en Bataille especialmente, llega a una profundidad filosófica que no ampliaremos aquí, como su sentencia medular que afirma que “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”(15); hemos tratado de resaltar aquellos elementos que nos servirán posteriormente para el análisis de las poetas de la década del ochenta y a su vez para afrontar el sentido unívoco que desde la crítica el erotismo tiene como alusión de un acto sexual, presentando otros sentidos y sus posibilidades.

2.5 Literatura y género

Para llevar estas discusiones al terreno de la literatura desde la perspectiva de género, ya entrando en materia, cabe referirse a los aportes de la crítica literaria feminista. Para definir la crítica literaria tomaré como punto de referencia las reflexiones que desarrolla Walter Mignolo en su *Teoría del texto e interpretación de textos*. En la primera parte de este libro, Mignolo se preocupa por problematizar la diferencia que existe entre *comprensión hermenéutica* y *comprensión teórica* de la literatura. Empieza dilucidando a qué hacemos referencia con la palabra teoría, que vendría a ser la “...reflexión sobre los principios generales del fenómeno literario.” (Mignolo 1986, 19); este sentido único tendría dos expresiones. La primera se vincula con las poéticas de los escritores, sus definiciones esenciales sobre literatura, que sirven de base a una interpretación del fenómeno literario. La segunda se refiere a la actividad que tiene como objetivo “...la formulación, refutación y modificación de hipótesis y teorías.” (Mignolo 1986, 19).

En la literatura sería la *crítica literaria* la que se ocupa de la descripción, interpretación y evaluación de obras, aquella que concentraría la comprensión hermenéutica. Toda crítica implica siempre una poética que se sostiene mediante una comunidad interpretativa. Las poéticas tienen un carácter normativo, pues enuncian recomendaciones que orientan la producción e interpretación de obras literarias. Si bien es cierto que no todos los escritores se adecúan a estas normas, para que toda obra sea aceptada en una comunidad literaria, debe estar en algún sentido acorde con las expectativas de la comunidad en cuestión. En el tiempo y en el espacio los preceptos de la

⁶ Se puede encontrar sin embargo, una presencia del cuerpo masculino erotizado cuando se trata de una poesía abiertamente homosexual, como podría ser el caso de César Moro en nuestro entorno, quizá por un proceso de

comunidad literaria van variando y se incorporan nuevas obras que en un momento determinado se rechazaron precisamente por no coincidir con los valores dados por la comunidad en su momento.

En cambio, la comprensión teórica “...encuentra su lugar en la necesidad de reconstrucciones racionales que pongan de relieve los criterios generales que guían en la comunidad literaria, la producción y la interpretación de obras.” (Mignolo 1986, 33). Esta se complementa con la comprensión hermenéutica, pues también dirige esas teorías hacia el análisis puntual de obras y autores particulares, pero principalmente a la comprensión general del fenómeno literario, de ahí su propósito más vasto.

En resumen, Walter Mignolo ha diferenciado entre teoría y crítica literaria, la primera asociada a la explicación, a una operación analítica cuyo fundamento es una hipótesis teórica que el análisis explicativo de determinados aspectos de un texto contribuye a fundamentar; la segunda, la crítica, es la comprensión hermenéutica que busca el develamiento de la obra de un autor. Esta aclaración se hace por la constante disputa entre ambas esferas y los acercamientos que trocan una interpretación de textos por una teoría y viceversa.

Los estudios que tratan de evidenciar el sesgo de la crítica literaria tradicional son muchos, variados y se remontan a décadas atrás. Según lo definido por Mignolo sería la práctica de principios generales de género, por tanto una *teoría literaria de género*, la que explica el funcionamiento desde esta categoría en la literatura y que se desarrolla en interpretaciones concretas de autores determinados, desarrollando una *crítica literaria feminista*. Sin embargo, existe una resistencia a asumir la práctica crítica como una subjetividad y mucho más a aceptar que dicha subjetividad está moldeada por construcciones sociales donde el elemento de género ocupa un lugar preponderante en la mirada que se ejerce sobre las obras.

La crítica tradicional busca justificar la exclusión de la literatura femenina en la historia literaria argumentando para ello que ésta no registra las obras femeninas y que su producción es escasa. Contra esos argumentos se puede decir en primer lugar que nunca la cantidad ha sido un criterio de valoración en el arte, segundo que las condiciones culturales y sociales son importantes para

aceptación del cuerpo propio y del otro, mediante una voz que surge desde esa constatación (&3.1.3a Pudor).

comprender la ausencia de obras de mujeres. Es importante resaltar el hecho histórico del modo en que las mujeres acceden a la escritura, para no avalar la posición de una “esencia” en la escritura de las mujeres, muy por el contrario, el *eterno femenino* de querer cortar con la misma tijera las obras de todas las mujeres, independientemente de su época, lugar, cultura, clase, raza y otras directrices valiosas para un acercamiento cabal a sus contextos de producción, es uno de los daños mayores que han perpetuado la exclusión de las mujeres de la historia literaria. Como plantea Aralia López-González:

El discurso de lo femenino — tradicional — que insiste en el *eterno femenino* elaborado por las representaciones patriarcales durante siglos, plantea una concepción esencialista de la feminidad como unidad ontológica, partiendo de su desocialización y deshistorización. Es decir, les niega a las mujeres su condición de entes histórico-culturales, suprimiendo o encubriendo su historicidad. Así, la mujer en su conjunto ha sido percibida como un lugar vacío, un silencio u oquedad que podía ser llenado, a placer, por la proyección de deseos y temores masculinos, por sus fantasías o profantasías. Su subjetividad e identidad, modeladas exclusivamente en cuanto al rol (identidad social) de esposa y madre, las excluía del discurso, del ejercicio del poder y de la autoridad públicos. (López González 20-21)

Por eso es muy importante entender que tanto la literatura, la crítica, recepción, valoración, así como las instituciones educativas que las desarrollan, enseñan y respaldan, entre ellas el canon literario, están permeadas por el género y por tanto reproducen en gran medida la discriminación, marginación y opresión de la mujer. Lo que conlleva, entre otras cosas, malas lecturas de escritoras o su absoluta anulación. Según García Aguilar:

La literatura de las mujeres, dicen los críticos a partir de un análisis tradicional, es intimista, sensible, inmediata. Características que no son bien vistas por una crítica que hace descansar sus criterios en la cultura patriarcal. Las mujeres, dicen que prefieren relatar los embates en la cocina, que enfrentar los combates heroicos en el campo de batalla; los héroes no comen, persiguen ideales, esos, son personajes. (García Aguilar 26-27)

Para entender este proceso de lecturas erróneas de la crítica podemos tomar en consideración un interesante esquema desarrollado por Joanna Russ que resume justamente los niveles y formas en que la crítica literaria tradicional aborda la producción artística de las mujeres:

Prohibiciones.	Trabas en el acceso.
Mala fe.	Incredulidad, malas lecturas.
Negación.	No lo hizo ella, masculinizar.
Contaminación.	Histeria, rechazo.
Doble estándar.	Jerarquía de valores.
Falsa categorización.	Erotismo, femenino.

Aislamiento.	Única, excepción.
Anomalía.	Restricción numérica, promesa, anomalía.
Falta de modelos.	No hay tradición, es universal.
Respuestas.	Inferioridad, manipulación.
Estética.	NO ES NEUTRAL.

La primera fase, señalada por Russ, es la prohibición. Si bien no existe una prohibición explícita a las mujeres para que no escriban, las trabas en el acceso funcionan como tales, en su relegación social al espacio del hogar, en su tiempo para los otros, en las figuras femeninas de la devoción, la abnegación y el sacrificio, que no inspiran ni la ambición ni la confianza ni una realización personal más allá de la de tener hijos, lo cual cierra otras formas de realización para las mujeres y su libertad de elegirlos. Para Virginia Woolf esta identidad contraria a la profesión de escribir, era llamada el Ángel del Hogar y descrita en los siguientes términos:

Era intensamente comprensiva. Era intensamente encantadora. Carecía totalmente de egoísmo. Destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario. Si había pollo para comer, se quedaba con el muslo; si había una corriente de aire, se sentaba en medio de ella; en resumen, estaba constituida de tal manera que jamás tenía una opinión o un deseo propios, sino que prefería siempre adherirse a la opinión y al deseo de los demás. Huelga decir que, sobre todo, era pura. Se estimaba que su pureza constituía su principal belleza. Su mayor gracia eran sus rubores. En aquellos tiempos, los últimos de la reina Victoria, cada casa tenía su Ángel. Y, cuando comencé a escribir, me tropecé con él, ya en las primeras palabras. (Woolf 1981, 69)

Otro aspecto de esta prohibición era el relativo a la economía, también desarrollado ampliamente, en su momento, por Virginia Woolf, cuya hipótesis planteaba que la imposibilidad del acceso al campo de la literatura se daba por estárseles negada la debida formación en esa área, así como la posibilidad de publicar. Y aún en el caso de que eso hubiera sido posible, estaban despojadas del derecho a ganarse la vida mediante sus escritos, es decir que les era imposible ganar dinero y si lo hubieran obtenido, la ley les negaba el derecho a poseer ese dinero ganado. Por tanto, todos estos factores para Woolf, crearon una situación en la que virtualmente se prohibía a las mujeres escribir literatura (Barrett).

A este respecto Mary Poovey también hace un interesantísimo recorrido histórico de la figura de la escritora en el siglo XVIII. Como imperaba la cualidad de la modestia para las mujeres, la

escritura era vista como una forma de monopolizar las miradas en su figura. De ahí que existieran dos clases de escritoras: “respectable women who wrote primarily for their own or their friends’ amusement, and the faintly or frankly disreputable women who published for profit.”⁷ (Poovey 36).

La segunda fase es la mala fe, la incredulidad, que se resume en la frase "Seguro esto lo escribió tu marido". Esta desconfianza se traduce en el nombrar en masculino a las escritoras, que es la siguiente fase establecida por Russ, de la negación. Ejemplos de ellos hay muchos, entre ellos el señalamiento que hace Octavio Paz de "un gran poeta" para Blanca Varela, como forma de halago⁸. En esa afirmación queda implícito el supuesto de que una gran poesía, una buena poesía, no puede tener rasgos femeninos y que una mujer que lo logra, se vuelve por tanto un hombre (metafórica y concretamente).

También este aspecto fue señalado tempranamente por Virginia Woolf al examinar las complejas cuestiones de la recepción crítica de los textos escritos por mujeres, en un momento (que parece hasta ahora prolongado) en que la crítica literaria estaba en manos de hombres y la imagen de la mujer era presentada acorde con una tradición predominantemente masculina. La actitud de los críticos para Woolf era condescendiente y por ella éstas procuraron evitar ese prejuicio utilizando pseudónimos masculinos, pero ni esta estrategia pudo evitar la mirada marginal (Barrett).

Cuando el discurso femenino es además altamente crítico, diferente, novedoso, se alude a la contaminación de lecturas sociales para aplicarlas a la literatura, siguiente fase, donde la histeria es quizá la forma más aludida, ya denunciada por Foucault como un mecanismo de poder y dominación sobre la mujer. Se establece así un doble estándar, que es la fase en la cual se construye una jerarquía de valores de lo que puede hablar una mujer y lo que no le está permitido: si su literatura es crítica o vivencial entra la duda de cómo llegó a ese conocimiento y entonces la rueda de los prejuicios sociales empieza a girar sobre la escritura y su persona. Virginia Woolf decía al respecto que una de las limitantes mayores de las escritoras es la reducida gama de experiencias a las que pueden acceder como mujeres, a diferencia de los escritores varones que no

⁷ “respectables mujeres que escribían principalmente para sí mismas o para el divertimento de sus amistades, y las mujeres débiles o de franca dudosa reputación que publicaban para obtener ganancias.” (Poovey 36, traducción propia).

tienen restricción para lo que pueden escribir, su ámbito es el espectro completo de toda experiencia que les sea posible vivir o imaginar. Una mujer, en cambio, que pensara algo referente al cuerpo, referente a las pasiones, debía frenarlo, porque “por mujer, era impropio de ella decir” (Woolf 1981, 72). Asimismo, las obras de mujeres que sobrevivían tenían que pasar el filtro de la crítica, para la cual todo lo escrito por una mujer era “retorcido y deforme, fruto de una forzada y mórbida imaginación.” (Woolf 2000, 46).

La siguiente fase es la falsa categorización, crear conceptos para develar una literatura que no hace más que negarla o disminuirla, como el mismo título de literatura femenina o literatura erótica. De ahí que las mujeres deben resistir a la tentación de la ira, por el ridículo, la censura, la calificación de inferiores que se les daba cuando ejercían un arte (Woolf 1981, 56). Esta toma de posición que se filtra en las obras de mujeres, de defender un arte que constantemente se está poniendo en tela de juicio, es para Woolf una de las características que restan en dicha escritura. Sobre este punto difiero de su hipótesis, puesto que la postura masculina si bien no hace explícita su posición, por ello no deja de conllevar algún tipo de reivindicación de su propia experiencia; sin embargo, su posición no es defensiva, como lo es la de las mujeres, sino simplemente hegemónica.

Las siguientes fases no se remiten tanto al texto en sí mismo como a su relación con una historia: se piensa en ciertas autoras aisladamente, como excepciones únicas, se les impide una visión de conjunto con otras artistas al reducir el número de aquellas que logran el éxito, por tanto se llega a una falta de modelos, impidiendo que se forje una tradición verdaderamente universal como entroncamiento con la literatura en general y con otras autoras en particular. A este respecto Woolf reivindicaba que sí existía una continuidad en las obras de las autoras y que ello iba a la larga a crear una nueva tradición de influencia en las letras:

Sin esas precursoras, Jane Austen y las Brontë y George Elliot no hubieran escrito, como no lo hubiera hecho Shakespeare sin Marlowe, o Marlowe sin Chaucer, o Chaucer sin aquellos poetas olvidados que trazaron el camino y domesticaron la rudeza natural del idioma. Porque las obras maestras no nacen aisladas y solitarias; son el producto de muchos años de pensar en común, de pensar en montón, detrás de la voz única, de modo que ésta es la experiencia de la masa. (2000, 60)

La estrategia de aislar a las escritoras también se puede rastrear en la postura de Bloom, quien define la literatura como una pelea entre hijos y padres, donde las hijas o las madres no están

⁸ Esta es una forma recurrente, no sólo en el Perú sino también en México y que abarca al arte en general, tenemos como ejemplo el que Diego Rivera dijera de Frida Kahlo que era “la pintora más pintor” (Bartra 76).

contempladas y no podrán estarlo mientras se siga asumiendo dicha tradición en términos puramente masculinos.

Al denunciar todos estos hechos se develan respuestas que son manipuladas para remarcar una supuesta inferioridad de la mujer. Sin embargo, se sigue afirmando que la estética es neutral, cuando esta cadena de hechos demostraría lo contrario. La concepción misma de genio, al excluir a la mujer, está implicando una estética masculina, como también lo refirió Woolf al mencionar a un obispo que había afirmado que era imposible que una mujer “pasada, presente, o futura poseyera el genio de Shakespeare.” (2000, 43). La sentencia para la mujer, al revés que para los hombres, es que su principal gloria es que no hablen de ella, “la publicidad en las mujeres es detestable”, en el decir de Pericles, de quien sin embargo todos hablaban (Woolf 2000, 46). Por ello, también se refiere que para una mujer decente era bueno sólo aparecer en el periódico el día de su matrimonio y el de su muerte.

Se explica así por qué si se tiene una concepción disminuida de la mujer en la sociedad, ésta se proyectará a la escritura y serán los valores masculinos los que prevalecerán por eso, dice Woolf, el fútbol es algo “importante” y la moda algo “trivial”.

Lo que Russ desarrolla son los obstáculos y estrategias desplegadas para relegar a la mujer del ejercicio de la literatura, muchos de los cuales funcionan simultáneamente, lo cual refuerza la concepción de una estética no neutral en la medida que sólo se aplica a las mujeres escritoras. Paralelamente a este tipo de crítica existen autores que se preocupan por no caer en ese esquema y que por el contrario analizan de manera seria la literatura escrita por mujeres. Sin embargo, aquellos que tienen mayor poder siguen repitiendo los mismos argumentos y resaltando a las pocas voces literarias femeninas que han logrado destacar en la historia mundial de la literatura, como si una golondrina hiciera un verano y como si ello no fuera justamente un buen ejemplo de la relegación que se hace de la mujer en el ámbito artístico.

No hay que desdeñar el rol que cumple la crítica en ese sentido y la importancia que tiene, en especial para los escritores en formación. En el caso de las mujeres, la crítica ha sido uno de los mayores impedimentos que han tenido que combatir para desarrollar su arte:

Pero qué imposible debe haber sido para ellas no moverse ni a la derecha ni a la izquierda. Qué genio, qué integridad debe haberse requerido para hacer frente a toda esa crítica, en medio de esa sociedad puramente patriarcal, para aferrarse sin retroceder, a las cosas que veían. Sólo Jane Austen lo hizo y Emily Brontë. Es otro mérito, quizá el mejor de cuantos tienen. Escribían como las mujeres escriben, no como los hombres. De los miles de mujeres que entonces escribían novelas, ellas solas despreciaron los consejos perpetuos del eterno pedagogo: escriban esto, piensen aquello. Sólo ellas fueron sordas a esa voz persistente, ya rezongona, ya protectora, ya tiránica, ya herida, ya escandalizada, ya enfurecida, ya paternal, esa voz que no puede dejar tranquilas a las mujeres, pero que tiene que perseguirlas como una institutriz meticulosa, exhortándolas, como Sir Egerton Brydges, a ser refinadas, metiendo hasta en la crítica de poesías crítica sexual; exhortándolas, si quieren ser buenas y ganar, supongo, algún premio brillante, a mantenerse dentro de los límites que el caballero en cuestión encuentra adecuados. (Woolf 2000, 67)

2.6 Crítica literaria feminista

Para algunas autoras, la ginocrítica corresponde a un momento postfeminista, habiendo sucedido antes la lectura feminista y la crítica literaria feminista, la primera asociada al feminismo de la igualdad y la segunda al feminismo de la diferencia. Esta nueva mirada hacia la literatura está precedida por figuras tan destacadas como Virginia Woolf o Sandra Gilbert, en su denuncia de las limitaciones de las mujeres para acceder a la escritura, pero a su vez en reinterpretar obras de mujeres reducidas a un ojo masculino, que resaltaba sólo aquellos rasgos que eran apropiados para reforzar los roles de género. Es sabido por ejemplo que León Tolstoi escribió *Ana Karenina* con el fin justamente de argumentar a favor de la relegación de las mujeres y sin embargo es un testimonio trágico de las inequidades sociales, donde Ana antes que una víctima aleccionadora es rebelde, valerosa y decidida, y sin duda su muerte no es más que el correlato inhumano de impedir a una mujer tener una vida plena y coartarle todos sus derechos.

En esta relectura de escritoras se puede destacar la necesidad de denunciar el sesgo androcéntrico y la falsa categorización que se hace de ciertas obras por el sexo de sus autoras. Rachel Phillips en la introducción a su estudio sobre Alfonsina Storni lo explica:

This book was inspired by a feeling of rebellion, aroused specifically by the attitude — prevalent in discussions of Latin-American poetry — which differentiates between ‘poets’ on the one hand and ‘women poets’ on the other. This particular rebellion has since widened into a reaction against the use and abuse of easy generalizations which for centuries have enabled one sex to ‘deal with’, and therefore annul, the other. Finally my own position has consolidated not into an assertion of feminist values, but into the hope that the rift be healed, and that each individual, regardless of sex, be considered in the light of a common humanity. (Phillips xi)⁹

⁹ “Este libro fue inspirado por el sentimiento de rebelión que rodea a la actitud específica — prevaleciente en las discusiones sobre poetas latinoamericanas — que diferencia entre ‘poetas’ por un lado y ‘mujeres poetas’ por el otro. Esta rebelión particular se ha expandido en una reacción en contra del uso y abuso de la fácil generalización que por siglos ha llevado un sexo a “soportar” y por tanto anular, al otro. Finalmente, mi posición personal se consolida no en

Los críticos tradicionales siguen ubicando a las escritoras fuera del ámbito del canon o en un espacio mínimo de éste, sintiendo que representan lo particular y no lo general, ello además como correlato simbólico de un orden cultural¹⁰. Lo que creo que sucede en muchos ámbitos sociales es que cuando las mujeres se integran se hace evidente la exclusividad masculina de esos espacios y lo que los hombres temen es a la pérdida de ese poder de grupo. Por tanto, hasta ahora se han resistido a aceptar el género como uno de los ejes medulares de la construcción de la realidad en la modernidad y de ahí que se denomine *ginocrítica* a un ejercicio de la crítica literaria y discursiva que parte de dicho supuesto y que niega la universalidad y la neutralidad de las lecturas realizadas.

Se ha discutido mucho en el ámbito de la literatura si es pertinente hablar o no de *teoría de género*, debate que se ha pospuesto empleando en su lugar: *estudios de género*, *crítica de género* o *perspectiva de género*. Mi posición es que sí es válido hacer referencia a una teoría de género y en específico a una teoría literaria de género e incluso diferenciarla de una crítica, en los términos en que antes se aludió a la diferencia entre comprensión teórica y comprensión hermenéutica desarrollada por Mignolo.

Me ha parecido siempre que los textos teóricos y críticos sobre género pasan por alto disquisiciones de mucha importancia para la disciplina en la cual se desarrollan; en el caso de la literatura, no siempre he encontrado en los libros y ensayos revisados, una diferenciación clara entre teoría y crítica. Esta problemática se desvía muchas veces hacia un cuestionamiento no sólo sobre la objetividad necesaria para abordar cualquier texto, sino hacia la misma existencia de una objetividad, la pertinencia de dicha práctica y por supuesto la calidad “científica” de un ejercicio que no se basa enteramente en el conocimiento racional.

De modo que al iniciar mis investigaciones pude y tuve que estructurar la teoría literaria feminista en dos modalidades, una *crítica feminista* y la llamada *ginocrítica*. El artículo de Elaine Showalter que desarrolla estas dos tendencias, vuelto a revisar, me parece que en realidad establece una hermenéutica y una teoría. La *crítica feminista* “...ofrece lecturas feministas de textos que examinan las imágenes y estereotipos de la mujer en la literatura, las omisiones y falsos conceptos acerca de

la aseveración de valores feministas, sino en la esperanza de que la sombra se reparará y que cada individuo, sin importar su sexo, será considerado bajo la luz de la común humanidad.” (Phillips xi, traducción propia).

¹⁰ Muchas veces son las mismas mujeres que se aíslan en la reivindicación de su ser mujer, como parte de acciones afirmativas. Para la discusión entre la afirmación y la transformación ver Fraiser.

la mujer en la crítica, y el lugar asignado a la mujer en los sistemas semióticos.” (Showalter 1999, 78). Es una modalidad ideológica, “en esencia, un modo de interpretación, uno de los tantos modos que cualquier texto acomoda y permite.” (Showalter 1999, 79).

La ginocrítica en cambio es el estudio de las mujeres como escritoras, “...sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina.” (Showalter 1999, 82). Su objeto principal es la escritura femenina y su diferencia, un problema que aún no ha sido resuelto y que por supuesto no pretendo resolver ahora. La *escritura femenina* es “...una formulación teórica de la teoría literaria feminista¹¹ que describe una posibilidad ideal, más que una práctica literaria.” (Showalter 1999, 83).

A la crítica feminista se le ha reprochado su revisionismo, el estar estrechamente vinculada a la crítica “oficial”, por decirlo de algún modo. A la teoría feminista se le ha cuestionado suponer la existencia de un *corpus* literario al que denomina *escritura femenina* y el cual es su objeto de estudio. Se trata de un concepto ideal, como bien decía, pero que tiene el riesgo de asumir “una identidad genérica estable que subyace a toda literatura escrita por mujeres.” (Golubov 116), corriéndose el peligro además de “...borrar todas las diferencias culturales que marcan al sujeto del discurso porque sólo se privilegia el género como categoría analítica.” (Golubov 116). Yo añadiría que más bien se trata de una formulación práctica y coyuntural, que dejará de ser válida cuando, y sólo si, el género no funcione como un criterio de valoración diferenciado a la hora de abordar obras de hombres y mujeres.

Un rasgo de las ciencias humanas señalado por Mignolo a la hora de preguntarse por las diferencias entre teoría e interpretación, es el hecho de que los fenómenos humanos estén siempre mediados por la comprensión que de ellos tienen los participantes mismos. Toda comprensión realizada por un participante de la acción social se encuentra en el nivel hermenéutico, constituyéndose una comprensión de primer grado. La comprensión de segundo grado, la teórica,

¹¹ Prefiero omitir el término ginocrítica pues remite a un devenir antes que a un hacer, dejando pendiente la problematización de este concepto.

estaría realizada por el sociólogo o por el especialista, el teórico literario, para el caso que nos ocupa, más no el crítico.

La teoría literaria de género estaría llamada a investigar, refutar y dilucidar el proceso por el cual lo masculino es entendido como universal y la pertinencia concreta del género y del sexo de los escritores a la hora de la valoración e interpretación de sus obras, tanto como la existencia de marcas de género en sus obras; y con ello configurar y definir la estética androcéntrica y la posibilidad de una estética diferente, llamada feminista por su objetivo político y sus características culturales que la asocian con la posición de la mujer. Este proceso es diferente de la revisión puntual de los autores, en ello reivindico el papel de la teoría literaria feminista, sin desdeñar el importante aporte de la crítica literaria de género.

En este acercamiento, por tanto, utilizaré el género como una categoría teórica, para analizar el discurso de la crítica literaria y asimismo para una relectura de las poetas estudiadas. La forma en que el género está relacionado con la literatura se ha presentado no sólo en su devenir histórico, sino en los conceptos creados para describir el fenómeno literario que suponen siempre un sujeto masculino, por ello, al llevar este instrumento teórico al discurso de la crítica literaria y al de la poesía, se hará un ejercicio práctico para justificar la validez de dicho concepto en los criterios generales que guían la producción e interpretación de obras.

2.7 Estética

Lo que he desarrollado hasta ahora parte de la sexualidad, el cuerpo y el erotismo como fundamento para cuestionar la concepción de una estética neutral con que la crítica tradicional aborda la literatura. Ya denunciada su parcialidad desde la crítica literaria feminista, retomaremos algunos de sus aportes para derivar su revisión hacia el tema que nos ocupa.

En tanto que disciplina filosófica, la estética se configura a mediados del siglo XVIII, cuando se ha consolidado la autonomía del arte y la definición del artista como creador. Aparece en la obra de Alexander Baumgarten, quien mantiene la distinción tradicional entre "...una vía del conocimiento inteligible y otra vía del conocimiento sensible y atribuye a la estética la comprensión y explicación del proceso cognoscitivo que tiene lugar a través de la sensibilidad en su manifestación y forma característica: el gusto." (Ocampo 23).

La estética es un producto de la razón ilustrada y está ligada al desarrollo de esa razón y de su proyecto general en la modernidad, como etapa final del periodo romántico y el presente. Esto no quiere decir que antes no hubiera una estética, la había pero con un sentido diferente al que le atribuimos ahora, se reflexionaba de manera profusa sobre el arte y su representación pero sin llegar a formular un concepto de belleza similar al de la filosofía moderna.

La historia de la estética pasa por tres etapas: la edad dogmática, la edad crítica y la edad positiva. En todos estos momentos su definición ha estado en estrecha vinculación con la definición de arte, su naturaleza, su valor y su criterio. “El carácter estético de un objeto no es una cualidad de ese objeto, sino una actividad de nuestro yo, una actitud que tomamos frente al objeto.” (Huisman 38). Partiendo de esa definición de arte se hace más evidente que al ser una actitud que parte de la persona humana, ésta estará también mediada no sólo por los valores y las estructuras a las que pertenece, sino por las marcas de género, tal y como sea concebido en la cultura y el tiempo respectivos. “The idea of ‘good’ literature is not only a personal preference, it is also a cultural preference.” (Baym 65).

2.8 Estética feminista

El término estética femenina, que parece contener la idea de una esencia ontológica (la mujer) por el modo de ser empleado, es más una etiqueta bajo la cual se plantean muchos argumentos contra el esencialismo. Aunque hay un consenso general de condena al pensamiento esencialista, la discusión sobre el arte de las mujeres todavía contiene implícitamente ideas fijas sobre la "naturaleza de las mujeres". Si analizamos las obras de arte producidas por mujeres, en comparación con la de los hombres, antes que algo esencialmente femenino descubriríamos un montón de rasgos distintivos poderosamente influenciados por el estado actual de cosas, como la posición de las mujeres en la sociedad y los valores generales que esa sociedad atribuye a la diferencia sexual “...las mujeres (igual que cualquier otro) están expresando a través del arte *un* mundo a partir de la manera en que han aprendido a ver el mundo.” (Bartra 50). Lo que encontraríamos sería una diferencia históricamente definida. Lo que aparece como genuinamente femenino en el arte es transitorio y una parte de ello se define en relación con lo que se valora como masculino. (Cf. Ecker).

Ello lleva a oponerse a una concepción de estética feminista que asuma los valores socialmente disminuidos atribuidos a la mujer. Gisele Ecker, editora del libro *Estética feminista*, explica que "lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por los prejuicios no debe formar parte de nuestra definición del arte de las mujeres, ni verse así perpetuado." (Ecker 11). Los problemas que surgen cuando se cuestiona las jerarquías de valores imperantes revelan que no es suficiente invertirlas. "Tenemos que estar conscientes de esta paradoja: no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero tenemos que seguir buscándolo." (Ecker 18).

Mientras persista el mito de un arte general, la teoría estética feminista debería insistir en que todas las investigaciones sobre el arte deben estar profundamente diferenciadas en cuanto al género. Sin embargo, muchas mujeres artistas demandan que el género sea irrelevante, porque en la aparente neutralidad del arte respecto del género su trabajo ha sido menospreciado como "arte de mujeres" (lo que demuestra que es en realidad masculino, ya que lo femenino se entiende como la desviación de esa norma). Algo ha de estar profundamente mal si cualquier artista siente que debe suprimir su género. Lo mismo ocurre en la crítica, que tiende a asumir la institución universitaria como neutral y se traduce en pequeños gestos amables de censura, que terminan con la exclusión. Es necesario un nuevo concepto de universalismo en el arte, que pase por la introducción del género en los campos hasta ahora "intocados".

Ecker plantea que el arte "ha sido producido, principalmente por los hombres. Los hombres han separado claramente, y dominado, el sector público que lo controla, y los hombres han definido los criterios normativos para valorarlo." (Ecker 30). Muchas mujeres que han entrado en ese sector han aceptado ese sistema de valores, por tanto preguntarse por la existencia de una estética feminista es dejar la posibilidad a una mirada que ataca las bases mismas del pensamiento racional, ilustrado de la modernidad. "¿Hay una estética feminista? Ciertamente sí, si nos referimos a una conciencia estética y a unos modos de percepción sensorial. Ciertamente no, si nos referimos a una variante inusual de producción artística o a una teoría del arte laboriosamente construida." (Ecker 57).

El hecho es que si las prácticas artísticas de las mujeres han tendido, hasta hace poco, a ser relegadas de la historia del arte significa que existe una valoración de sus obras que pone en

primer plano su sexo y que sobre ello construye una valoración negativa. Para rastrear la exclusión de la mujer de la valoración artística me centraré en el concepto de genio.

2.9 Genio femenino¹²

En su estudio *Género y genio*, Christine Battersby hace una revisión minuciosa del concepto de genio a lo largo de la historia del pensamiento moderno. El culto al genio emerge desde los tiempos prehistóricos en el campo de Roma. Genio era uno de los numerosos espíritus del hogar que estaban conectados en varios sentidos con la propiedad, la protección y cultivo de las posesiones y tierras de la familia o el clan. Ello demuestra que los antiguos romanos eran animistas y sus supersticiones estaban diseñadas para aplacar a los espíritus protectores que vivían en los objetos y en las tierras, así como en las personas. También llamados *gentes*, ellos descendían, como toda la familia, de un padre común.

Los *gentes* pasaban patrilinealmente de padres a hijos, por lo que el término representaba tanto el poder viril del hombre que es necesario para la continuidad de la familia y en un sentido más amplio el espíritu asociado al hombre. “The *genius* was not only connected with the vital forces of the *gens*, but also with the ground that it owned.” (Battersby 53)¹³. Por tanto se daba una asociación entre las celebraciones del genio local, del lugar y los ritos relativos a la virilidad y divinidad del *paterfamilias*. Aquí ya se presenta un cambio en el genio, primero era simplemente un espíritu y pasa a ser después la personificación del poder patrilineal y patriarcal.

El genio era la potencia viril, la energía, la fuerza de la vida, la cual sólo podía ser realizada con el matrimonio y la procreación. Si un hombre negaba a su genio la comida y los placeres sensuales, se volvía árido. Bajo la influencia de la cristiandad, este genio pasó a convertirse en el Ángel guardián que puede ser bueno o malo según su principio. Se puede ver la religión del genio como una distorsión que exagera el rol de la autoridad masculina en el pasado clásico. En relación con la mujer, “...the wife had to agree that the *genius* and other household gods of her husband’s family should have power over every aspect of her life.” (Battersby 55)¹⁴. Justamente para controlar a la

¹² Me explayaré en este concepto porque me parece que resume lo que he desarrollado a lo largo del capítulo sobre la relación entre sexualidad y estética.

¹³ “El genio no estaba sólo conectado con la fuerza vital de los genes sino también con la tierra que éstos poseían.”(Battersby 53, traducción propia).

¹⁴ “La esposa tenía que estar de acuerdo en que el genio y otros dioses del hogar de la familia de su esposo tuvieran el poder sobre todo aspecto de su vida.”(Battersby 55, traducción propia).

mujer, la idea de genio se transforma en una forma de pensamiento que controla su sexualidad para garantizar la continuidad de la línea paterna; la hace confiable inculcándole el miedo y el temor, domina su mente para así controlar su cuerpo.

What is being celebrated is not just male control of women's bodies; it is rather control of their minds. The ancients tells us that the origins of Roman civilisation lie not merely in male power, but in a social contract between males and females. We are asked to believe that women were willing prisoners, and assented to the laws that consigned them to permanent inferiority. (Battersby 54-55)¹⁵

Sin embargo, la mujer posee también una divinidad equivalente, la *juno*, que era similar al *genius* masculino. El poder de esta divinidad acompañaba a la mujer en sus años de fecundidad, siendo menos antiguo que el genio masculino. Sin embargo, la mujer, al dejar su hogar debía dejar también sus divinidades y adoptar las del esposo.

En la construcción del genio se encuentra también una serie de alegorías medievales que tienen un mismo patrón: a) el genio es siempre personificado como hombre; b) este hombre está conectado con la reproducción masculina de la forma más divina y perfecta; c) el genio es descrito muchas veces de manera pornográfica, describiendo el acto sexual; d) los estoicos declararon al genio tanto cósmico como particular a cada individuo masculino; e) en alguno de sus aspectos, el genio se vuelve creativo antes que procreativo, es quien escribe, pinta, dibuja la realidad para su existencia; f) el genio creativo tiene responsabilidad en formar a los seres humanos y controlar el proceso de su producción; g) el genio revela un propósito divino en el ser masculino que se produce artísticamente, el pincel, lapicero, cincel, son substitutos del pene.

El genio es para el Renacimiento una cualidad de la que carecen las mujeres, entendida como una falta de *ingenio*, aquella capacidad mental y psíquica que les permite a los artistas concebir y ejecutar sus proyectos con talento. “Women, apparently, were fated to lack wit, judgement and skill simply by virtue of the fact that they were born female.”(Battersby 28)¹⁶. El genio, es lo que hace a los hombres divinos, por tanto no es azaroso que se le conciba en términos de género, ello expresa dos modos de misoginia reunidos la creativa y la procreativa. El ingenio de la mujer es

¹⁵ Lo que es celebrado no es sólo el control masculino sobre los cuerpos de las mujeres, es más bien el control de sus mentes. Los ancianos nos dicen que el origen de la civilización romana descansaba no sólo en el poder masculino sino en el contrato social entre hombres y mujeres. Estamos invitados a creer que las mujeres eran prisioneras conscientes y aceptaban las leyes que las consignaban a una permanente inferioridad.”(Battersby 54-55, traducción propia).

¹⁶ “Las mujeres, aparentemente, estaban destinadas a carecer de expresión e inteligencia, juicio y capacidad, simplemente en virtud del hecho de haber nacido mujeres.”(Battersby 28, traducción propia).

supuestamente demasiado frío y húmedo para ser grandioso¹⁷. Sin embargo, esta idea coexiste a su vez con la concepción de que la belleza femenina comunica al hombre que la ama con la divinidad; pero es sólo como intermediaria que esta capacidad es posible, ya que se asumía que la mujer tenía unos vapores que le subían a la cabeza desde su útero y que le impedían ver la Verdad, la Belleza y la Divinidad. “A woman could be a Muse — but was physiologically unsited to be a great artist.” (Battersby 33).¹⁸

De tal manera que la concepción de Arte y su apreciación se fue construyendo, con la herencia de la filosofía, en una cuestión androcéntrica, masculina, al punto de que era necesario tener un pene no sólo para producirla, sino también para apreciarla. “Appreciation of art is a moral erection; otherwise mere diletantism.” (Rousseau citado por Battersby 41)¹⁹. El arte romántico y moderno se puede resumir en la siguiente profana trinidad *Yo soy el autor, Yo soy el hombre, Yo soy el Dios*. Ello planteaba para toda mujer no sólo una marginación sino un problema de autodefinición. Por ello muchas artistas se concebían como artistas *masculinos*, para evitar ir en contradicción con las normas del arte. En el caso de escritoras como Anais Nin y otras voces femeninas del siglo XIX que construyeron una tradición artística alternativa, esta construcción masculina del arte fue uno de los principales impedimentos para verse a sí mismas como verdaderas artistas.

But if we look deep enough we can find a continuum of women creators struggling to position themselves amongst the ancient and modern myths that bind together the concepts of male sexuality and of creativity. We find Another Otherness: as female writers, artists and musicians subvert the notion that artistic production is a *male* task. (Battersby 47)²⁰

La historia del término genio no es irrelevante para nuestro concepto moderno. De hecho a lo largo del tiempo encontramos muchas mujeres que se han opuesto a la mitología del genio. No es casual para Battersby que la concepción romántica del genio surja en el momento en que el mundo preindustrial se desintegra; el concepto de mujer entra en crisis y por tanto también la estética y los valores morales. En la construcción del concepto de lo sublime romántico también

¹⁷ En términos similares se define la creación de la mujer en su gestación, un feto que no recibía el suficiente calor nacía mujer (Cf. Laqueur).

¹⁸ “Una mujer podía ser una Musa, pero era psicológicamente incapaz de convertirse en una gran artista.” (Battersby 33, traducción propia).

¹⁹ “La apreciación del arte es una erección moral; de otra manera es puro diletantismo.” (Rousseau en Battersby 41, traducción propia).

²⁰ Pero si miramos profundamente encontraremos un continuum de mujeres creadoras peleando por colocarse a sí mismas contra los antiguos y modernos mitos que unen el concepto de sexualidad masculina y creatividad. Encontraremos Otra Otredad: como mujeres escritoras, artistas y músicas subvierten la noción de que la producción artística es un asunto de *hombres*.” (Battersby 47, traducción propia).

hay una diferenciación de género. “Kant does not deny that some individual women might be capable of masculine intellectual pursuits. But what is a perfection in a man is an imperfection in a woman; only the males should attempt the sublime.” (Battersby 77)²¹.

De aquí se desprende el hecho de que el genio feminizara el cuerpo masculino y su mente y que éste fuera peligroso para la mujer, lo cual tenía sentido pues “...the animating nervous fluid that produces genius is made analogous to the male semen” (Battersby 86)²². Ello implicaba que, bajo supuestos médicos, el ser humano que poseía el genio debía tener órganos sexuales masculinos pero también características femeninas. Esto llevó a suponer una triste realidad: que todo genio que naciera mujer estaba perdido para la humanidad, puesto que al tomar la razón masculina, la fantasía masculina y la energía sexual masculina como las normas de la creatividad, las mujeres sólo eran capaces de alejarse de todo arte: “The man of genius possesses, like everything else, the complete female in himself; but woman herself is only a part of the Universe, and the part never can be the whole; femaleness can never include genius.” (Weininger citado en Battersby 113).²³

Este desarrollo del genio masculino tiene una base misógina que sin embargo es también la fuente principal del desarrollo de la filosofía. “If we look at great philosophers writing on sexuality, we can see a number of intriguing manoeuvres that philosophers have had to perform in order to fit their prejudices about women into their metaphysical systems.” (Battersby 108)²⁴.

El ejemplo en el devenir del concepto de genio nos ilustra sobre dos cosas. En primer lugar, el modo en que han sido ocultados sentidos alternativos del poder femenino, como el genio femenino *juno*, pero a su vez que las restricciones hacia el arte para las mujeres no eran sólo concretas (condiciones sociales, económicas o políticas) sino principalmente abstractas (la misma concepción de que un genio es por antonomasia hombre). Con lo cual sale a la luz que el referirse

²¹ “Kant no niega que algunas mujeres individuales pueden quizá ser capaces de los logros intelectuales masculinos. Pero lo que es perfección en el hombre es imperfección en la mujer; sólo los hombres deben buscar lo sublime.” (Battersby 77, traducción propia).

²² “El animado fluido nervioso que produce el genio está hecho análogamente al semen masculino.” (Battersby 86, traducción propia).

²³ “El hombre de genio posee, como en todo lo demás, la completa mujer en sí mismo; pero la mujer es sólo una parte del universo y la parte nunca puede llegar a ser el todo; la feminidad nunca podrá incluir el genio.” (Weininger en Battersby 113, traducción propia).

²⁴ “Si miramos a los grandes filósofos escribiendo sobre sexualidad, podemos ver una serie de maniobras de intriga que han desarrollado para introducir sus prejuicios sobre las mujeres en sus sistemas metafísicos.” (Battersby 108, traducción propia).

a la estética como neutral es históricamente imposible y su vigencia sólo demuestra la continuidad de la supremacía masculina y la ideología que perpetúa la visión universal de un sujeto que es a todas luces un ser sexuado.

La necesidad de que las mujeres adoptaran seudónimos, personalidades y estéticas masculinas no es un mero hecho anecdótico, era una condición para poder superar el silencio de la historia. Una situación además casi esquizofrénica que alteraba la identidad femenina en cuanto “...a woman who thinks she can choose to give up her femininity and choose genius misunderstands herself.” (Battersby 116)²⁵. La mujer se veía confinada a elegir entre ser madre, esposa o puta; su búsqueda de grandeza por medio del arte se entendía como efecto de la histeria que era natural a su condición biológica. En resumen, como escribe Battersby, “there are no women of genius; the women of genius are men.” (Battersby 119)²⁶.

Este orden de cosas ha sido seguido por una historia del pensamiento que no reconoce, como alguna vez lo dijera Nietzsche, que lo que son llamados datos científicos sobre las mujeres en realidad son proyecciones del deseo masculino (Battersby 119). La importancia de haberle dedicado una extensa exposición al genio se debe a que es necesario encontrar nuevos parámetros de excelencia en términos en que los artistas puedan ser juzgados sin que se reproduzca las desigualdades construidas sobre la diferencia sexual, una tarea que a su vez prefiguraría el futuro cambiando el pasado. De nuevo, citando a Battersby:

It is through aesthetic value-judgements that an individual registers the existence of group-values, and her assent to (or dissent from) those values. Also — and this is why a feminist aesthetics must be central to an overall feminist project — it is through such value-judgements that individuals group themselves into alternative collectives that (together) re-shape the past and the future of the society in which they live. (Battersby 125)²⁷

2.10 Resumen

En conclusión, retomando el recorrido teórico realizado en este capítulo, partimos de que existe una diferenciación cultural sobre la diferencia sexual, que se traduce en una construcción de la

²⁵ “Una mujer que cree elegir renunciar a su feminidad y elegir el genio no se entiende a sí misma.” (Battersby 116, traducción propia).

²⁶ “No existen las mujeres de genio, las mujeres de genio son hombres.” (Battersby 119, traducción propia).

²⁷ “Es a través de los valores-juicios estéticos que un individuo registra la existencia de grupos de valores y asiente (o disiente) de esos valores. También — y es por ello que una estética feminista debe ser central en un proyecto global feminista — es a través de esos valores-juicios que los individuos se agrupan entre sí en colectividades alternativas que

sexualidad, del cuerpo y del erotismo diferente para hombres y mujeres. Se trata de conceptos influenciados por el contexto histórico, que se definen en un tiempo y lugar dados. Hoy en día la sexualidad es la piedra angular de la identidad y de la vida de toda persona; es vista como una forma de liberación personal, sin embargo, es también una mercancía a través de la cual el poder ejerce dominio sobre los cuerpos de los sujetos. La liberación de la mujer, enarbolada por los distintos feminismos, enfrenta en ello una difícil encrucijada pues la sexualidad femenina que fue el símbolo de su liberación es hoy el principal objeto de consumo del poder androcéntrico.

Es así que sobre el sexo de cada individuo se aplica una sexualidad normativa y ésta se instala en su cuerpo, diferenciando así a hombres y mujeres. Las mujeres están impedidas de ejercer todo erotismo porque éste está prohibido, les es negado, sólo en su negación son sujetos aceptables, pues el miedo mayor del hombre sigue siendo el de criar como suyo hijos de otro. Pero el control sobre la mujer no se limita a querer controlar sólo su sexualidad, sino que también busca controlar su pensamiento, sus anhelos, sus capacidades.

Las construcciones culturales que sostienen ese orden de cosas descansan en diferentes discursos, uno de ellos es el de la literatura. La presencia de la mujer en las letras, que fue una renovación de la tradición, se ha convertido en un sesgo, en un gueto, en una desviación de la norma masculina. Cuando entre los resquicios del pensamiento moderno empezaron a filtrarse más y más mujeres capaces de tomar la palabra, se ejercieron mecanismos de dominación ideológica y económica. En el ámbito del arte se pasó de la construcción de un genio masculino a la prohibición por ley para que las mujeres no reciban regalías por su propio trabajo literario. A pesar de ello las escritoras han seguido dando la lucha y hoy su presencia, aunque disminuida por la crítica literaria tradicional, es contundente e innegable.

Solo es posible cambiar este orden de cosas si se reconoce que existe un sesgo sexista sobre las mujeres. Mi postura es también que el sexo de los autores no debería ser determinante para la valoración de sus obras, pero ese debe ser nuestro punto de llegada, es impensable tomarlo como punto de partida porque no responde a una visión ni realidad predominante.

(juntas) dan una nueva forma al pasado y al futuro de la sociedad en la cual ellos viven.”(Battersby 125, traducción propia).

Capítulo III

Análisis de la crítica literaria peruana

*For if all works of literature participate in ideology,
then all works of criticism do too.*
Mary Poovey¹

Las ideologías culturales se encargan de invisibilizar o hacer pasar como “naturales” las construcciones y mediaciones de los signos, “...para hacernos creer que palabras e imágenes hablan por sí mismas y no por las voces interpuestas y concertadas de los discursos sociales que históricamente traman sus sentidos” (Richard 1993, 11). La crítica literaria es una de esas fuentes de sentido que valida la visión universalista y única de la literatura, amparada en un concepto de estética y de arte que sería ajeno a toda intervención del género como una categoría pertinente y válida de significación.

Mi interés por ello es poner al descubierto los mecanismos que hacen funcionar los discursos críticos para el caso de Perú y México, con relación a la década del ochenta, puesto que es un momento en el cual la fuerza de las demandas feministas cobra cuerpo en escritoras, artistas e intelectuales que hacen sentir su presencia. El conjunto de mujeres que escribe poesía en los ochenta es calificado bajo el epíteto de *poetas eróticas*, justamente como un estigma que invisibiliza sus apuestas particulares y diferentes. Es necesario abordar esos discursos para comprender cuál es el pensamiento que subyace y la intención que lo guía.

3.1 La crítica sobre Rocío Silva Santisteban

El proceso de la comunicación literaria, por el cual los autores son conocidos por el público y sus obras merecen comentarios y análisis, es largo y prolongado. Obras como las que ocupan este estudio, publicadas en la década del ochenta y de las que distan a lo sumo una veintena de años, conllevan la dificultad de que apenas y se puede encontrar acercamientos que aborden con profundidad y seriedad sus propuestas literarias y discursivas, dado que aún pertenecen a cierta contemporaneidad que impide mayores aproximaciones. De tal manera que es más común encontrar comentarios periodísticos y críticos, que tienen restricciones de espacio, así como

¹ *Si acaso todos los trabajos de literatura participan en la ideología, entonces todos los trabajos de crítica también.* Mary Poovey. Traducción propia.

algunos estudios, que a pesar de no tener esta limitación tampoco abordan de manera concienzuda y seria la obra de las escritoras.

Para examinar la crítica sobre la obra de Rocío Silva Santisteban aludiré a algunos breves comentarios periodísticos, señalando más bien sus recurrencias y ocurrencias. La mayoría de reseñas han aparecido en diarios peruanos como *El Comercio* y *La República*², los dos más importantes por su antigüedad y seriedad; así como también en publicaciones periódicas de menor circulación, que se difundían en los ochenta pero que hoy en día ya no circulan, como *El Tiempo*, *El Caballo Rojo*, *Semana 7*, *Visión*. En relación con los estudios críticos, me remitiré principalmente a tres textos que me parecen fundamentales para construir la posición de la crítica literaria peruana tradicional, respecto de la obra de las poetisas del ochenta, concretamente sobre Silva Santisteban. Se trata de antologías que cuentan con estudios preliminares que explican el devenir de las mujeres en la literatura y/o realizan un primer acercamiento a las obras de cada una; se utilizará por ello dichos textos como material de análisis mas no la selección en sí misma.

3.1.1 Antologías poéticas

3.1.1.a La escritura un acto de amor

Con el título que da nombre a este apartado se publicó la primera muestra panorámica de la poesía escrita por mujeres peruanas del siglo XX, aparecida en 1989 y realizada por Roland Forgues³ y Marco Martos⁴, ambos prestigiosos estudiosos latinoamericanos. Empieza la

² Se puede revisar sus versiones *online* en: www.elcomerciope.com.pe/online/ y www.larepublica.com.pe/.

³ Nacido en Tarbes (Francia) en 1944, ocupa actualmente la cátedra de literatura y civilización hispanoamericanas en la Universidad de Pau, y es director fundador del Laboratorio de Investigaciones Peruanas y Andinas (ANDINICA). Es Profesor Honorario de las universidades San Marcos y de Lambayeque (Perú) y Miembro Honorario de varios institutos de investigaciones, entre otros del Instituto Raúl Porras Barrenechea de Lima y del Instituto Cultural Hispánico de Westminster en California. Ha editado y coordinado múltiples libros sobre literatura peruana, especialmente referidos a Arguedas, sobre quien trabajó su tesis doctoral. Tomado de www.andes.missouri.edu/andes/Autores/RolandForgues.html el 3 de octubre del 2006.

⁴ El poeta y crítico Marco Martos (Piura, 1942) estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se graduó como bachiller en Letras en 1972 con la tesis "Darío y Machado: del modernismo a la literatura comprometida" y como doctor en Letras en 1974 con la tesis: "La poesía amorosa de César Vallejo en Los heraldos negros y Trilce". Obtuvo en 1960 el Premio Nacional de Poesía del Perú y fue ganador de los Juegos Florales de San Marcos, Jurado de la Casa de las Américas (1984). Fue profesor en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Lima (1965-1967), en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga de Ayacucho (1968-1969); Universidad Nacional de Ingeniería de Lima (1970); Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1970-2001) y Profesor visitante en la Universidad de Stendhal de Grenoble (1987-1989). En la Universidad de San Marcos ocupó distintos cargos: director de los programas académicos de Literatura, Lingüística, Comunicación Social y Bibliotecología (1980-1984), director del Instituto de Investigaciones Humanísticas (1995-2000), miembro del Consejo Superior de Investigaciones (1998-1999), miembro de la Oficina General de Admisión (1998-2000) y actual decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (2004-2006). Actualmente es profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y uno de los

presentación reconociéndose la dificultad de las mujeres para acceder a la literatura y por tanto, en correlación a ello, una especificidad en su escritura:

...una decantada poesía que no solamente expresa el punto de vista femenino, el sufrimiento de ser mujer en una sociedad dominada por hombres, sino lo humano en su totalidad. Su palabra nos llega con tal propiedad, fuerza y elegancia que ya es patrimonio de toda la humanidad. (Martos 1999, 43)⁵

Desde mi punto de vista la aludida universalidad que otorga a la expresión literaria femenina está todavía lejos de haberse alcanzado. A estas palabras sigue un recuento de las poetisas peruanas más destacadas de la historia del Perú, pues parte de la Colonia hasta nuestros días.

En relación con la década del ochenta, el recuento se inicia con Carmen Ollé, a quien consideran “...la poeta más audaz y más **impúdica** de los años ochenta. Esta afirmación es válida no solamente considerando a la poesía escrita por mujeres sino también a la escrita por los hombres” (Martos 1999, 49; mi énfasis). La impudicia es aquí un elemento claro de la lectura que se hace de la escritura de las mujeres, a pesar de la acotación de Martos que incluiría también la poesía hecha por hombres; se trata de un parámetro con el cual se califica a las mujeres socialmente y que se deriva hacia el discurso literario, en el entendido de que es el pudor lo que socialmente caracteriza el comportamiento femenino. Y por ello el impudor es rechazado, porque “...está vinculado más con la fisiología que con la idealización de la pareja amada” (Martos 1999, 50), al perder su connotación ideal amorosa — desde el cual es incluso alabado — el erotismo pierde su “pudor” y se hace sexual, se devela, transgrede.

El comentario que Martos dedica a Rocío Silva Santisteban, es bastante laudatorio. Lo citaré en su totalidad para pasar a su análisis detallado:

...es a nuestro juicio, en un momento en el que hay que ser muy cuidadosos con los juicios emitidos sobre las poetisas, la escritora más intensa de las últimas promociones. Tempranamente madura en el terreno literario ya cuando apareció su primer libro *Asuntos circunstanciales* en 1985, sus publicaciones posteriores no han hecho sino confirmar su capacidad de trabajo y talento. Un lugar común de la crítica literaria de estos años ha sido y es señalar que a partir de la publicación de *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé, las mujeres descubren su cuerpo. Verdad a medias como casi todas las que se suelen señalar en la crítica hebdomadaria, puesto que en Magda Portal y en Blanca Varela aparece ya la reflexión sobre la propia corporeidad de las poetisas e, indudablemente, la dulce y terrible garra de la

poetas más prolíficos y alabados del Perú, tanto por la crítica especializada como por sus lectores en general. Sus poemas han sido publicados en alemán, francés, húngaro, italiano e inglés. Tomado de http://librosperuanos.com/html/Marco_Martos.htm el 3 de octubre del 2006.

⁵ Las citas corresponden a la reimpresión de la introducción a esta antología, publicada bajo la autoría exclusiva de Marco Martos y el título “Turbulencia de la escritura y de los cuerpos” que originalmente también nombró a dicha presentación.

pasión. La afirmación sin embargo tiene un valor metodológico, puesto que, como señalamos supra, Carmen Ollé describe meticulosamente, con impudicia, la materia, la piel, los fluidos y los sentimientos de la mujer. Dentro de la balumba de las poetas actualmente en actividad que han asumido unas más y otras menos este camino, Rocío Silva Santisteban destaca en este aspecto porque asume libremente esta reciente tradición, con un virtuosismo, un manejo de la lengua de una poeta madura, con un vocabulario muy variado y un manejo amplio de las posibilidades sintácticas del castellano, y, además, porque su poesía es necesario desarrollo de su propia experiencia, se recuesta sobre una verdad personal íntima, que el lector de alguna manera comparte con ella, gracias a la magia del lenguaje. Se dice con frecuencia que la literatura es una estupenda mentira y esa afirmación tal vez sea válida para la ficción, pero buena parte de la poesía de estos tiempos, y, de modo especial la de Rocío Silva-Santisteban, es una poesía en la que escritura y verdad, en su caso pasión, están íntimamente unidas por vasos comunicantes. (Martos 1999, 57-58)

En primer lugar, es de extrañar la acotación que plantea la cautela que hay que tener al hablar de las mujeres, debida, habría que suponer, a que el crítico se ubica en un momento específico de la historia, un momento, fines de los ochenta, de auge de las reivindicaciones feministas, de los movimientos de mujeres y de la participación más activa de la mujer en diferentes esferas de la sociedad. Al parecer este contexto es propicio para un abordaje más serio de la literatura escrita por mujeres, incluso, me atrevería a afirmar, para la misma escritura de las mujeres. Junto al pudor, se añaden otros elementos que van a redundar no sólo en el correlato de roles sociales de género hacia la valoración de las obras, sino también en la identificación de la poeta real con la voz poética implícita (Cf. Mignolo 1984); al aludir por ejemplo a la “terrible garra de la pasión”, a la “impudicia” nuevamente de Carmen Ollé, y más claramente el correlato señalado por Martos entre la poesía de Rocío Silva Santisteban y “su propia experiencia”, personal e íntima. Más allá de que Martos pudiera tener la cercanía suficiente con Rocío Silva Santisteban, como para saber los caminos de su vida, cosa que no es real, rompe la distancia necesaria entre el acto de escritura y la realidad, pues la escritura no tiene más verdad que la que el propio texto genera, ni más o menos pasión que la que el poema es capaz de expresar. Esta incapacidad parece una característica del modo en que la crítica tradicional aborda la poesía escrita por mujeres, como una proyección de los deseos, fantasías y miedos de los hombres sobre el cuerpo de las mujeres (y las mujeres y sus obras en sí mismas).

Cabe destacar asimismo el uso de la palabra “balumba”, usada para designar al conjunto de las poetas actualmente en actividad (en los años ochenta), que habrían asumido el camino del cuerpo, puesto que, si revisamos el diccionario de la lengua española, dice “(Del lat. *volumina*, bultos). 1. f.

Bulto que hacen muchas cosas juntas. 2. f. Conjunto desordenado y excesivo de cosas”⁶. Tratándose de un poeta, no podríamos caer en la ingenuidad de pensar que es puramente azarosa la elección del término, y en ese sentido creo que la misma palabra es bastante ilustrativa de la concepción que de las poetas de la generación del ochenta se tenía.

Martos concluye la introducción afirmando que en la poesía peruana “...las mujeres han alcanzado ya los mismos logros que los varones”, es decir, que las “...musas han descendido del Olimpo y se han mezclado con los hombres” (Martos 1999, 58). La idea de musa, aun cuando se mezcle con los hombres, es una figura errada pues más que inspiradoras estamos hablando de creadoras de poesía. Asimismo, esta nueva alusión a la universalidad de la práctica de escritura de las mujeres es demasiado apresurada, pues no sólo falta un largo camino por recorrer, sino que aún están en juego otros elementos que a la teoría y la crítica literaria le faltan abordar, en torno de la recepción, valoración y análisis de dichas obras, aspecto también crucial para el proceso de la literatura en general. En lo que sí concuerdo con Martos es que, en efecto, las mujeres ya no son sólo el objeto inspirador de la poesía, son ellas mismas las que toman la palabra y se expresan.

El comentario de Silvia Bermúdez sobre *La escritura un acto de amor* señala la radical renovación que implica la abundante presencia de voces femeninas de la década del ochenta, en el horizonte patriarcal de la literatura peruana. Pero, aunque la recopilación de la antología le parece propicia, el título de la colección revelaría un ademán paternalista con el cual se busca determinar negativamente el espacio de la escritura femenina:

Al situar esta producción dentro de la geografía de lo emotivo-sensorial — de lo corporal — fuera de lo intelectual y por lo tanto de lo racional, el título implícitamente valida el sistema de ordenamiento de la realidad de la cultura occidental donde lo femenino, lo corporal y lo inconsciente han sido constantemente reprimidos y excluidos en aras de los valores universales de objetividad y racionalidad asociados con lo masculino. Las poetas, supuestamente delimitadas a escribir desde los sentidos del cuerpo y desde el cuerpo de los sentidos, transforman el paraje corporal en un espacio trasgresor. Este se convierte, entonces, en el turbulento lugar desde el cual es posible inscribir e institucionalizar las silenciadas voces de las mujeres peruanas exiliadas, hasta la fecha, del escenario de la existencia textual por las excluyentes metanarrativas de la historia y de la literatura. (Bermúdez 303)

En efecto, como bien señala Bermúdez, existe un riesgo bastante alto de que los mecanismos de la trasgresión, como el cuerpo, se institucionalicen, reinscribiendo a las mujeres en los bordes de lo literario, al margen. Por ello, aún cuando la antología es un medio de difusión, es principalmente

⁶ Tomado de <http://buscon.rae.es/draeI/> 4 de octubre del 2006.

una forma de falsear demandas que buscan una transformación en la sociedad. De ahí la constante alusión de Martos, y otros críticos, a que las demandas de las mujeres escritoras ya han sido atendidas, que “han alcanzado el mismo logro de los varones”, que no son una parcialidad, sino que expresan “lo humano en su totalidad”. Estos discursos de la igualdad se erigen, como plantea Zulma Palermo, como “...una nueva forma de poder y, por lo tanto, en una estrategia enmascarada de dominación más fuerte porque se encontraría convalidada por los propios agentes de la transformación.” (Palermo 25).

Mi interés por ello es develar el pensamiento que subyace y que predomina en gestos de esta naturaleza, sin hacer tabla rasa ni menospreciar sus alcances, las antologías dedicadas a las mujeres son el principal ejemplo de que ellas no son consideradas parte de la tradición literaria peruana. Su publicación debe ser asumida como un estadio intermedio entre la paulatina aceptación de su presencia, la demanda de la crítica literaria feminista por una nueva historia de la literatura universal que recupere las figuras de mujeres olvidadas y silenciadas (también patente en la incorporación de un número cada vez mayor de mujeres en antologías generales de literatura), y una concepción de la literatura que realmente combine las experiencias literarias de hombres y mujeres, respaldada por una teoría y práctica crítica; es decir, una completa revolución en la forma de entender nuestra herencia literaria

3.1.1.b Las poetisas se desnudan

El siguiente momento importante, que además continúa la huella empezada con la antología *La escritura un acto de amor*, es el conjunto de entrevistas que realiza Roland Forgues a los artistas peruanos contemporáneos, abarcando a narradores, poetisas y dramaturgos, con un volumen que recoge la palabra viva de los autores más renombrados de cada género literario. El cuarto tomo está dedicado a las poetisas, bajo el título que lleva este acápite. Frente a un absoluto “narradores”, “poetisas” y “dramaturgos”, esta figura metonímica de “las poetisas se desnudan” tiene connotaciones alusivas, pues se está comparando la entrevista, el decir de sí, con el desnudarse, y el acto de la palabra con el acto del cuerpo. Es también un claro ejemplo de la corporeización de las escritoras, sin mencionar que no han sido incluidas en el tomo dedicado a los poetisas en

general, por lo que debemos comprender que los poetas son todos ellos hombres⁷. Sin embargo, aún podemos encontrar una justificación conciliadora, ya que por la fecha de publicación, 1991, el interés podría estar centrado en abarcar de manera más cabal al conjunto de las poetas que en la década del ochenta habían proliferado de manera significativa y única en la historia de la literatura peruana. Sin desmerecer esta intención, el no entroncarlas con la tradición literaria en su conjunto es un sesgo que constantemente será repetido por la misma crítica literaria tradicional. Pero además, al seguir el mismo esquema de la antología anterior, se ubica la presencia de la mujer en la poesía desde la Colonia y las entrevistas incluyen a poetas de diferentes generaciones, y por tanto, se crea una ruta paralela de las mujeres, como si no tuvieran ningún vaso comunicante con la literatura peruana en su conjunto.

El prólogo a las entrevistas realizadas lleva el título “Penetrando en el salón”. Tampoco parece casual esta especificación de estar *penetrando en un salón* donde *las poetas se desnudan*. Tan sólo desmembrando de manera superficial el significado de salón, podemos apreciar las evidentes comparaciones sexuales: un salón es un espacio cerrado, un compartimento de un todo mayor como una casa, como podría serlo también metafóricamente la vagina del cuerpo de la mujer, con cierto carácter de importancia y de centralidad tanto para la casa como para el cuerpo en cuestión. Se plantea una triple metonimia, la comparación del entrar con penetrar, la del salón con la vagina, de la casa con el cuerpo⁸. Este mismo sentido es afianzado por el comentario que lleva el libro en la solapa, realizado por el mismo Marco Martos:

Las mujeres de hoy día son de otra laya. Necesitan decir su verdad. Pero no la dicen a cualquiera, ni a los cuatro vientos. Buscan un interlocutor privilegiado. Las mujeres escogidas por Roland Forgues dicen su verdad en poesía. Algunas de ellas, como Magda Portal, son militantes políticas, otras reservan casi su energía para el papel en blanco y para el amor. Pero todas ellas han sido seducidas por la invitación de Roland Forgues, durante los años 1986 y 1987 principalmente, al diálogo esclarecedor, que semeja un combate y que a ratos es también un abrazo. Honor a ellas que tan bien hablan, honor a Roland Forgues que las hace hablar. (Forgues 1991)

Resaltando las ambigüedades sexuales antes señaladas, Marco Martos habla de una seducción, en la que las poetas caen, al mismo tiempo un diálogo que es una lucha, pero también un abrazo. Sin dejar de mencionar su vocación para la escritura y el amor. Todas estas alusiones se contradicen

⁷ En efecto, el tomo dedicado tanto a los poetas como a los narradores sólo consigna escritores hombres. En el caso de los dramaturgos se incluye a Sara Joffré y al grupo Yuyachkani en el que están involucradas también algunas mujeres.

⁸ Para la comparación casa/cuerpo, se puede rastrear desde la palabra *housewife*, hasta algunos análisis relativos de cómo la arquitectura de la casa también da cuenta de una concepción de la mujer (Cf. Stephenson, Oakley).

con el inicio de su discurso, en el que afirma que hoy en día las mujeres son de otra laya. Si bien ellas son distintas, se les sigue evaluando con los parámetros de antaño, es decir, en el juego sexual, como único espacio en el que tiene cabida su presencia o como si todo espacio al que accedieran tuviera necesariamente que sexualizarse. Al referirse a los escritores varones, pareciera que ellos son acorporales, que no están atados a su corporeidad ni mucho menos a su sexualidad. En el caso de las mujeres, ellas son tan solo corporeidad, correlativamente también a la asociación de la razón a lo masculino y a lo sensorial a la mujer, cultura y naturaleza en términos ya estudiados por Ortner (Ortner 1983).

Otro aspecto a destacar es el remate final del comentario de Martos, “honor a Roland Forgues que las hace hablar”, que puede estar aludiendo al rol activo del entrevistador frente al entrevistado, pero que remite también a una instancia de poder. Ello porque muchos de los comentarios de la crítica literaria, algunos de los más altisonantes, se produjeron frente a eventos literarios exclusivos de mujeres⁹, en los cuales no tenían ninguna injerencia; y también a antologías, que a diferencia de las aquí tratadas, fueron recopilaciones de estudiosas mujeres¹⁰. Entonces pareciera que está permitido reunir mujeres siempre y cuando la batuta la tenga un hombre. En cambio, si ellas mismas se reúnen, o son dirigidas por otras mujeres, surgen los gritos, los reclamos, las envidias, los sentimientos de exclusión, en suma, el resentimiento.

⁹ El Encuentro Iberoamericano de Mujeres Narradoras de 1999, fue catalogado de evento marginal y de gueto, se llegó a afirmar que hablar de literatura de mujeres era lo mismo que decir “teología ecuestre” (“Las mujeres narradoras”, Menéndez “Teología ecuestre”, “Narradoras iberoamericanas”, “Escritoras reunidas”).

¹⁰ Se publicó, en el 2000, el libro *Cuentistas hispanoamericanas (Antología)*, de Gloria da Cunha-Giabbai y Anabella Acevedo-Leal, al cual se le atribuye una postura equilibrada, es decir no el extremo de los que gustan hablar de literatura a secas, ni el de las personas afanosas por rastrear las marcas de género; para el comentarista, se debe buscar la calidad artística de un texto, si bien pueden interesar también diversos componentes culturales significativos para “sopesar su sensibilidad” (González Vigil 2000). Pareciera que Vigil no considera el género como una cualidad cultural y por ello su comentario cae en la contradicción. El otro artículo surge ante la antología de narradoras peruanas del siglo XX de Giovanna Minardi, que reúne 39 autoras, lo cual sería el verdadero mérito de Minardi, ya que “las de postín no pasan de una docena”. Por lo que, Antonio Cisneros afirma, con ello se le hace un triste favor a las escritoras, sobreprotegiéndolas como si “fuesen animalitos en extinción”. Esta actitud le parece similar a las galerías de Hitler que rebozaban de artistas deleznable en nombre del nazismo, o las de Stalin que sólo tenían cabida para los “buenos comunistas”, que es lo que ocurre “cuando las ideologías pretenden encaramarse sobre la realidad” (Cisneros). A diferencia de Stalin o Hitler las mujeres no ostentan el poder y por tanto no pueden repetir sus estrategias ideológicas, sus actos (como las antologías) son respuestas a la hegemonía masculina en la literatura que las ha mantenido en el olvido; por ello, el argumento podría ser usado al revés, ¿no está la literatura llena de hombres por el hecho azaroso de su sexo o por perpetuar una ideología machista y se ha relegado históricamente a grandes escritoras por la desgracia de haber nacido mujeres? Malos escritores habrá siempre, colados entre los marginados o entre los poderosos, pero ese no es el tema de discusión, pues no habría que olvidar que la idea de buena literatura no es solo una preferencia personal, sino también cultural (Baym).

Volviendo a *Las poetas se desnudan*, el prólogo es muy similar al ya visto en la antología de Forgues y Martos *La escritura un acto de amor*. Se parte reconociendo la exclusión de las mujeres de la creación literaria y un cambio que avizora una situación opuesta: “...es de notoriedad pública que la situación ha cambiado bastante en estos últimos años donde han ido apareciendo relevantes talentos hasta el punto que algunos críticos han podido hablar de ‘poesía femenina’ para definir esta nueva y singular corriente artística.” (Forgues 1991, 13). No estaría de acuerdo con que el hecho de haberse acuñado la categoría de *poesía femenina* sea un síntoma que indicaría la no exclusión de las artistas, puesto que es un concepto en sí mismo segregacionista en el uso que hace la crítica de él.

Forgues continúa haciendo un recuento de la primera mujer escritora de la literatura peruana, recorrido similar al de Martos, por lo que se entiende que para las mujeres se hace una genealogía diferente que la considerada para la literatura peruana canónica que, sin embargo, se remonta a la poesía en quechua y a artistas de la talla de César Vallejo. No existiría entroncamiento en este sentido ni con la poesía ni con otros géneros literarios, puesto que en el recorrido de Forgues se mezclan Amarilis en la poesía y Clorinda Matto de Turner en la narrativa, todas en el mismo saco. Es decir, el crítico parece entender la presencia de las escritoras como un proceso aparte, y llega al punto de afirmar que “...aunque la literatura femenina conoce un auge considerable durante el período republicano, la poesía escrita por mujeres no logrará plasmar en una verdadera corriente literaria y su desarrollo individual y desarticulado se quedará en medianos logros.” (Forgues 1991, 14)¹¹.

Al fenómeno de las mujeres que escriben en el ochenta, Forgues lo aborda del siguiente modo:

... sólo a partir de la década del setenta y la del ochenta se dará una verdadera revolución estética con el surgimiento de jóvenes poetas quienes, rompiendo con todos los tabúes, en especial el del sexo, no vacilarán en desnudarse para revelarnos los lugares más recónditos de su intimidad con sus fantasmas, esperanzas y frustraciones. (Forgues 1991, 14)

Con lo que reafirma la noción del pudor tirado por la borda en la poesía de estas autoras, y nuevamente la utilización de un lenguaje de ambigüedad sexual “desnudarse”, “lugares más recónditos de su intimidad”; a lo que sigue un análisis minucioso de los poemarios de las

¹¹ En esta afirmación se podría justificar la necesidad de reconocer la poesía erótica como la primera corriente literaria femenina en Latinoamérica y la importancia de seguir indagando en dicha hipótesis.

diferentes autoras antologadas, donde hay varios ejemplos de esta doble norma apreciada que va del halago al sarcasmo.

Partiendo de Ollé, quien inaugura esta poética femenina de temática erótica, el crítico afirma que “...el cuerpo es, principalmente para la mujer, uno de los tabúes más difíciles de romper en nuestras sociedades, hablar de él se convierte en cuestionamiento” (Forgues 1991, 31), aunque la explotación de ese mismo cuerpo por parte de Forgues en los títulos utilizados nos indicaría que ese cuestionamiento no es asimilado sino por el contrario, exacerbado desde una óptica masculina dominante (desde la abyección, la libido y la mercantilización). En cuanto a Rocío Silva Santisteban dice:

Si el erotismo es la esencia misma de la poesía de Rocío Silva Santisteban (1963), su tratamiento, como en la mayoría de las otras poetas que abordan el mismo tema, desborda lo puramente sexual para convertirse en crítica de los valores sociales y morales vigentes. De aquí que el cuerpo se alce también en su primer libro *Asuntos circunstanciales* (1984) como metáfora de una honda pero frustrada aspiración a la plenitud. (Forgues 1991, 47-48)

Para añadir más adelante que, por ejemplo, en el poema “Condenados” se plantea una denuncia de todas las trabas y tabúes morales o religiosos que impiden o dificultan la realización del verdadero amor y de la plenitud de la “mujer-poeta” (Forgues 1991, 48), con lo que no sólo identifica a la poeta con la persona real, sino que marca un género sexual para esta poesía, es decir la separa de lo que se considera universal y es masculino. A continuación transcribo el poema al que hace referencia, “Condenados”:

Condenados a cubrir un encuentro con higos y palmas secas
a llorar escondiéndonos en la espada divina
a esperar sonriendo entre escamas aún húmedas
aquellas que se alzan entre el instante que dejó de sorprendernos
condenados a recordar el instante hasta hervir nuestro aliento
hasta despojarnos de la obsesión que envuelve a quienes gozan juntos
condenados a esperar sobre todo a esperar entre cruces
un lugar que alimente y no entretenga nuestros juegos
condenados a silenciar lo que aturde la conciencia
lo que mueve a las perdices purificándose
a cabalgar sin armaduras
 uno frente a otro
a restablecer el equilibrio perfecto de los ángulos
frotándonos y aceitando nuestros cuerpos
condenados a mirar desde lejos las figuras de azúcar
a sonreír perfectamente sin manchas ni tentaciones
condenados a reír sin dientes a llorar en seco
y dejar que nos lleve la corriente.

(de *Asuntos circunstanciales*)¹²

Volviendo al texto de Forgues, también se encuentra cierta claridad en algunas de sus observaciones, como las siguientes:

Me parece que la poesía de Rocío Silva Santisteban es más una poesía de reflexión que de intuición. De aquí surge sin duda que la poeta use un verso largo como soporte formal, como para traducir los meandros de los deseos y de la conciencia. Pero al mismo tiempo es una poesía de sensibilidad femenina que expresa el ser profundo de la mujer a partir de lo que en ella ha sido más reprimido: el cuerpo y el sexo, pero sin perder de vista que esta situación está involucrada dentro de un contexto mayor: la estructura social y cultural global del mundo en el que le ha tocado vivir. (Forgues 1991, 49)

No obstante, más adelante, refiriéndose al poema “Danzar sin equilibrio” del libro *Ese oficio no me gusta*, pasa a afirmar que “...no es de extrañar que parecidos instantes de goce y plenitud amorosa, la poeta pretenda grabarlos en su memoria para hacerlos eternos no como objetos de adoración sino como fuente de vida, forma de participación física permanente en la gran fiesta de Eros” (Forgues 1991, 49). Con estas palabras vuelve hacia la poeta como persona y al poema como hechos reales de la vida de la autora, sin la mediación del lenguaje literario ni de la ficción poética. Vale la pena referirse al poema citado, “Danzar sin equilibrio”, del que por su extensión, transcribo sólo un fragmento:

Esperaba esto. Esperaba tu mano blandiendo en la oscuridad los cuatro deseos. Los cuatro temores. Esperaba la caricia precisa, al final. Las pestañas en el ángulo adecuado, el calor del vaho, el sabor de tu lengua amarilla, violácea. Mi nombre como una humedad que te persigue. Mi nombre siempre te perseguirá, cada amanecer, cada espera frente a una pared blanca, quizás.

Las huellas del amor sobre el piso, sobre el piso de astillas, los zapatos, la falda, la pequeña libreta de notas, en azul, todo esto en azul y tonos borrosos y sutiles de rosa. Azul, blanco, rosa; siento que después de aquello tus colores permanecerán sobre mis uñas, sobre las marcas intolerables que dejaste en mi cuerpo.

Afuera todo parece oscuro, las sombras no son ya más sombras sino piezas de luz engañadas por nuestro deseo. Nuestro deseo.

(de *Ese oficio no me gusta*, 36)

Como puede notarse, los comentarios de Forgues, como antes los de Martos, sobre las poetas del ochenta se mueven entre el abierto elogio y el sarcasmo velado; entre una visión realista de la situación subordinada de la mujer en la sociedad y las proyecciones sexuales y fantasías masculinas que oprimen a la mujer; la reivindicación legítima de la mujer en la literatura y la marginación mediante construcciones que las aíslan o falsean sus demandas.

¹² El libro *Asuntos circunstanciales* no está paginado, respetando esta forma se citará siempre por el título del poema.

3.1.1.c Un siglo de poesía

Petroperú es una de las instituciones más importantes del Estado peruano, la encargada del premio Copé de poesía y cuento que se celebra cada dos años y que es en el medio nacional el más prestigioso, no sólo por la publicación y difusión de las obras, sino por el primer premio en sí mismo que asciende a un monto aproximado a cinco mil dólares. Otra característica de esta editorial es que tiene un amplio espectro de distribución, pues llega a muchas partes del país, difundiéndose de manera amplia. En las presentaciones de los libros ganadores se convoca a la mayor parte de los críticos y escritores de ese momento y se reparte el libro gratuitamente a los presentes. En 1999, Petroperú publicó el segundo tomo de la *Poesía peruana siglo XX*, encargada a un reconocido crítico literario, Ricardo González Vigil¹³. Si bien hay otras antologías de la poesía peruana, esta es la que de manera más completa incluye a todas las poetas de la generación del ochenta (Cf. Escobar, González Vigil 1984). No se trata, como las antologías anteriores, de una dedicada con exclusividad a las mujeres, pero aquí se verá justamente las características de la estética hegemónica en algunas cualidades que aparecen cuando se comenta a las mujeres poetas.

En primer lugar, es interesante ver el modo en que González Vigil aborda al conjunto de escritores reunidos en la década del setenta y del ochenta y los comentarios que hace de ellos en particular, por ejemplo en el caso de Ana Luisa Soriano:

Ana Luisa Soriano posee una escritura ubicable dentro del giro poético acaecido a mediados de los años 70: brevedad, concentración, depuración, sugerencia, tono reflexivo. Nótese que esos rasgos, tan frecuentes y nítidos en las voces masculinas, no lo son tanto en las femeninas de mediados de los 70 y de los años 80, abocadas ellas a una escritura impúdica y febril, vitalista en clave feminista, cercana en turbulencia a la Generación del 70. (González Vigil 1999, 594)

El crítico señala que a los años setenta los caracteriza la “brevedad, concentración, depuración, sugerencia y tono reflexivo”, acuñados de manera frecuente y nítida a las voces masculinas, es decir, la racionalidad, como ya habíamos mencionado antes al citar a Bermúdez. Las formas poéticas privilegiadas por Vigil y asociadas a los poetas dan cuenta de esa distancia con el texto y también con una contención del lenguaje; que no solo serían comunes para los escritores sino que “no lo son tanto” en las mujeres de la década del 70 y 80. La marca de la poesía por ellas

¹³ Nació en Lima, en 1949. Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú entre 1966 y 1970, donde obtuvo el grado de bachiller con la tesis *Ricardo Peña Barrenechea y su elogio burlesco de Góngora* (1973) y de doctor, con *Manierismo y modernidad de Ricardo Peña Barrenechea* (1975). Ejerce la docencia desde 1971 y labora en diferentes universidades peruanas y extranjeras. Como crítico literario ha sido colaborador en distintos medios como *Correo* (1975), *El Comercio* (desde 1976) y *Hablemos de cine*. Se incorporó a la Academia Peruana de la Lengua en abril de 2001. Tomado de www.fil.com.mx/prog05/fichas/fic_gonzav.htm el 4 de octubre del 2006.

producida es la “escritura impúdica”, volviéndose a afirmar la separación de las esferas pública y privada para la evaluación artística de la mujer, al mismo tiempo que se recrea la norma de su comportamiento modesto y moderado. Pero el crítico también se refiere a una escritura “febril”, es decir, inquieta, nerviosa, excitada, ardorosa, que implica no solo el estado casi enfermizo de la escritura femenina¹⁴, sino el antónimo de lo medido y conciso, antes señalado como una cualidad privilegiada masculina. La referencia a lo vitalista, según el diccionario, alude a la “doctrina que explica los fenómenos biológicos por la acción de las fuerzas propias de los seres vivos y no solo por las de la materia”¹⁵, encasillándose así su hacer poético en el ámbito de la naturaleza, aunque — valga la aclaración — en clave feminista. La acotación no parece aclarar la asociación con lo vitalista pues en primera instancia parecerían conceptos opuestos. Lo que sí queda especificado es el supuesto sesgo ideológico que estaría funcionando en la poesía de estas autoras, acuñado al parecer por la única condición de ser mujeres y no por una consciente y declarada posición política¹⁶. Al final de la cita señala un nuevo rasgo de la poesía de los setenta, su “turbulencia”, que desdice las otras cualidades antes señaladas, al aludir a lo confuso y agitado; pero como es a esta característica que se acerca lo femenino podríamos afirmar que nuevamente se separan dos vertientes en la literatura de los setenta, la femenina y la masculina, la primera definida como turbulenta y la segunda, como reflexiva.

Las características asociadas a lo masculino privilegiarán a aquellas escritoras que no hablan desde el cuerpo por una poesía más metafísica, menos sexuada, como lo demuestra el comentario de González Vigil sobre Giuliana Mazzetti:

Giuliana Mazzetti prueba claramente el alto nivel de la poesía femenina peruana, su maduración en tanto admite sendas creadoras diversas, y no solo el erotismo feminista y la poesía ‘del cuerpo’. Las páginas de Mazzetti son tanáticas (muerte, autodestrucción, oscuridad) hasta el extremo, en una medida casi sin parangón en la poesía actual en lengua española. (González Vigil 1999, 629)

¹⁴ Esta cualidad “enferma” está asociada por un lado a la construcción de la mujer histérica mencionada tantas veces por Foucault, pero también a una “anomalía” corporal por la cual (en el marco de la aceptación del género como una condición natural) las mujeres aspiran a un genio que iba en contra de su esencia femenina, que las manchaba y envilecía, como la escritura.

¹⁵ Tomado de <http://buscon.rae.es/draeI/>

¹⁶ En las entrevistas realizadas por Roland Forgues es casi ritual que pregunte a las autoras su opinión sobre la literatura o escritura femenina y la respuesta común es negar que el género tenga validez en la literatura, aun cuando su poesía haya marcado justamente ese deslinde. En la mayoría de los casos se trata del miedo a ser segregadas por esta filiación ideológica, pues en años posteriores algunas de ellas sí han manifestado abiertamente su militancia feminista y denunciado la supremacía masculina en la literatura. Por ejemplo Rocío Silva Santisteban le dijo a Forgues en 1991 “...no creo en la poesía en masculina y femenina, además, me parece bastante peligroso porque se introduce a la mujer en ‘otra categoría’, en una especie de gueto donde puede ser apartada y marginada (...) Creo que el término ‘poesía femenina’ puede dar cabida al surgimiento de poemas ováricos y pésimos.”(322)

Cabe destacar que se asumen como trillados el erotismo y la poesía del cuerpo, de lo cual se deriva el elogio por la diversidad que implicarían las nuevas sendas abordadas por Mazzetti, además de su madurez y “alto nivel” de su poesía. Por tanto, en el “bajo nivel” de la poesía se encuentra la poesía de las mujeres (erótica y del cuerpo), un espacio además repetitivo en la lógica de seguir contando a las mujeres por montón y a los hombres uno por uno. Por ello a González Vigil parece que todas las escritoras del cuerpo erótico dicen lo mismo y, en cambio, cada autor ha dotado a la muerte, la autodestrucción y la oscuridad de una forma de expresión particular y novedosa. Al asumir los rasgos masculinos hegemónicos y denigrar los que históricamente han sido la bandera de la escritura de las mujeres, como correlato, es casi una condición la “masculinización” de la poesía para poder tener una lectura laudatoria.

Este esquema se repetirá al abordar a Rosella Di Paolo:

...es un ejemplo privilegiado de la madurez poética alcanzada por las mujeres en el Perú. Con gran riqueza y coherencia de imágenes, semeja un microcosmos de nuestra poesía femenina, con resonancia del rigor expresivo de Blanca Varela y la concentración estilística de los años 60-70 (Rosina Valcárcel y Sonia Luz Carrillo), con cierta impronta del erotismo y la poesía ‘del cuerpo’ a través de María Emilia Cornejo, y con la libertad de temas y recursos expresivos de diversas voces que no se quedan en el estereotipo de la militancia feminista, de las cuales es una de las plasmaciones primeras y más admirables. (González Vigil 1999, 642)

Se corrobora en Rosella Di Paolo lo antes señalado: la madurez, la riqueza, la concentración estilística, su unicidad en la superación del estereotipo de la militancia feminista. Hay que destacar la mención del crítico a Blanca Varela, puesto que se trata de una de las pocas poetas peruanas que ha conseguido un lugar privilegiado en el canon literario, justamente debido a una “masculinización” de su obra, en parte por el hecho de haber iniciado su actividad poética con una voz masculina en *Ese puerto existe*, así como por el temprano respaldo de Octavio Paz a su hacer artístico, no solo al prologar su primer libro sino al decir de ella que no es femenina sino *un gran poeta*. (Cf. Huamán A. *Esa flor roja sin inocencia*)

Quizá otro comentario puede aclarar más la posición de González Vigial, aunque toda la antología es muestra de ello: el referido a Sonia Luz Carrillo, a quien cita como expresión de la “concentración estilística” al hablar de Di Paolo. De Sonia Luz Carrillo a su vez dice:

Honda, breve, austera, plena de sugerencia e ironía — una ironía sapiente, cálida, sin mala leche —, la poesía de Sonia Luz Carrillo aspira a la más clara toma de conciencia. A una conciencia introspectiva, existencial, en tanto mujer cuestionadora de las limitaciones impuestas por el machismo, aunque

también satisfecha de ser esposa y madre, roles que desempeña con donación y ternura. (González Vigil 1999, 413)

Cabría preguntarse cómo puede saber González Vigil si la aludida está satisfecha como madre y esposa y si así fuera, qué aportaría eso al análisis de su poesía. Desde mi punto de vista ese señalamiento se hace pertinente para el crítico por la primera acotación “en tanto mujer cuestionadora de las limitaciones impuestas por el machismo”, puesto que se trata de una posición crítica que le parece podría empañar la lectura de su poesía, de ahí la necesaria referencia al rol “satisfecho” de mujer de la poeta, acorde con los roles sociales establecidos, por ello aclara, es esposa y madre¹⁷.

En resumen, a semejanza de la historia de José Miguel Oviedo (& 2.2 La crítica literaria tradicional) para la literatura hispanoamericana, la antología de González Vigil hace lo propio para la tradición poética peruana y ambas se rigen por los parámetros estéticos ya antes referidos como androcéntricos. González Vigil también resalta el pudor necesario en la poesía de las mujeres, así como la austeridad y concentración que por extraños en la poesía femenina, son aún más laudatorios en ella. Reniega de lo feminista, de toda inclinación ideológica en el poema y respalda por tanto una posición asexual y neutral, que asume como parámetro para su valoración artística pero que es en el hecho masculina.

3.1.2 Crítica periodística

3.1.2.a De prostitutas a gárgolas

Los periodistas son muchas veces vistos como portadores de un discurso científico, neutral, que sólo transmite la noticia, sin injerencias personales de ningún tipo. Sin embargo, la crítica literaria periodística, desde la definición de acercamiento hermenéutico planteada por Mignolo (1986), se entiende como un comentario que surge desde una poética personal sobre la literatura. Su influencia es vasta, especialmente en cuanto a libros y películas, repercute en lo que se lee y, también, en lo que se deja de leer. *El Comercio*, así como *La República*, precisamente por su prestigio y antigüedad, son de aquellos diarios formadores de opinión y de gran influencia en la sociedad. Ser parte de su planta de articulistas y comentaristas es ya todo un prestigio y no es una tarea fácil lograrlo, es necesario mucha influencia o mucho talento. Zapata y Mazzotti han

¹⁷ Sobre la forma en que se ha falseado las demandas del feminismo y la mitología creada a su alrededor remito a Faludi.

afirmado que los poetas “...suelen crear su propia caja de resonancia en el periodismo, lo cual de alguna manera no sólo es válido en sí mismo, sino que sirve también para legitimarlos dentro de un canon literario en continua ebullición” (Zapata y Mazzotti, 23). Profundizaremos en la validación de ese canon poético.

Quizá las opiniones más álgidas en la prensa son aquellas que señalan que buscar el género a la literatura es como un pleito conyugal y que sólo se lee a las mujeres por dos razones: “...para llorar un poco y por una morbosa curiosidad porno-política” (Menéndez “Bajo las faldas de la literatura”). O, en esa misma línea, las afirmaciones en las que los críticos (hombres) se victimizan y ridiculizan al otro escritor (mujeres), al decir que:

... ese borroso concepto de género según el cual las mujeres se sacrifican escribiendo desde una supuesta identidad fantasmalmente masculina — por presión social —, o bien se sublevan contra el mundo macho escribiendo desde una feminidad rebelde que — por desgracia — los hombres no tienen ni capacidad ni derechos de comprender. (Faverón)

Resultan más conflictivo los casos en que aparentemente el crítico tiene la voluntad de rescatar voces olvidadas y reivindicar a las mujeres en la historia de la literatura, incluso denunciar, en sus palabras, el “malévolo encasillamiento” que se hace de la mujer al tema del erotismo, como en la antología de Beltrán Peña, realizada con ese fin. El título que éste da a su libro, *La poeta peruana y el erotismo*, sugiere sin embargo que se cae en el encasillamiento que se trata de criticar, y a lo largo del texto hay afirmaciones en las que cabe detenerse. El autor rechaza, por ejemplo, a algunas escritoras que “...han desarrollado el erotismo con gran bulla de burdo exhibicionismo, manchando en parte la esencia de la poesía erótica en mujeres, en ser rebelde, insurrecta y bella que a través de la palabra van en busca y construcción de su propia identidad” (Beltrán 2000: 18). Además de la redacción confusa, subyace en esta antología una distinción entre un erotismo aceptable y otro burdo; sin embargo, no hay claridad en lo que distinguiría uno de otro: “...hemos quedado admirados por ser nuestras poetisas, artistas de verdad — eróticamente hablando — y no impúdicas, pervertidas, pornográficas, tramposas, arrechas o pertenecientes a un “mini boom” como las han tildado y catalogado con ligereza algunos críticos literarios y lectores libidinosos” (Beltrán 2000: 18)¹⁸. Beltrán Peña, desde mi punto de vista, más allá de sus buenas intenciones, podría ser catalogado también como uno de aquellos “críticos literarios y lectores” que critica por

¹⁸ La frase de *mini boom* la acuñó Mazzotti en la antología *La última cena* (Cf. Mazzotti 1987).

sus propias alusiones a las poetas (“arrechas”, “pervertidas”), por las ilustraciones que incluye en el libro y la visión naturalista que mantiene de la mujer.

Según este crítico, el erotismo “en su esencia es puro y bello por ser cosa de hombres” (Beltrán 2000: 18), sin especificar si se refiere al sexo masculino o a los seres humanos. El erotismo “tiene carácter metafísico. Se nutre del amor y del cuerpo” (Beltrán 2000: 31). En cambio el autor reprueba el *strip-tease*, como su antítesis, porque “...es lo más inmoral que puede haber, pues es un constante ocultar con la intención de mostrar” (Beltrán 2000: 31)¹⁹. En suma, para Beltrán el erotismo es aceptable cuando es bello, puro y va en busca de la identidad, es decir cuando no es burdo, pornográfico o impúdico; dejando estos valores a una subjetividad demasiado esquiva y absolutamente dependiente del lector, pues cada quien puede catalogar según sus propios parámetros algo bello o impúdico.

El caso de Beltrán Peña es tan sólo uno entre los numerosos críticos cuyas afirmaciones pueden ir desde el menosprecio hasta el insulto más bajo, como el siguiente: “Las mujeres venden, quién lo duda. ¿Acaso a ellas no les corresponde el oficio más antiguo de la humanidad?” (Menéndez, “Bajo las faldas de la literatura”).

El extremo más preocupante de este recorrido es un reciente artículo que circuló en medios electrónico e impresos, donde dos críticos literarios renombrados, Mirko Lauer²⁰ y Mario Montalbetti²¹ se refieren a las poetas de la generación del ochenta de la siguiente manera:

¹⁹ Esta postura de ocultar con la intención de mostrar estaría en contradicción con el modo en que define Bataille al erotismo, justamente en la conjunción de ambas posturas, producto del interdicto sobre la sexualidad.

²⁰ Mirko Lauer Holoubek, nacido en 1947, es Doctor y Magíster en literatura peruana y latinoamericana (UNMSM) y Bachiller en letras (PUCP). Se ha hecho merecedor a numerosas becas y distinciones, siendo las últimas la Medalla al mérito del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Checa (2003) y Chevalier des arts et des lettres, Ministère de Culture de France (2002). Tiene una larga trayectoria en la docencia e investigación. Fue profesor y editor en el Instituto de Lenguas Extranjeras, Beijing (1973-1974); profesor o investigador visitante en universidades extranjeras, tales como Ecole des hautes études en sciences sociales (París), México, Sao Paulo. Desde el 2002 dicta el curso sobre hegemonía, medios de prensa y gobierno en la Maestría de gobierno de la Universidad San Martín de Porres; del 1997 al 2001 dictó en la Maestría de literatura peruana y latinoamericana de la UNMSM. Actualmente es co-director de la también revista cultural *Hueso húmero*; co-dirige Mosca Azul Editores (fundada en 1972, con cerca de 300 títulos publicados). Es miembro del Comité Directivo, así como columnista del diario *La República*, Lima, desde 1982.; miembro del Comité Editorial de Plural TV (Canal 4); vice-presidente del Instituto Prensa y Sociedad (IPYS). Miembro del comité consultivo peruano del Open Society Institute, que conduce la George Soros Foundation; miembro del consejo editorial del *Journal of Latin American Cultural Studies*, Londres; miembro del consejo editorial de la revista de cultura latinoamericana *Heterogénesis*, Lund. Tomado de la página web www.librosperuanos.com/html/mirko_lauer.htm 6 de octubre del 2006.

Una idea que me reconforta: del 2000 para aquí, los nuevos poetas que me resultan más interesantes están presentando textos sobre todo acerca de la vida cotidiana, en oposición a íntima, de un lado, y público/heroica, del otro. Quizás la cosa cotidiana a la que me refiero comienza con la necesidad-de-decir-lo-que-no-se-debe-decir de cierta poesía femenina influida a su vez por los beats, por Elizabeth Bishop y otras mujeres-gárgola anglosajonas: Carmen Ollé, Giovanna Pollarollo, Rosella di Paolo, Doris Moromisato, Rocío Silva Santisteban, *et al.* La diferencia en los textos post-2000 es que hay una suerte de recuperación del tono juvenil, un tipo de pudor que la generación del 60 y la femenina de los 70/80 parecían haber matado para siempre.

Nuevamente se puede apreciar aquí cómo se repite el concepto del pudor, sobre lo que “no-se-debe-decir”. Si interrogáramos a los críticos sobre la libertad del escritor, dirían que es absoluta y sin embargo es patente cómo se ponen en juego restricciones en el decir de las mujeres.

Mientras que afirman la importancia del pudor en las escritoras parecería que en los críticos éste no es importante, puesto que muchos de ellos plasman claramente obsesiones y fantasías masculinas; tal es el caso de Christian Vallejo (†), quien comenta sobre el libro de Rocío Silva Santisteban titulado *Condenado amor* que es “...como un ejercicio inútil, que no es espiritual ni material, estos poemas extraordinarios que nos desnudan los pechos de una poeta que se arrastra en el estiércol y en el oro del poema, que rechina su pasión inútil, solitaria y espléndida” (Vallejo 1996). En otro momento este crítico también afirma: “...reconozco en definitiva a esa matrona espléndida que apasionaría de fiebre a un pintor del Renacimiento que buscara un cuerpo de mujer para trasladar a la Inmaculada en un lienzo” (Vallejo 1991). ¿No es clara la dualidad sexual y virginal de la cosmovisión cristiana en estas proyecciones de un crítico limeño sobre una mujer que ante todo es poeta y ante cuya obra cabría esperar que mantuviera una actitud profesional?

Aunque pocos críticos alcanzan los extremos ya citados, llama la atención que incluso críticos más medidos, adopten actitudes complacientes o expresen criterios que dudosamente usarían en sus lecturas de obras escritas por hombres. Por ejemplo, cuando sobre la generación del ochenta se

²¹ Nació en Lima, en 1953. Sus poemas transmiten un aprendizaje lúcido y lúdico de epigramas latinos, antipoesía hispanoamericana y 'Generación del 60' peruana. Su obra *Perro negro* es una parodia del sentimentalismo amoroso, una ironización de la corrupción política y la cavilación filosófica. Con *Fin desierto* obtuvo el aplauso de la crítica local. Además, Montalbetti ha publicado en la revista *Hueso Húmero* dos poemas de cierta extensión, que suponen un gran avance en la asimilación honda y personal de sus amplias lecturas, forjando una rica exploración de las relaciones entre lenguaje y realidad, del desdoblamiento de la identidad y del trasfondo arquetípico (mítico) de la experiencia personal e histórica. Obtuvo el Primer Premio de Poesía en los Juegos Florales de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1973 y el Premio de Poesía "José María Arguedas" en 1977. Sus obras son: *Perro negro, 31 poemas* (Arribalo, 1978), "El estrecho camino al hondo norte / Un método" (en Revista *Hueso Húmero*, núm. 2, Lima, 1979), *Fin desierto* (CARSA, Mozca Azul, 1997) y *Llantos Eliseos* (El Virrey, 2002). Tomado de la página web www.fil.com.mx/prog05/fichas/fic_mont.htm 6 de octubre del 2006.

ponen a dialogar Maurizio Medo²² y José Antonio Mazzotti²³, su visión es bastante complaciente con la crítica y casi mezquina con las poetas. Ante la pregunta de Medo “¿Hasta qué punto (más allá de la poesía de la corporeidad y el erotismo) la poesía femenina se constituye en una “expresión legítima”, más que en una coincidencia estadística?”, la respuesta es:

En el caso de las mujeres, es innegable que han logrado una coherencia y reconocimiento a partir de su condición de mujeres (no creo recordar el uso de mi parte de la expresión "poesía femenina", que me parece ambivalente y se presta a malentendidos). La agrupación obedece también al auge de los estudios de género, que en este caso yo entiendo como algo más que un lenguaje “femenino”: se trata de aceptar que muchas mujeres ocupan hoy un lugar apreciable del mundo laboral y académico, y que en algunos casos el yo poético de las autoras se identifica como mujer y habla desde esa experiencia social, generalmente marcada por la dominación machista. Esto no contradice el hecho de que ninguna de ellas renueva de manera sustancial el legado conversacionalista. En cuanto a que son posibles otras clasificaciones, es cierto (Medo 2, mi énfasis).

²² Maurizio Medo, italooperuano nacido en Lima en 1965, ha publicado *Travesía en la Calle del Silencio* (1988), *Cábalas* (1989), *En la Edad de la Memoria* (1990), *Contemplación a través de los espejos* (1992), *Caos de Corazones* (1996), *Trance* (1998), *Límbo para Sofía* (2004) y en este mismo año sacó a luz dos ediciones de *El Hábito Elemental* (una en el Perú, otra en Estados Unidos), también coeditó con el poeta chileno Raúl Zurita *La Letra en que nació la pena, muestra de poesía peruana 1970-2004*. Amén del magisterio poético Medo, desde 1990, se desempeña en el periodismo cultural, por el que abandonó sus estudios literarios. Es codirector del boletín de Latin American Write Institute (LAWI), *New York, Brijjula Internacional*, y editor de la revista *AQPCULTURAL*. En 1986 obtuvo tempranamente el "Premio Nacional de Poesía Martín Adán". Su obra ha sido comentada por autores como Javier Sologuren, Raúl Zurita, Enrique Verástegui, José Antonio Mazzotti y Róger Santiváñez quienes coinciden en señalarlo como una de las voces más originales dentro de la poesía latinoamericana actual. Tomado de la página web www.eldigoras.com/eom03/indic/medomaurizio.htm el 9 de octubre del 2006.

²³ José Antonio Mazzotti (poeta, Lima, 1961). Se hizo conocido en la escena literaria peruana al obtener en 1980 el Primer Premio en los Juegos Florales Universitarios "Túpac Amaru" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde era estudiante de literatura. El premio incluía un viaje a Cuba y la publicación del trabajo ganador, que apareció en 1981 con el título de "Poemas no recogidos en libro". Miembro destacado de la llamada "Generación poética del 80" (junto con poetas como Eduardo Chirinos, Raúl Mendizábal, Roger Santiváñez, Domingo de Ramos, Rosella Di Paolo y otros), Mazzotti desarrolló una fecunda labor periodística y académica desde aquellos tempranos años. Fue compañero de ruta de Movimiento Kloaka (1982-1984). En 1985 publicó su segundo poemario, *Fierro curvo* (órbita poética), y en 1988 su tercer libro, *Castillo de popa*, que refleja el estado de ánimo de un amplio sector de la juventud peruana de entonces frente a los difíciles años de la guerra civil y el deterioro económico galopante. El libro fue finalista en el Premio Casa de las Américas de La Habana ese mismo año. También en 1988 parte a Estados Unidos para completar una maestría en Literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Luego continúa estudios de doctorado en la Universidad de Princeton y se especializa en el campo de la literatura colonial, aunque no deja de desarrollar investigaciones paralelas sobre poesía latinoamericana contemporánea. Despliega desde su exilio una destacada labor académica que lo lleva a ser profesor en las universidades de Temple, Amherst, MIT, Sevilla y Harvard, donde organizó el Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero en abril de 1999 (al que seguiría el Segundo Congreso en Sevilla en el 2004), además de otros importantes eventos relacionados con la difusión de las literaturas y las culturas andinas. Mantiene la Presidencia de la Asociación Internacional de Peruanistas desde 1996. Ha publicado también la colecciones de poesía *El libro de las auroras boreales* (1995), *Señora de la noche* (México, 1998) y *El zorro y la luna: antología poética 1981-1999* (1999). Actualmente es profesor principal de literatura latinoamericana y director del Departamento de Lenguas Románicas en la Universidad de Tufts, en Boston. Entre sus obras críticas destacan *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas* (1996), *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002), las ediciones y co-ediciones *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (1996), *Agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas* (2000), y *Edición e interpretación de textos andinos* (2000), entre otros. Continúa ejerciendo de la escritura poética, el activismo literario, y desarrolla investigaciones sobre la poesía virreinal peruana y sobre la diáspora literaria andina en los Estados Unidos. Tomado de www.urbanotopia.blogspot.com/2006/10/jos-antonio-mazzotti.html el 9 de noviembre del 2006.

Es de resaltar por un lado que a estas autoras se atribuye reconocimiento sólo por su condición de mujeres, lo que implicaría que, de no medirse en relación con otras autoras, su poesía no sería aceptable, es decir en el conjunto de la tradición literaria peruana y universal (masculina). Esto se relaciona con la afirmación de que no habrían renovado el legado conversacionalista, en términos estilísticos. Creo que el problema principal en este punto es que mientras se siga considerando a las mujeres fuera de la tradición y del devenir literario, no habrá sumas sino restas para la historia. ¿No es ya de por sí un gran logro la presencia contundente de escritoras en la década del ochenta, situación sin parangón en siglos anteriores? Resulta paradójico que para quienes la presencia de las mujeres es inoportuna porque deja en evidencia los espacios del poder y su hegemonía masculina, la innovación que representa esta presencia y la variedad de sus voces no sea evidente. Si bien el estilo conversacional puede haber sido una recurrencia literaria, la temática desde el cuerpo femenino es una revolución estilística para la tradición de las letras y ello implica una riqueza que denota un gran vacío previo. El que no se reconozca como innovación el hecho que la literatura se expanda para abarcar a diversos sujetos en su espectro, sugiere una lucha de poder por la tiranía masculina en la poesía, en el arte y en el pensamiento, por seguir considerando neutral y universal una literatura que transmite una vivencia masculina. En efecto, muchas mujeres, como menciona Mazzotti, se identifican como mujeres y hablan desde esa experiencia social, porque lo son, al igual que los hombres hablan como hombres desde esa misma experiencia social (lo cual es distinto de tener una posición política al respecto), pero parece que en las mujeres es una condición y en los hombres una esencia innata.

A la siguiente pregunta sobre la parcial escasez de escritoras en los noventa frente a su “abundancia”, así entre comillas, en los ochenta Mazzotti explica:

...lo que se entendía como “poesía femenina” en los 80 dejó de ser novedad en los 90 y *las autoras mujeres prefirieron escribir sin proclamar su condición de género ni sus aventuras sexuales*. Me parece acertada la hipótesis de Juan Zevallos sobre el éxito periodístico de algunas “poetas eróticas”, como se les llamaba en los 80, a partir de la re-privatización de los medios de comunicación masiva con el regreso de Fernando Belaúnde al poder y *la importación y proliferación de revistas y textos pornográficos extranjeros y nacionales*. Esto creó entre ciertos periodistas y *amigos de las autoras un clima que celebraba las audacias eróticas de sus poetisas favoritas con el mismo entusiasmo de quien asiste a un club nocturno*. (Medo 2, mi énfasis)

Como se ha dicho, toda persona escribe desde su condición de género, puesto que ésta, como el sexo, la identidad sexual, la raza e incluso la clase, son rasgos esenciales de la configuración de la identidad. A lo que creo que se refiere Mazzotti es a la identidad de género como una posición política, en la que se denuncia el estatuto de la mujer en una cultura patriarcal (Reisz, Silva

Santisteban 2001). La referencia a las aventuras sexuales corresponde, como en otros casos, a la recurrente identificación biográfica de la poeta con su poesía. En cuanto a que la proliferación de la pornografía contribuyó a la difusión de la poesía de las escritoras del ochenta, no creo que alguien pueda tomarlo como un argumento serio, siquiera válido, más allá de los propios implicados, que proyectan una construcción de la mujer no solo tradicional sino cosificada, sumisa y degradada. Sin duda eso explica los anteriores comentarios de este crítico y deja vislumbrar algunas de sus fantasías. Por otra parte, el amiguismo que señala es una práctica de sobrevivencia, de la que nadie o casi nadie está libre, y si ésta resta validez a las opiniones vertidas (volvemos nuevamente a la ilusión del sujeto neutro y objetivo) entonces hay que preguntarse si se debería tirar por la borda toda la historia literaria escrita por hombres, sus discípulos y sus amigos, para sus propios fines, de lo que es palpable ejemplo el artículo que he analizado. El símil entre entusiasmo poético y entusiasmo sexual hablaría también por sí mismo del sesgo del propio crítico.

3.1.2.b Las respuestas

He señalado sólo las puntas del iceberg con relación a la crítica literaria, pero cabe mencionar también las respuestas a esos ataques, ya que las poetas aludidas no guardaron silencio ante ellos.

En primer lugar, Mariela Dreyfus²⁴ publicó un artículo en respuesta al prólogo que precede la antología *La escritura un acto de amor* de Marco Martos y Roland Forgues. En dicho artículo criticó la afirmación de ambos autores sobre la influencia directa de Carmen Ollé y María Emilia Cornejo en las poetas de los ochenta, pues aunque tanto Cornejo como Ollé son autoras que cronológicamente las preceden, la difusión de sus obras más representativas es muy posterior. La primera edición de la obra que reúne los poemas de María Emilia Cornejo no se publicó sino hasta 1989, por el Centro de la Mujer Flora Tristán, es decir, al final de la década de los ochenta, siendo hasta entonces inhallable su poesía. En el caso de Carmen Ollé, si bien *Noches de Adrenalina* tuvo su primera edición en 1981 (de ahí su carácter precursor), ya en los dos años anteriores habían salido poemas de distintas autoras de la generación del ochenta que planteaban la temática desde el cuerpo y la reivindicación de la sexualidad femenina. En este sentido, la propuesta de Dreyfus es

²⁴ (Lima, 1960). Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se tituló con una tesis sobre el poeta César Moro. Ha publicado los libros de poesía *Memorias de Electra* (1984), *Placer fantasma* (1993), *Ónix* (2001) y *Pez* (2005). Recientemente tradujo el libro *La diosa de las Américas*, editado por Ana Castillo (2000), sobre la virgen de Guadalupe. Radica hace varios años en Estados Unidos donde se desempeña como profesora de literatura en la New York University. [Mi elaboración con base en diferentes páginas web]

que “...tal vez sea preciso ya no leer ni entender a las poetas que publican en los ochenta como discípulas de sus propias coetáneas. Quizás también convenga sacarlas del gueto femenino para instalarlas en la historia, dialogando limpiamente con una amplia y sólida tradición.” (Dreyfus 1998, 19-20).

Como una manera de entroncarse con la literatura peruana en general, Dreyfus reconoce a César Moro como el principal precursor de la generación de mujeres escritoras del ochenta y rechaza el gueto que significa para las poetas la nula relación con sus pares masculinos (Cf. Dreyfus 1998, también aparece un fragmento de dicho artículo bajo el título “Flashback” en 1999). Dreyfus explica que la reivindicación de Moro como antecedente e influencia de las poetas del ochenta no es sólo una posición poética, sino que en los hechos compartían con la poesía de Moro la exaltación del cuerpo masculino como objeto de deseo. En esos mismos términos afirma Rocío Silva Santisteban la impresión que le causa leer a Moro:

...sus poemas, sobre todo *La tortuga ecuestre*, me marcaron vitalmente: sentía que él plasmaba la esencia de la pasión desencadenada. Ahora que reflexiono, necesitaba la visión de la pasión hacia un hombre, que en el discurso poético el objeto del amor fuera un hombre y las poesías escritas por mujeres que había leído hasta ese entonces — Delmira Agustini o Gabriela Mistral — no me satisfacían, se me hacían muy empalagosas. Creo que por esto orienté mis lecturas hacia poetas homosexuales, con los cuales me identificaba en pleno: Cavafis, algunos poetas latinos: Catulo, los sonetos de Shakespeare, Cernuda, Pasolini. De ellos admiraba el valor de su pasión. (Forgues 1991, 319)

Resulta lógico que, en el caso de las mujeres, la pasión se mezclara con el amor y se plasmara de manera moderada, acorde con los preceptos sociales que guiaban el comportamiento femenino. Ya se explicó además que la crítica no permitía que los poemas de las mujeres, como Storni y Agustini, escaparan de esa norma amorosa, anulando toda lectura que destacara algún elemento de exaltación erótica (&2.3 La crítica feminista). Por ello, para la generación de escritoras de los ochenta, el respaldo de una poética del goce erótico se remite a autores como los mencionados por Silva Santisteban, tanto en las letras peruanas como universales, quienes podían desplegar su pasión con mayor libertad que las mujeres²⁵.

²⁵ En el caso de Moro, su condición de miembro destacado del surrealismo, la adecuación a sus formas y talento, le permitía introducir la pasión homosexual como un tema de su poesía. Sin embargo, estudiosos de su obra afirman que existía un silencio espectral sobre la orientación homosexual de Moro de parte de las cabezas vanguardistas, como Breton, y que era un tema de constante disputa, pues no terminaban de aceptar dicha inclinación como totalmente válida. Los distanciamientos y discrepancias de Moro con el movimiento surrealista se debieron principalmente a esa circunstancia, pero aun con todo tenía más libertad que las mujeres que no tenían plena aceptación en la poesía, mucho menos si hubieran erigido un discurso lésbico en dicha época y aún hoy.

Por otro lado, también Carmen Ollé²⁶ criticó el encasillamiento en lo erótico, en su artículo “Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?”, que se plantea presentar “...una poética que, moderada o estridente, adquiere un tono poco domesticable al liquidar algunos mitos relacionados con el rol que cumple la mujer, como poeta, en la sociedad.” (1995, 141). Ollé empieza respondiéndose a sí misma que la razón por la cual la poesía escrita por mujeres intranquiliza es que va en contra de lo establecido. A su vez denuncia el calificativo de intimista que le adjudicó la crítica, una crítica inmadura por “esa manía de buscar en el poema el retrato de la intimidad de la escritora” (1995, 142). Se trata de una premisa que impide ver el poema como metáfora al reducirlo a una confesión²⁷.

En cuanto al erotismo, Ollé establece una diferenciación en el modo en que se aborda la poesía de Blanca Varela (Cf. Huamán A., *Esa flor roja sin inocencia*), que si bien hace también un reconocimiento del erotismo, no se plantea como el laberinto que para la crítica termina siendo la poesía de los ochenta. Se produce así una equiparación entre poesía de mujeres y poesía erótica:

Al subvalorar el erotismo se ha satanizado la poesía escrita por mujeres tratándola despectivamente. La tesis es peligrosa: poesía femenina igual a poesía erótica igual a poesía menor. Las razones de este equívoco podrían enumerarse del siguiente modo: porque esta poesía habla del cuerpo, o porque habla de su deseo, o porque lo hace también del amado, o se refiere al sexo. Y la que no desarrolla estos asuntos no hace erotismo, hace metafísica. (Ollé 1995, 144)

Ollé concluye con una revisión de algunos poemas de las poetisas más destacadas del ochenta, buscando justamente develar las metáforas que sobre el cuerpo se construyen, en contra de esa comparación absoluta entre lo erótico y lo femenino, mostrando sus diferentes dimensiones en las

²⁶ (Lima, 1947). Estudió pedagogía y letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Reside en Alemania, Francia y España una larga temporada y luego en Estados Unidos. Fue también integrante del grupo "Hora Zero" y aunque publica su primer libro en 1981, es considerada por algunos críticos como parte de la Generación del 70. De 1981 a 1992 se incorpora a la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán donde se desempeña como profesora de la Facultad de Humanidades y Artes. Carmen Ollé ha escrito numerosos artículos en diarios y revistas y aunque empezó su carrera literaria como poeta, ha incursionado también en la narrativa y la novela. Su primer libro, *Noches de adrenalina*, se publica en 1981 y produce impacto por su desfachatez. Luego siguieron los textos liminares entre poesía y narrativa, *Todo orgullo humea la noche* (1988), *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992); y las novelas *Las dos caras del deseo* (1994), *Pista falsa* (1999). Su última publicación, *Una muchacha bajo su paraguas* (2002), es una suerte de testimonio sobre su vivencia en el exilio. Hace algunos años Carmen Ollé estuvo a cargo de la dirección de CENDOC Mujer (Centro de Documentación sobre la Mujer) en Lima y actualmente está afiliada a DEMUS (Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer). Colabora en la página cultural de *El Comercio* (Lima) haciendo reseñas de libros de literatura y es presidenta de la Asociación de la Red de Escritores Latinoamericanos (RELAT). [Mi elaboración con base en diferentes páginas web]

²⁷ Retomando a Foucault, él señala que la confesión es el primer mecanismo histórico para acceder a la verdad del sexo y la sexualidad, por ello parece sintomático que se siga entendiendo en los mismos términos (&2.3 Cuerpo).

poéticas particulares de las autoras. Pero esas afirmaciones también las ha adscrito para su propia poesía:

...yo no escribo poesía erótica (...) lo que yo hago es una poesía existencial a partir del cuerpo. En cuanto a la dicotomía erótico-social, debo aclarar que en esta época lo privado y lo público casi no tienen fronteras, de manera que en mi poesía refracto lo social a través del cuerpo y el erotismo; la forma de amar de las personas es social, política; el modo como se ha negado a través de los tiempos el placer a la mujer es política pura (...) Por ello creo que lo político, lo social, lo económico, lo erótico en este mundo globalizado está totalmente integrado. (Diálogo con Sandro Bossio Suárez citado en Forgues 2004, 19)

Otro acercamiento que busca entre otras cosas rebatir esa crítica tradicional y misógina, es la disquisición teórica realizada por Rocío Silva Santisteban en su artículo “Cuidado zona de deslizamientos. La cuestión de la estética y el poder en la recepción de los debates sobre ‘literatura femenina’ en el Perú” (2001). En dicho ensayo, se abre “...al debate sobre la literatura femenina o la literatura escrita por mujeres y su recepción desde la prensa y la academia” con el propósito de:

... desmadejar el uso subliminal del poder a través de cánones propuestos como hegemónicos (sobre todo en la construcción del canon literario peruano) así como descifrar y entender por qué, en determinado momento, la crítica abre sus puertas hacia la presencia, por lo menos, del debate y deja de invisibilizarlo aunque convierte en gueto la producción cultural de las mujeres. (Silva Santisteban, “Cuidado” 290)

Para ello privilegia tres discursos receptivos, el de José Carlos Mariátegui, el fundador del canon literario peruano; la *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo (también analizada en este trabajo & 2.2 La crítica tradicional) y algunos escritores y críticos como Antonio Cisneros, Ronaldo Menéndez y un texto anónimo de la prensa (algunos ya mencionados & 4.1.2a De putas a gárgolas).

Este extenso ensayo me parece una respuesta contundente a las posturas críticas tomadas por los actores de la academia y del ámbito periodístico sobre la literatura femenina en general y sobre la literatura de las escritoras del ochenta en particular. Con la metáfora del talud y el alud, como fijo y monolítico uno, flexible y performativo el otro, se postula un tipo de acercamiento teórico que abiertamente enfrenta a la crítica androcéntrica. Dice Rocío Silva Santisteban:

Talud y alud: se trata de dos formas de localizarnos frente al mundo y de dos estrategias de entender y percibir. Junto a la unidad, el dominio, la transparencia existe la posición contraria: la fragmentariedad, lo performativo, la opacidad. Los deslizamientos son, entonces, maneras, menguadas, de afirmarse en el eje simbólico del alud: desprender, deconstruir, desterritorializar.

Mi propuesta es plantear aquí que, en el plano cultural, **un deslizamiento es una estrategia discursiva para descolocar las significaciones y relocalizarlas según nuestras propias**

propuestas y tal vez según nuestra propia dis-posición. El deslizamiento puede convertirse en una forma de lectura y en una base para sustentar una nueva propuesta crítica. El deslizamiento plantearía como impulso vital el salir de la esfera de lo monolítico y emplazar las búsquedas en un ir directo hacia un terreno por conocer (lo no-nombrado). La propuesta no es el abismo sino la ruta que lleva de un lugar definido a otro por definir. (“Cuidado”, 292-293, énfasis en el original)

En efecto, en su análisis Silva Santisteban realiza ese deslizamiento, dejando al descubierto el sustrato de prejuicios, maledicencia, miedo y contradicciones con que los fundadores y sus seguidores han forjado la literatura peruana, más allá del género; en realidad, contra el género.

Si bien se han dado también breves respuestas individuales, me interesa sobre todo destacar una de las situaciones más recientes para la cual las escritoras peruanas se unieron. En diciembre del 2004 se publicó en la revista *Hueso Húmero* N°45 el artículo “Post 2000” de Lauer y Montalbetti, críticos antes mencionados (& 4.1.2a De putas a gárgola). Seguidamente el 28 de enero del 2005 el mismo se volvió a reproducir en la columna Inquisiciones de Abelardo Oquendo, diario *El Comercio*, a lo cual siguieron comentarios en otras revistas como *Quehacer* y *Ajos & Zafiros*, debatiendo el tema de la poesía femenina. Ese mismo año se difundió por correo electrónico y en revistas web como *La insignia*, una “Carta abierta a las escritoras peruanas”²⁸ firmada por 41 escritoras de diferentes generaciones en las que, en respuesta a los argumentos desplegados contra las poetas del ochenta, se apunta que: a) se juzga a los escritores individualmente y a las escritoras en conjunto, homogeneizando sus voces individuales; b) las valoraciones críticas y estéticas en las que se basan son individuales y cercanas a una visión dogmático-religiosa que dicta sumisión y silencio para la mujer; c) se perfila un “racismo de género” en contra de la entrada de las mujeres a la literatura peruana. Cabe señalar que esta “Carta” no tuvo espacio en los mismos medios que difundieron el primer artículo de Lauer y Montalbetti para su réplica y por ello se usaron principalmente los espacios virtuales. Tras no ser publicada en varios días por ningún medio de comunicación limeño, la revista *Caretas* la reprodujo casi en su integridad.

Algunos de los ejemplos citados, entre otros muchos que existen y pueden ser rastreados día a día, son muestra del desparpajo con que se minimiza, se degrada y se insulta a las escritoras, y no solo a las de la década del ochenta pues en su figura están también representadas toda una tradición de mujeres que han peleado y siguen peleando por tener un lugar legítimo en el arte y la literatura.

²⁸ Se puede encontrar, entre otros enlaces, en www.mujereshoy.com/secciones/3143.shtml, revisada el 9 de noviembre del 2006.

Como creo haber demostrado, esta situación no es solo un elemento más de la violencia simbólica hacia las mujeres sino una clara metonimia de que la descalificación no es un problema individual sino un problema estructural de una sociedad que descansa en la subordinación de la mujer²⁹.

3.1.3 Criterios de los críticos

Después de la revisión aquí presentada, se puede identificar algunas características generales sobre el modo en que la crítica hegemónica, masculina, aborda la obra de las escritoras, tomando como ejemplo el caso de Rocío Silva Santisteban:

Adjetivación genérica

Utilización de adjetivos genéricos y vagos como “bello” para la poesía o “bella” para la escritora. Refiriéndose a *Asuntos circunstanciales*, un anónimo comentarista dice que el libro es “hermoso” y que se trata de una “nueva y hermosa voz poética” (“Las hermosas circunstancias de Rocío Silva Santisteban”), o el presentador de su premio Copé lo refiere como un “precioso fruto” (Hernán Ramírez). Asimismo en esta generización también podemos incluir el hecho de que se destaque siempre el sexo de la escritora cuando éste es femenino, en una dependencia del género para la (des)calificación de su obra. Ambas características se aprecian en la misma presentación del primer libro de la autora, realizada por Francisco Carrillo: “la poesía femenina — inevitable hacer esta referencia — ha demorado un poco en soltar sus amarras”, para más adelante añadir “celebramos la aparición de este poemario que es bello y logrado”.

Categoría de lo erótico

Recurrencia de la categoría de lo erótico para nombrar a dicha poesía “Es como si la mujer poeta, al descubrir las potestades libérrimas de su éxtasis, descubriera también la poesía” (“Rocío Silva Santisteban: erotismo y poesía”); que además como mencionaba Ollé, se vuelve el epíteto automático de toda poesía escrita por mujeres. Aunque hay excepciones como un anónimo comentarista de *Hoy* que dice “mal señalada como ‘poesía erótica’, los poemas de Rocío Silva Santisteban, traspasan este concepto e incorporan el sentir sexual como algo inherente al ser humano” (“Rocío Silva Santisteban en la poesía”); pero son las menos.

Asimismo, en la contratapa de su libro *Asuntos circunstanciales* se dice:

²⁹ Esta problemática ha sido también referida por Silva Santisteban como “machinario”, Cf. Silva Santisteban 2007.

Actualmente el erotismo en la poesía femenina joven ha reunido diferentes exponentes. Sin embargo, en los poemas de Rocío Silva Santisteban, este tópico adquiere un significado mayor: aparece como un elemento de jerarquía tal, que sirve de base a la existencia humana. Por esto, *Asuntos circunstanciales* está entretejido por diferentes elementos que se hallan subordinados al erotismo, que se muestran contradictorios entre sí. Por ejemplo, para citar algunos de ellos, aparece la descomposición y la purificación, el goce y la tristeza (Castro U.).

Aunque en este caso se trata de una afirmación descriptiva, quedaría por corroborar si realmente la preponderancia de lo erótico tiene la magnitud que el reseñista menciona.

Alusiones extrapoéticas

Menciones extra poéticas alusivas a la apariencia de la poeta son resaltadas: “alta y de ojos negros”, “hermosa mujer de 20 años” (“Flamante ganadora”); y un sin fin de frases parecidas que saltan a la vista con solo revisar los títulos de los artículos y reseñas: “Erótica, tímida... y ¡audaz!”, “Laberintos del deseo”, “Rocío Silva entre el cuerpo y lo cruel”, “Siete bellezas” (Santibañez). Asimismo se hace constante alusión a la vida de la autora, a su biografía, como elemento preponderante para enfrentar su obra. El comentarista de su libro también menciona este aspecto “su poemario es una canción autobiográfica de su propia libertad” (Carrillo).

Fantasías sexuales masculinas

Las frases de doble sentido, las alusiones personales y hasta las directas fantasías sexuales dan cuenta de una incapacidad teórica de la crítica para desligar a la autora de la mujer real. Al mismo tiempo es constante la sexualización que implica la presencia de una mujer en las letras peruanas. Ejemplo de ello es el citado articulista Vallejo (“Condenado amor”, “Reflejos de un ojo dorado”), pero también la antología *Las poetas se desnudan* y la “penetración en el salón” de Forgues (1991), así como las comparaciones entre las escritoras y las prostitutas (Menéndez, Medo).

Falsear demandas

La constante referencia de que ya las mujeres son tan valoradas como los hombres en la sociedad, de que no son segregadas, de que su poesía ha alcanzado el mismo prestigio que la de sus pares masculinos, que siempre han existido escritoras en la literatura peruana de muy alto nivel, es una forma de falsear sus demandas de acceso y reconocimiento, haciéndolas caer en la incongruencia y restando vigor a la crítica feminista. Lo que se logra además con ciertas palabras laudatorias,

algunos premios, antologías y publicaciones es institucionalizar la presencia de la mujer en apariencia, a la vez que se les mantiene en los márgenes de lo literario y lo social.

Adscripción a una tradición literaria femenina

Esto lo podemos apreciar de manera bastante palpable en la presentación que hiciera Hernán Ramírez en la entrega del premio Copé de poesía a Rocío Silva Santisteban en 1986, quien marca constantemente su condición de mujer, al decir: “una joven mujer”, “voz femenina en el nuevo tono y la nueva actitud asumida por la mujer de nuestro tiempo y, por ende, de su expresión en poesía” (1), “voz generacional de la poesía femenina”(2). Hernán Ramírez también confiesa que en *Ese oficio no me gusta* se aborda el tema amoroso “invadiendo y arrebatando predios que — en las formas literarias, sobre todo en el Perú — hasta hace poco habían sido reservadas por los escritores hombres, como una especie de identidad y privilegio” (3). Este privilegio se refiere a la alusión erótica, pues por ello la poeta sorprende no solo por su juventud, sino “...porque, sin darme cuenta, he ido cayendo en la trampa de ciertos prejuicios. O porque no había caído en cuenta que una mujer tan joven pudiera encarnar e interpretar tan precisamente lo que hoy significa el eros en la poesía femenina” (3). Se hace un deslinde entre la tradición masculina y la femenina, vienen las mujeres a “invadir predios” y “arrebatar” temas. Por ello al parecer se puede reunir a mujeres de todos los géneros y épocas, como si estuvieran aparte de toda condición histórica y fueran una esencia inamovible.

Masculinización

Las escritoras que sí son reconocidas, como vimos principalmente en el caso de Vigil, se han masculinizado, al adquirir su poesía, a los ojos de los críticos, rasgos hegemónicos emparentados con el sujeto varón, destacándose la racionalidad y la concisión. Lo que esto conlleva es una constante denigración de todo lo que sea asociado a lo femenino, erigido fuera de lo que es considerado estéticamente aceptable. Todo lo cual deja establecido que el sexo y el género sí importan a la hora de abordar la literatura.³⁰

³⁰ Muchos de estos artículos periodísticos han sido recuperados de archivos personales ya que algunas publicaciones dejaron de circular, en otros casos por su antigüedad no se encuentran en bibliotecas de acceso público. Por tanto se consignarán en la bibliografía bajo el título, si es que no consignan autor; en muchos casos a pesar de no contar con los datos bibliográficos completos, también han sido incluidos en la bibliografía por su importancia para el análisis. En el anexo 3 se adjuntarán a su vez aquellos artículos que no cuentan con la información básica para su ubicación a fin de que puedan ser consultados.

Podemos tratar de abstraer un poco estas cualidades y resaltar los conceptos que están en juego en los comentarios de la crítica, retomando a su vez aspectos teóricos desarrollados en el capítulo III.

3.1.3.a Pudor

El pudor es uno de los conceptos más recurrentes con respecto a la poesía de las mujeres, expresa elementos de las restricciones sociales y los tabúes relacionados con el sexo, la sexualidad y la intimidad de las mujeres. Se destaca también el pudor porque es un elemento bisagra que valida la división de las esferas de lo público y privado; su transgresión, el erotismo femenino y su presencia en el poema, pone en cuestión esta separación constitutiva de la organización social. El pudor “...desarrolla en los individuos un autocontrol permanente y señala de manera efectiva y tangible los límites entre lo público y lo privado” (Adelkhah 219); es decir los espacios que corresponden a hombres y mujeres respectivamente.

Como ejemplo de esta diferenciación de género me referiré a un autor que también hace un despliegue de pasión, al punto de ser llamado el *poeta pasional*, César Moro, escritor y pintor surrealista de principios de siglo XX (Lima, 1903-1956) y de quienes algunas poetisas del ochenta se han reivindicado seguidoras, justamente por la temática del cuerpo y del erotismo que se encuentra en su poesía (Cf. Dreyfus). Citaré un fragmento del poemario *La tortuga ecuestre* para ilustrarlo:

El agua lenta el camino lento los accidentes lentos
Una caída suspendida en el aire el viento lento
El paso lento del tiempo lento
La noche se termina y el amor se hace lento
Las piernas se cruzan y se anudan lentas para echar raíces
La cabeza cae los brazos se levantan
El cielo de la cama la sombra cae lenta
Tu cuerpo moreno como una catarata cae lento
En el abismo
Giramos lentamente por el aire caliente del cuarto caldeado
Las mariposas nocturnas parecen grandes carneros
Ahora sería fácil destrozarnos lentamente
Arrancarnos los miembros beber la sangre lentamente
Tu cabeza gira tus piernas me envuelven
Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos
Tus piernas desnudas
En el ángulo preciso
El olor de tus piernas
La lentitud de percepción
El alcohol lentamente me levanta
El alcohol que brota de tus ojos y que más tarde
Hará crecer tu sombra
Mesándome el cabello lentamente subo

Hasta tus labios de bestia (*Amour à Moro* 47)

En la mayoría de las críticas revisadas, en una de las recopilaciones de la obra de Moro que vincula tanto sus escritos como los comentarios a ellos (*Amour à Moro*), todo el apasionamiento es virtud y lo erótico no funciona como categoría crítica del mismo modo que en el análisis de las poetas del ochenta, es decir no es usado para minimizar su poesía. Al contrario, al referirse a Moro el uso de ese término antes que categórico es más bien descriptivo. Así lo sugieren los comentarios que cito a continuación:

Ambos niveles, lo arcaico y numinoso, y lo vital y sensual, se propagan entre sí, en la poesía de César Moro, tal como el aleteo de lo que late un instante sobre el lomo de la infinita lentitud, que arrastra en su sino los desplazamientos cósmicos que con tanta frecuencia aparecen, incluso a través de imágenes cataclísmicas provocadas por la pasión amorosa y sus a veces paradójicos desenlaces, en una poesía nítida como pocas. (R. Jiménez 45)

Pero el poemario de Moro es sobre todo una entrega pasional que arde con y por los trozos de ese imaginario lírico que no logra apagar la sed que enciende el fuego del deseo. Una realidad que es concreta y tangible sólo cuando la presencia del amado es real, cuando logra hacerla carne y finalmente poseerla, ya sea a través de un mundo imaginario o corporal. (Zondek 55)

Este es también el caso de la presentación que hace Julio Ortega en su *Antología de la poesía hispanoamericana actual* al hablar de Moro, dice que "...el Eros es el centro de esa obra que no ignora los dramas de la soledad y el desamparo, lo que supone el tránsito del lujo verbal al fragmento y al silencio" (2001, 15). Es decir, cuando hay alguna clase de restricción sobre el poeta, ésta es más una referencia a una condición universal de la sociedad, que refrena impulsos, en su normatividad y mecanismo homogeneizador de los individuos, y no específica del uso del erotismo (como sí lo es en el caso de las mujeres por los roles sociales establecidos y la restricción a su sexualidad). Asimismo, este erotismo, corporal y sensual, se vuelve "abstracto", "espiritual", separándolo de su naturaleza realista e intimista y convirtiéndose en un vehículo crítico de la sociedad:

Finalmente, me parece que todo apunta en última instancia a un erotismo implacable que se rebela sin concesiones contra un mundo que no entrega más que escollos y dificultades, que evita el vuelo libre de la pasión, que lo entorpece, que lo encasilla en sus injusticias. Su escritura constituye un oleaje irrefrenable hacia esa libertad donde es posible ser, amar y vivir sin restricciones, donde se juega la posibilidad del todo o la nada, una latencia omnipresente y a la cual no claudica. Porque aunque el erotismo transita por lo carnal, finalmente arriba a ese espacio donde lo intangible, lo espiritual, lo ético, tienen cabida por sobre lo represor y mortífero de lo leguleyo. (Zondek 56)

Esto nos devuelve a revisar el concepto de erotismo, que como señalé, parece sumamente esquivo. Cuando se aborda en libros como *Erotismo en las letras hispánicas* (López-Baralt) *El cortejo de Afrodita*.

Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo (Cruz), entre otros, se da por supuesta su definición, apelando a las nociones de sentido común que social y culturalmente lo rondan. Se llega al punto de afirmar que “entrar en la batalla dialéctica de los límites que marcan y definen lo amoroso, lo erótico, lo pornográfico, lo sensual y demás parentela lingüística es batalla perdida de antemano a lo largo de cuantas páginas sean capaces de escribir los contendientes” (Infantes 69).

Sólo en algunas ocasiones encontramos intentos escuetos de definición, como en el caso de Osvaldo Parrilla que analiza el erotismo en María de Zayas y Carme Riera. El autor, retomando la definición de Ana María Moix, plantea que “...el erotismo literario expresa una experiencia amorosa por medio del lenguaje” (Parrilla 99), lo que no es sino tautología y redundancia, pues todo en la literatura se expresa a través del lenguaje. Asimismo, no proporciona ninguna característica de esa forma de expresión, concatenándose con la definición de pornografía que sería “la degradación o la depravación del erotismo” (Parrilla 99). Lo que sí parece de utilidad es la acotación de que los límites entre el erotismo y la pornografía “...están en la mente, en el subconsciente de cada persona, en el concepto que existe en cada uno sobre la libertad, lo moral y lo inmoral.” (Parrilla 100).

Si el erotismo está definido por el subconsciente de cada persona, es fácil que los individuos introduzcan en su definición personal del concepto, una demanda social que diferencia a hombres y mujeres por su sexo, en roles de género determinados. Es desde la modernidad que la mujer, confinada al espacio del hogar, se volvió también la guardiana de la moral y por tanto la negación de su sexualidad es una constante de esa construcción sobre la cual a su vez se entiende el erotismo, de ahí la demanda y reiterada alusión de los críticos al pudor como una normatividad en su poesía. Ir en contra del pudor sería caer en la prostitución, según las afirmaciones altisonantes de los críticos que tildan de putas a las mujeres que no encajan en esa restricción.

Por tanto vemos que no sólo se mantiene una separación entre la esfera de lo público y lo privado, sino que el costo de entrar en el espacio literario (público) para la mujer implica una dura lucha con los prejuicios sociales construidos históricamente hacia ella y que la modernidad no ha cambiado en la medida que se sigue rigiendo por las cualidades y valores asociados a lo masculino. De ahí la justificación de que, en el caso de su aplicación a la escritura de las mujeres, lo erótico en

el uso que le dan ciertos críticos, se vuelva un término peyorativo y a tal punto identificado con el cuerpo de la mujer que se niega dicha cualidad erótica en la escritura de los varones³¹.

Lo erótico como correlato del pudor termina siendo un concepto no sólo altamente subversivo y peligroso, sino también muy amplio en sus posibilidades de significación, en su densidad reflexiva; quizá de ahí su capacidad para mellar el orden patriarcal y su asociación con un discurso radical, como refería Roland Forgues al hablar de una vertiente erótica en la poesía, con características así de explosivas (&1.5 Antecedentes en Perú). Y por ello la recuperación de lo erótico en la poesía de las mujeres en la década del ochenta es punible dos veces, al recuperar un discurso prohibido y a su vez al volver público ese discurso. La respuesta de la crítica literaria tradicional, por tanto, ahoga estas posibilidades, al reconocer un único sentido a lo erótico: la recreación del acto sexual. En ese planteamiento, la poesía erótica de las mujeres es solamente una incitación al deseo masculino, replicando la subordinación sexual sobre el cuerpo de la mujer en la sociedad, ahora en la lectura de textos poéticos, cerrando sentidos en vez de ampliar posibles interpretaciones.

3.1.4.b Correlación entre vida y obra

Es común encontrar una correlación entre vida y obra de las autoras, sin considerar la distancia enunciativa. Si retomamos el texto de Mignolo sobre la voz poética (1984), se plantea que la distinción entre narrador y autor es parte del pensamiento moderno, aunque en el registro de la poesía exista cierta dificultad para aceptarla:

... la figura o la imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social (i.e. el autor), sino que no hay distinción tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa, en oposición a la clara distinción que hacemos entre el narrador que cuenta y el personaje que actúa. (Mignolo 1984, 62)

Esto se da por una característica de la institución literaria misma, en la que el poeta es representante simultáneo del rol textual y del social:

... el rol social correspondiente a la institución es el del poeta, y también lo es el rol textual. La narrativa, en cambio, nos ha brindado una perspectiva diversa al hacernos comprender que el narrador

³¹ Además del ejemplo de Moro, podemos también citar como correlato el caso de Jaime Sabines de quien se dice “Jaime Sabines no es un poeta erótico por el hecho de que ninguno de sus poemas es estrictamente erótico. Pero su erotismo es constante y se encuentra entrelazado de ternura y, eventualmente, de malicia” (Guerrero 80-81). Asimismo esa parcialidad que en las mujeres implica su vivencia erótica en el caso de Sabines se hace universal (al ser masculina) “...no es contradicción que el profuso erotismo de Sabines esté plagado de soledad. No lo es que su maliciosa ternura, su dura honestidad, sean profundamente universales” (Guerrero 91). Si se retoma lo visto en la concepción del cuerpo masculino (& 3.3 Cuerpo) es evidente como se sigue anulando su individualidad y la corporalidad que implica lo erótico en el entendido de que se trata de una vivencia universal y general.

ficticio no necesariamente debe ser un poeta o un escritor, sino que puede ser — ficcionalmente — cualquiera de los roles sociales concebibles. (Mignolo 1984, 62-63)

Esta confusión se ve hasta cierto punto dilucidada en la poesía de vanguardia, cuando el poeta se aleja de una concepción realista del ser humano, sobrepasando sus cualidades físicas, hasta convertirse en una voz y dificultando su correlación con el autor. Si bien Mignolo rastrea esta cualidad en diversos autores vanguardistas como Huidobro, Girondo y Paz, la confusión está lejos de haber sido superada, ya que en los devenires poéticos la poesía coloquial vuelve a fusionar en ojos del lector dicha identidad compartida. Para los críticos y estudiosos de la literatura, sin embargo, se trata de un legado del cual ya no se puede dar marcha atrás, pues una cosa es mencionar la posible identidad del poeta y el autor en aras de las características propias del registro poético y otra muy diferente darla por hecho. En esta identificación se evidencia también la completa vinculación de la mujer con su rol social, a tal punto que no se le puede ver como un ser individual sino más que como una esencia inamovible, como un correlato de su naturaleza, de su cuerpo y de su sexualidad.

3.1.4.c Aislamiento

Se ha visto cómo se hace una separación de las poetas, como un conjunto aparte, de su tradición literaria (& 2.2 La crítica literaria tradicional, & 3.1 La crítica sobre Rocío Silva Santisteban). En las antologías citadas y en la referencia a una “poesía femenina”, a una “literatura femenina”, distinta de la literatura con mayúsculas, fuera del entronque con la tradición de sus países.

Otra forma en que el aislamiento cobra sentido, es la “incomprensión”, como lo apreciamos cuando explícitamente se dice que no se entiende a las escritoras (Cf. Faverón) o como también en su momento lo ha afirmado Oviedo:

... no entiendo, no sé lo que es "poesía femenina", aunque varias antologías especializadas abonen su existencia. La poesía no tiene sexo, aunque puede expresar todas las variantes de la pasión sexual (...)
Que cierta poesía la escriban mujeres, no la hacen en principio ni más curiosa ni justifica una escala crítica especial para estudiarla. (Oviedo 1979, 15)

Esta incomprensión marca una ruptura porque la poesía de las mujeres no entra en los parámetros androcéntricos de reproducción del arte y termina siendo no estudiada, borrada de la historia. Y así como hoy hay críticos que lo afirman sin ninguna preocupación, ya en la gestación de estas

ideas en relación con el concepto de genio, los estudiosos del romanticismo “openly admitted that creative women were a puzzle” (Battersby 132)³².

Si retomamos la idea de genio del Renacimiento, existía ya una justificación racional que excluía a las mujeres de toda grandeza creadora, dicha incompreensión se da porque hay una contradicción entre las construcciones teóricas y la realidad que desmiente esa postura cerrada sobre la mujer. Esa condición de la razón que impide la entrada de las mujeres es a lo que Battersby llama *logos spermatikos*, es decir, la lógica que se produce en lo masculino, en el esperma, en el hecho fisiológico, corporal, concreto del cuerpo masculino sobre el que se erige su pensamiento.

Si significar implica tener una posición en términos de una tradición, la imposibilidad de ser parte de la historia literaria niega a las mujeres la posibilidad de dar sentido a sus obras. Y si como dice Geertz “la cultura es pública porque la significación lo es”(26), se presenta una encrucijada para el género, porque el significado que atribuye lo hegemónico es el sentido que adquieren los actos. ¿Cómo hacer que actos subversivos y críticos que ponen en jaque al sistema, como el caso del discurso erótico de las poetas del ochenta, realmente haga mella en la concepción tradicional que se tiene de la mujer? Es un desafío muy grande puesto que tiende a primar el sentido social, el cultural e históricamente establecido, que como hemos referido muchas veces a lo largo de este trabajo, subordina a la mujer en cuerpo y mente. Esta situación se complejiza aún más cuando, por los discursos aludidos, se hace evidente que las identidades femenina y masculina parten de distintos principios de construcción, las mujeres necesitan el vínculo y los hombres la oposición: “Mientras las mujeres buscan su identidad a través de la conexión con los otros, los hombres buscan la suya intentando diferenciarse de los demás” (Alborch, 93). De modo que este principio hará que las mujeres sigan siendo excluidas, diferenciándose de lo masculino, cuando con más ahínco busquen el vínculo con la tradición literaria.

Creo que la irrupción de las mujeres en los ámbitos públicos de la sociedad plantea un enfrentamiento de paradigmas, quizá tan drástico como aquel que impedía a los “descubridores del nuevo mundo” aceptar que estas tierras estaban pobladas por seres humanos. Como dijo un panelista en un congreso literario en Perú, para congraciarse con el otro sexo, “las mujeres también son seres humanos”. Y en efecto, presencias como las de las poetas del ochenta, a pesar

³² “...abiertamente admitía que las mujeres creadoras eran un rompecabezas.” (Battersby 132, traducción propia)

de los vituperios que puedan recibir (y por eso mismo), son una señal inequívoca de que el monolítico zócalo continental se está ligeramente moviendo para dar paso a otra manera de enfrentar el mundo. Como tan bien decía Don Quijote, “los perros ladran, señal de que avanzamos”, o como escribe Mernissi:

La escritura es aprovechar esta minúscula, mini, minimicroscópica oportunidad de expresarse. Es aceptar el riesgo de comunicarse con aquél que se ríe de lo que pensáis y no quiere escucharos. En ese sentido, escribir es una extraordinaria posibilidad para alguien que está aislado, despreciado y excluido del poder de decisión, de crearse un pequeño espacio para dialogar consigo mismo primero, y con su entorno en segundo lugar, e incluso, posiblemente, con la autoridad. (Mernissi 30)

El problema del aislamiento de las mujeres de la literatura, y de otras manifestaciones artísticas, radica justamente en no reconocer la previa supremacía masculina. Si se reconoce, entonces se entiende en su verdadera dimensión la gran innovación que implica la irrupción de una veintena de mujeres en la tradición poética de los países a lo largo de todo Latinoamérica, con temas, estilos y búsquedas diferentes. Se trata de una condición histórica que debe ser retomada para construir una nueva concepción de la literatura que pueda abarcar verdaderamente el espectro expresivo, aboliendo los prejuicios que se lo impiden.

3.1.4.d Esquizofrenia teórica

Se ha ejemplificado largamente cómo la crítica literaria va del halago al sarcasmo, del elogio al insulto, del reconocimiento a la indiferencia. Lo que por un lado se afirma, por el otro se niega, lo que se alaba al mismo tiempo se denigra. Este es el modo en que se aborda el tema de las mujeres escritoras, como los ejemplos citados de críticos que reconocen cabalmente la situación social de la mujer y al mismo tiempo ponen en tela de juicio sus logros y aciertos. Se trataría de un mal severo, pues, en palabras de Mernissi, para “...los criterios de la psicopatología, esto es una esquizofrenia: una contradicción tan profunda que abarca tantos aspectos de la vida que no la pueden admitir como tal ni las personas ni la sociedad en general sin destruirse a sí mismas.” (Mernissi 2003, 79).

Es tan profunda esta concepción que, como decía, aun quienes tratan de revalorar a la mujer, como es el caso de muchos de los estudios y antologías dedicados en exclusividad a ella, no hacen más que seguir confinándola fuera de la tradición, seguir remitiéndola a una supuesta esencia femenina. De ahí la necesidad de mirar críticamente hacia lo dicho, de reflexionar sobre los valores en juego, hacerlos evidentes y reconocerlos. Lo cual conlleva una gran contradicción pues está en juego el poder y la hegemonía de la palabra, una prenda que no se suelta con facilidad.

3.1.5 Conclusión sobre la crítica peruana

Los textos revisados, tanto la crítica literaria especializada como la crítica periodística, muestran similitudes en el modo en que representan a las mujeres en la literatura. En ambas, a pesar de la distancia académica que entre ellas podría haber, se recurre a la adjetivación genérica, a la categoría de lo erótico en sentido estrecho y como criterio homogenizante, a las alusiones extrapoéticas, a la proyección de fantasías sexuales masculinas, al falseo de sus demandas, a adscribir a las escritoras a una tradición literaria sólo femenina y a la masculinización de aquellas voces que son aceptadas en el canon. Ello nos invita a pensar que se trata de un problema que deja en evidencia formas interiorizadas de percepción de la mujer, acorde con los mandatos sociales imperantes.

Los críticos que he revisado, como se puede apreciar por su biografía, no son personas sin relevancia política y académica; son quienes están formando a otros literatos, a hombres y mujeres, quienes determinan la opinión de una gran mayoría y a su vez de la minoría especializada, de los futuros críticos, escritores y escritoras. Sus posturas preocupan porque en sus acercamientos críticos siguen funcionando los parámetros que obstaculizan el acceso de las mujeres a un ejercicio libre del arte y del saber.

Las concepciones sobre la mujer que se representan en estos discursos parten de la división de lo público y lo privado. Asumen que la mujer debe pertenecer al ámbito del hogar, de la casa, de lo privado y por ello la ruptura con ese modelo las convierte en “mujeres públicas”, en el sentido literal y peyorativo del término (como hemos visto, las han llamado sin tapujos). De ahí se comprende que el valor todavía preponderante al evaluar a las mujeres escritoras, sea el pudor, pues el pudor es precisamente lo que le permite a la mujer un libre tránsito entre lo público y lo privado, ya que oculta en ello su condición de sujeto sexuado, se “guarda”. Cuando la poesía en vez de erigir un discurso pudoroso, por el contrario, esgrime una sexualidad desbordada, directa y clara, se muestra, entonces, incluso los principios profesionales, literarios y académicos se quiebran. Para los críticos no es solamente el yo poético femenino representado en el poema, el que se abre a los demás, sino la poeta en sí misma y ello porque no pueden ver a las mujeres más que como cuerpos sexualizados y no las ven como seres humanos plenos, profesionales, escritoras.

El cuerpo masculino no solo representa el saber y el poder, sino que lo legitima justamente en acciones marginadoras como éstas, en las cuales no puede existir un sujeto artístico marcado por su sexualidad, hasta tal punto está integrada la visión cartesiana del sujeto asexual, universal y neutro. Por tanto la paradoja es compleja. Autores como Roland Forgues y Marco Martos, cuya lucidez respecto de la discriminación de la mujer los lleva a realizar acciones positivas de recuperación de las voces poéticas femeninas (acciones que también han sido realizadas desde la crítica literaria feminista), al mismo tiempo no pueden omitir de sus discursos representaciones de las mujeres que mantienen resabios de esa corporización, sexualización y minimización. Por estos dobles discursos es que podemos preguntarnos si ya es legítima la presencia de las mujeres en la literatura. El panorama presentado nos invitaría a respondernos que para muchos no.

Como bien afirma el presentador del premio Copé, al referirse al libro ganador de Rocío Silva Santisteban, al parecer las expresiones humanas desplegadas en la literatura estaban “reservadas por los escritores hombres, como una especie de identidad y privilegio” (Ramírez 3). Y efectivamente, el problema sobre la aceptación de las mujeres en la escritura y en el arte, no es un problema teórico sino un problema político. Pues la buena voluntad se topa con la posesión del poder y los hombres son los primeros en levantar su voz de protesta y sentirse marginados, relegados, heridos, increpados por un grupo de mujeres escritoras y no porque sean escritoras, sino porque son mujeres. Por ello volvemos al terreno de las representaciones de género, mientras en la sociedad impere una concepción disminuida y degradada de la mujer, mientras no se enfrenten abiertamente esas construcciones, la expresión legítima de las mujeres estará lejos de reconocerse, pues muchos seguirán viéndolas como enemigas.

Al ser excluidas, estudiadas aparte o simplemente ignoradas, se plantea una doble paradoja para las mujeres. En términos de Battersby “If the ‘feminine’ is genuinely excluded from language and all symbolic representation, how can it be subversive?” (Battersby 137)³³. Sin embargo, retomando una metáfora utilizada por la misma Rocío Silva Santisteban, los deslizamientos siguen ocurriendo y por tanto, aunque sea poco, algo se ha movido la monolítica visión sobre la mujer. Esto nos lleva a considerar con mayor detenimiento formas de reforzar la lucha que están siguiendo las escritoras en el plano de la creación literaria desde otros ámbitos, entre ellos el académico.

³³ “¿Si lo ‘femenino’ es genuinamente excluido del lenguaje y toda representación simbólica, cómo puede ser subversivo?”(Battersby 137, traducción propia)

Asimismo se podría argüir que la demanda que hacen estas líneas es la de incluir a las mujeres en la tradición masculina de la literatura; pero ello implica a su vez que para ser entendidas en sus propuestas poéticas, en sus méritos y deméritos, deben ser también localizadas en una línea separada de patrones femeninos. Sin embargo, se asume este orden de cosas como una posición temporal, en la medida en que se realice una verdadera integración de las mujeres en todos los campos sociales. Así, poco a poco, esta dualidad se integrará en una nueva construcción del arte y la literatura. Como plantea Battersby:

Women are not just outside cultural traditions. They structure the spaces that lie between the bold lines picked out by previous generations of art critics and literary critics. Now after a lengthy period of sustained effort by feminist historians and critics, we are at last learning to see the depth of these spaces. We are gradually adopting the switch in perspective that allows us to appreciate the artistic achievements of many more women in the past. (Battersby 152-153)³⁴

Esta nueva construcción del arte debe empezar por derrocar la concepción de que el genio artístico es imposible en una mujer (Cf. Battersby), así como que el único modo válido de que las mujeres pueden acceder a lo público es yendo en contra de su forma de ser mujeres, sea masculinizándose o sea “prostituyéndose”. Una vivencia cabal de la vida y de la cultura pasa por reconocer el valor y los aportes que las mujeres entregan a la sociedad en su conjunto. De ahí la importancia de seguir recuperando y difundiendo nuevas formas de representación de las mujeres que tiren por la borda la imagen de su sumisión, su opresión y su confinamiento. Ellas hablan, se expresan, sienten, piensan y no es posible ignorarlas con la indiferencia.

³⁴ “Las mujeres no están solo fuera de las tradiciones culturales. Ellas estructuran los espacios que se encuentran entre las líneas destacadas por las previas generaciones de artistas y críticos literarios. Ahora, después de un lento periodo de esfuerzo sostenido por las historiadoras y críticas feministas, estamos al fin aprendiendo a ver la oscuridad de esos espacios. Estamos gradualmente adoptando las herramientas de perspectiva que nos permitirán apreciar los logros de muchas más mujeres en el pasado.” (Battersby 152-153, traducción propia)

Capítulo IV

Análisis de la crítica literaria mexicana

La crítica es demasiado importante para dejársela a los críticos.

Hora Zero

4.1 La crítica sobre Coral Bracho

El cambio de escenario invita a plantear otras formas de abordar la crítica en este nuevo contexto literario. Es necesario partir de cero antes de entrar de lleno en este recorrido crítico. Iremos de lo macro, a lo micro, de la concepción general de la mujer hacia la concepción particular sobre Coral Bracho en diálogo con otras autoras.

Se sabe que, como dice Nelly Richard, el lenguaje no sólo nombra, al nombrar también define y categoriza (1993, 22). Los textos que pasaremos a analizar no tienen la altisonancia de aquellos vistos en la crítica literaria peruana, pero su forma de nombrar presenta indicios de las concepciones que subyacen sobre la mujer y la literatura. Mi interés en ellos está dado por su trascendencia en cuanto a la adscripción de las autoras en una tradición literaria y en la configuración de una identidad.

4.1.1 La mujer en la poesía mexicana

A través de las antologías se puede rastrear la formación de cánones que contribuyen a moldear el destino de una literatura, así como las dinámicas que rigen el proyecto cultural de un país: cómo y quiénes ostentan el poder (Cf. González Aktories). Si se piensa en el México moderno, en su proceso de consolidación como nación, la literatura juega un papel preponderante para la construcción de una identidad nacional, para la conformación de una nueva sociedad independiente. Como una forma de conmemorar los cuatrocientos años del “descubrimiento” del Nuevo Mundo, la Real Academia Española le pidió al gobierno mexicano la realización de una antología de sus mejores poetas, misma que se encargó a José María Vigil¹ y que fue publicada en 1892 bajo el título *Antología de poetas mexicanos publicada por la Academia Mexicana correspondiente a la Real Española* y reeditada en 1894 para una vasta difusión impulsada por el Estado. Debido al

¹ En el capítulo anterior se incluyó una breve biografía de los antologadores referidos, en este caso remitimos a la “Semblanza” sobre el autor publicada en el libro, que está acompañada de su biografía literaria y referencias, no sólo por su extensión sino por la particularidad de incluirla en un texto de esta naturaleza; creo que el hecho habla por sí mismo (Vigil XXXIX-LII).

éxito que tuvo la antología, la Junta de Señoras de México le pidió a Vigil la realización de una nueva publicación dedicada a las mujeres, la que produjo en 1893 el libro *Poetisas mexicanas. Siglo XVI, XVII, XVIII y XIX*, que se publicó en edición facsimilar. Este libro fue reeditado como una contribución al Año Internacional de la Mujer en 1977, actualizando de alguna manera los principios que habían guiado esa publicación de casi un siglo atrás.

Las dos antologías marcan una triple jerarquía de tradición, poder y género para la apreciación y valoración de la literatura. Tenemos la antología más importante, la de *los* poetas, no sólo por ser un encargo directo de la Real Academia Española y difundido por el gobierno de turno, sino porque es la forjadora de una tradición nacional representativa de hombres. Por otro lado, tenemos el pedido de las “señoras” de un libro alternativo, dado que el primero no había contemplado las voces de las escritoras, por no considerarse parte de esa tradición. Si las *Poetisas mexicanas* se reedita en 1977 es porque sus principios (las jerarquías de tradición, poder y género) aún son considerados válidos. A pesar de la cercanía con la que las antologías se suceden unas a otras, en este caso parece que *Poetisas mexicanas* sirvió para inmovilizar a las poetas, que es uno de los riesgos del género antológico (Cf. González Aktories)²; dicho estancamiento puede ser una manifestación de un hecho social respecto de las mujeres. Así como el que a juicio de los presentadores del libro y de otros autores la reedición sea un homenaje adecuado para conmemorarlas cien años después (Cf. Vigil, Valdés). Me pregunto si en ese lapso no habría nuevas voces de mujeres, sin duda las había y hubiera sido un mejor homenaje recogerlas para una nueva publicación.

Valdés dice respecto de las antologías de Vigil que no tienen intención de separar la poesía de México en dos campos como modalidades distintas sino que es un esfuerzo por reunir la producción dispersa y de difícil acceso de las escritoras, justificación que sirve también para su propia antología *Poetisas mexicanas. Siglo XX*, que se asume a su vez como una continuación de la de Vigil. Añade además que son los escritores quienes han marcado la evolución de la literatura, puesto que “en la víspera de nuestra contemporaneidad, la verdadera poesía era escrita por los poetas; hasta entonces debemos considerarlo oficio masculino, como todas aquellas actividades públicas” (Valdés VI). Sin embargo, aún en esa contemporaneidad las mujeres que escriben “son

² Remitimos a esta referencia tanto para la ampliación sobre los riesgos de las antologías como para la discusión de si se puede aludir a ellas como un género literario.

una rareza”, a excepción de algunas figuras como Rosario Castellanos que “lleva los temas y el lenguaje de la mujer a la expresión poética más acentrada y de más definido valor universal” (Valdés VIII).

Por tanto, desde el primer momento las mujeres entran a la literatura mexicana como una excepción, aparte de la norma masculina hegemónica. La particularidad que significa lo femenino se enfrenta a las experiencias del sujeto privilegiado masculino, universal en la medida que su discurso se considera significativo para la humanidad en su conjunto y no es visto en cambio como una parcialidad. A diferencia de lo que piensa Valdés, las antologías de Vigil sí separan a la literatura mexicana creando el género literario femenino, como una desviación de la supremacía literaria masculina, ya que las antologías no solo reproducen los hechos sociales sino que también son capaces de construirlos³: “...con las dos antologías a las que se ve vinculado Vigil, se reconoce una estética y unas valoraciones determinadas de las que se puede configurar el inventario que refleja las ideas predominantes en su tiempo” (González Aktories 130); revalidadas para la actualidad de su reedición en 1977, *ad portas* de la década del ochenta.

La edición de 1977 reproduce también el estudio sobre la mujer mexicana realizado por Vigil que se exhibe en homenajear a esos grandes pilares de la sociedad. En cuanto a su rol como escritoras, señala que:

...la poetisa mexicana no hace más que embellecer inconscientemente, con la palabra, las ideas y los sentimientos de su sexo; porque la escritora mexicana es ante todo mujer, y la mujer en México es, sin metáforas, el ángel del hogar, de ese santuario en que han tenido poco acceso las teorías disolventes de la familia, y que forma la piedra angular y solidísima del edificio social. (LXXV)

Esta visión de la mujer era, al parecer para los autores y editores, un adecuado homenaje a la mujer de fines del siglo veinte puesto que es reeditada para 1977. Se trata de una concepción que inmoviliza a la mujer en el eterno femenino, como el sujeto modelo, como la guardiana de las buenas costumbres que deben seguirse en casa, mientras que en la calle los hombres podían cultivar todos los vicios. Son su reposo y su descanso, su paraíso terrenal. Por ello se enfatiza su importancia en la sociedad, como “piedra angular”, pero a su vez también se le pide una posición sumisa respecto del hombre, resignación por su condición entendida como natural:

³ Camino que sigue a su vez Vigil de las letras españolas, de antologías como la de Juan E. Barbero, *Flores del siglo. Álbum de poesías selectas de las más distinguidas escritoras americanas y españolas* (1873) y la de José Domingo Cortés, *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello sexo hispano-americano* (1875). (Citado en González Aktories 127).

La mujer se considera como la compañera inseparable del hombre, sin pretender usurpar el lugar que la naturaleza ha asignado a este último, y sigue su suerte próspera o adversa ejecutando sin murmurar el papel que le corresponde como esposa y como madre. *En ella el sentimiento del deber es superior a la idea del derecho*, y de allí la inclinación a perdonar — que casi siempre sofoca todo deseo de venganza por el agravio recibido — la resignación para consumir los más dolorosos sacrificios, y la caridad inagotable para aliviar en cuanto puede los sufrimientos de sus hermanos. (Vigil LXXVII, mi énfasis)

En el contexto del Año Internacional de la Mujer, la reproducción de este ensayo no parece azaroso, sino más bien una forma de incitar a las mujeres a no producir cambios drásticos en la sociedad, como venían proponiendo los diferentes feminismos y que era en potencia una consecuencia de la educación recibida, de la ampliación de sus conocimientos. Se aboga por la prolongación de la división de roles entre hombres y mujeres y el respeto a la separación de las esferas de lo público y lo privado cuando se reedita un texto que afirma:

La educación que ha recibido [la mujer] — mediante la cual se han manifestado las altas dotes intelectuales que posee — al ensanchar el círculo de sus conocimientos ha dejado intacto su carácter moral; y al través de la literata, de la artista, de la poetisa, se encuentra siempre a la mexicana, es decir, a la hija, a la esposa, a la madre que, con sus gracias y ternura, embellece y vivifica el hogar manteniendo en cierto nivel la moralidad pública y privada, que constituye la base fundamental de la dicha y prosperidad de los pueblos. (Vigil LXXVII-LXXVIII)

Habría que señalar la calidad de “ornamento” en que se tiene a la mujer y la asunción de que es ella la representante de la moral no sólo de la familia, sino del pueblo, del país en general; por ello es que se guarda tan celosamente su virtud, ocultándose y negándose su sexualidad, su placer, la propia vivencia de su cuerpo. Manteniéndosele por tanto en una esfera aparte de la sociedad, inmóvil y eterna, como si ni el tiempo ni la historia pasaran por ella⁴.

Esta separación entre una tradición femenina y una masculina en la literatura provoca que no se incluya a mujeres en antologías que no estén dedicadas a ellas: “...en las antologías se consideraba a muy pocas figuras femeninas dentro del ámbito poético-cultural en México, salvo en compilaciones especialmente dedicadas al sexo femenino” (González Aktories 217). Se reafirma así su marginación pues su presencia, según González Aktories, no pasa de un 15% en las antologías mexicanas, lo cual produce una guetización, al confinarlas a antologías exclusivamente femeninas. Esta situación cambia a partir de la *Asamblea de poetas* de Zaid en la que las antologadas son la quinta parte del total (Zaid 1980). Al parecer, desde finales de la década del ochenta van

⁴ Sería interesante hacer un análisis de los poemas antologados, justamente para rastrear si la poesía consignada mantiene la misma visión que Vigil expone sobre la mujer mexicana. Por otro lado la antología también sirve para un análisis de clase y raza, un simple recorrido por los nombres (y retratos) de las señoras poetas nos da cuenta de su origen y procedencia.

desapareciendo las antologías exclusivas de mujeres y éstas empiezan a ser incluidas en las antologías de la tradición literaria mexicana.

4.1.2 La razón universal

El ensayo, *La mujer en la poesía mexicana*, de Oscar Wong⁵ publicado en 1982, inicia con la categórica afirmación de que “hasta la fecha aún no existe el concepto de poesía femenina” (1982, 54), lo cual no impide al autor atribuir algunas características a la expresión de las mujeres, como el lenguaje intimista, el amor, lo místico-religioso y la problemática social. A simple vista éstos no parecen temas exclusivos del acercamiento de las mujeres a la poesía pues son temas abordados por diferentes autores a lo largo de la historia literaria. Al parecer, el artículo de Wong es respuesta a un hecho concreto, pues reitera que: “No existe el concepto de literatura — o poesía — femenina... a pesar de las ponencias que las mujeres presentaron durante el IV Congreso Interamericano de Escritoras, realizado en el Palacio de Minería de la ciudad de México, en el primer semestre de 1981” (1982, 54).

Esta referencia nos invita a deducir la particularidad que implica la presencia de mujeres en la literatura frente a la “universalidad” de la figura masculina, por lo cual sorprende (y quizá incomoda) un encuentro exclusivo de escritoras⁶. Esta universalidad es vista con buenos ojos, su

⁵ Nació en Tonalá, Chiapas, el 26 de agosto de 1948. Es poeta, narrador, ensayista, periodista y crítico literario. Estudió letras hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue corrector de estilo en la Unidad Editorial SAHOP (1975-79) y subsecretario de Cultura y Recreación del gobierno de Chiapas (1982-84). Ha colaborado en los suplementos Diorama de la Cultura, de *Excélsior*, Revista Mexicana de Cultura, de *El Nacional*, *El Gallo Ilustrado*, de *El Día* y *El Heraldo Cultural*, así como de las revistas *Diálogos*, *Plural* y *Cosmos* y de los diarios *Oraciones*, *El Nacional* y *Excélsior*, respectivamente. En el extranjero ha sido colaborador de *Alero* (Guatemala), *Azor* (Barcelona), *Poesía Hispánica* (Madrid), *Arte Poético* (Lima), *Cauce* (Perú), *Árbol de Fuego* (Caracas), *Poesía* (Venezuela), *Espiral* (Bogotá). En 1983 realizó la antología *Nueva poesía de Chiapas* (1986), años más adelante *Chiapas. Nueva fiesta de pájaros* (1998) y *Chiapas. Dimensión social de la narrativa* (1999). Es coautor del volumen de poesía *Vuelta al camino* (1983). Autor de los libros de ensayo: *Eso que llamamos poesía* (1974), *La salvación y la ira* (1986), *Hacia lo eterno mínimo. Otra lectura de “Muerte sin fin”* (1995), *La pugna sagrada. Comunicación y poesía* (1997). Así como de los poemarios: *Si te das al viento* (1978), *Fragmentaciones* (1979), *En un lugar del mundo* (1981), *He brotado raíces* (1981), *No creo que las rosas cambien* (1986), *Yo soy el mar* (1986), *Enrarecida luz* (1988), *Espejo a la deriva* (1996), *Cantares del escriba* (1999). Fue becario del INBA-Fonapas (1978-79) y del Centro Mexicano de Escritores (1985-86). Ha recibido los siguientes premios: Mención honorífica en el *Certamen de Poesía Joven de México Francisco González de León* (1977), Mención honorífica en el *Certamen Nacional de Poesía de Aguascalientes* (1981), *Premio Puerto Vallarta* y *Premio Sabuayo* (1986), *Premio de Poesía Ramón López Velarde* (1988), Primer lugar en el *Certamen Literario Rosario Castellanos* (1989). Tomado de www.cajondeletras.com/curriculum/si.htm y www.ficticia.com/autores/wongsem.html, 22 de febrero 2007.

⁶ Esta incomodidad también se hizo patente en Lima para encuentros exclusivos de escritoras, como el Encuentro Iberoamericano de Mujeres Narradoras (1999); suscitando comentarios como “aunque vale todo, hay diferentes grados de legitimidad: no es lo mismo reunir mujeres narradoras que escritores latinoamericanos” (Menéndez); “no se trata propiamente hablando de un encuentro o congreso de literatura. ¿Mujeres narradoras? Poner el énfasis en una característica (en este caso el sexo, perdón, el género) del escritor indica bien a las claras que el tema que anima a las

correlato estilístico, la “neutralidad” y “racionalidad” son valoradas positivamente por la crítica. Wong elige a siete poetas para presentar un panorama de la escritura de las mujeres, yendo en contra de quienes pretenden encasillar su producción bajo un mismo sino. Elige las obras de Elena Milán, Kira Galván, Maricruz Patiño, Coral Bracho, Mara Larrosa, Vera Larrosa e Hilda Bautista. De la primera dice:

El libro de Milán es la manifestación tenaz de una mujer madura, aún joven de edad, que lucha contra la cultura varonil tradicional; deseos, inhibiciones destruidas, son las actitudes que la autora maneja a veces a través de su *discurso metonímico*; en consecuencia, la prosa y el verso se acercan hasta crear un entorno lírico único, válido en primera instancia, aun cuando formalmente pretenda manejar el verso en distintos metros, a manera de prosa cortada. Iracundia y sarcasmo puntualizados por ese toque femenino como característica esencial. En resumen, eso es *Círculo amores y anexas*: el sarcasmo llevado a otras condiciones vitales; la contingencia amorosa enfrentada a la perspectiva contemporánea, visualizada por una voz de mujer, sensual y positiva, ilusionada y contradictoria. *Real*, para calificarla con una única palabra. (Wong 1982, 55; énfasis en el original)

Analizaré brevemente esta cita que a grandes rasgos parece laudatoria y sin embargo conlleva algunos criterios que colocarían la obra de Milán por debajo de otras producciones poéticas. En primer lugar, se describe ésta por su entorno lírico “válido en primera instancia”, siendo su iracundia y sarcasmo “el toque femenino como característica esencial”. Al llevar a absolutos y esencias el análisis textual Wong no hace más que caer en la homogeneización que está tratando de cuestionar. Su descripción final de que la obra de Macías es “Real”, ¿hará referencia, como dice el diccionario, a que su poesía “tiene existencia verdadera y efectiva”?, ¿estará haciendo referencia a un supuesto entroncamiento entre vida y obra? Antes que esclarecer, su conclusión confunde.

Al hablar de Kira Galván, Wong indica que es “más politizada que Milán”, las reflexiones en la poesía de Galván serían esenciales y “su voz — profundamente subjetiva, históricamente objetiva — se desenvuelve en un lenguaje directo, vital, identificado con las circunstancias de nuestro México” (Wong 1982, 56). El acercamiento de Wong marca una parcialidad en la autora, por su posición politizada y su condición de mujer, recoge una subjetividad propia pero emparentada con hechos históricos de las mujeres en un contexto particular como México⁷. A través de un

organizadoras no es la literatura o los libros en sí mismos sino el hecho extra-literario de que sus autoras sean mujeres” (“Las mujeres narradoras”).

⁷ La poesía política o ideológica se ha enfrentado siempre con la poesía llamada pura, sin embargo, asumo que todo producto social conlleva una mirada del mundo explícita o implícita. El problema aquí es creer que tan solo los textos que cuestionan lo hegemónico son políticos y que los que reproducen la ideología masculina imperante son neutrales, especialmente en este ejemplo en el que Galván se enfrenta abiertamente a la concepción machista de la sociedad.

lenguaje directo y vital, que también habría podido ser calificado por el crítico como *real*. Veamos un ejemplo también citado por Wong:

Contradicciones ideológicas al lavar un plato, ¿no?
Y también quisiera explicar
por qué me maquillo y por qué uso perfume.
Por qué quiero cantar las bellezas del cuerpo masculino.
Quiero aclararme bien ese racimo que existe
entre los hombres y las mujeres.
Aclararme por qué cuando lavo un plato
o coso un botón
él no ha de estar haciendo lo mismo.
Me pinto el ojo
no por automatismo imbécil
sino porque es el único instante en el día
en que regreso a tiempos ajenos y
mi mano se vuelve egipcia y
el rasgo del ojo se me queda en la Historia.
La sombra del párpado me embalsama eternamente
como mujer. (Wong 1982, 56)

El trato que el crítico da a Coral Bracho es completamente diferente. Wong inicia aludiendo al barroquismo lírico de la poeta, por lo que “su poesía alcanza el tono universal, genérico que califica a los grandes poemas, esos que subsumen una realidad y la transforman” (Wong 1982, 57-58). De esa afirmación se puede deducir varias cosas, en primer lugar que la cualidad universal es la más importante en toda poesía, pues no sólo “califica a los grandes poemas”, sino que además implicaría la transformación de una realidad concreta en un lenguaje artístico (de ahí la alusión al perceptible barroquismo de la autora) y a una experiencia que puede ser vivida de manera indistinta por cualquier lector, sin importar su sexo y género. De tal manera que hay dos condiciones previsibles en un gran poema: el trabajo con el lenguaje (no directo ni personal) y su “asexualidad” (o la no identificación con una voz o vivencia femenina). A modo de ejemplo transcribo el poema citado por Wong, perteneciente al primer libro de Bracho, *Peces de piel fugaz*:

Todo se esparce en amarillos. Los monos saltan.
Antes, cuando miraba el tiempo como se palpa suavemente una seda, como se engulle peces pequeños.
El sol desgajaba del aire haces de polvo.
Es un espacio abrupto pero preciso; a partir de entonces los árboles. Hacia abajo las ganas irrefrenables.
Los monos, como dijeron todos, eran salvajes; cuerpecillos tirantes y amarillentos. El juego era portentoso, desarraigado; las manos llenas de lodo.
El agua brilla, pez lento y adormecido; en sus ojos la noche es un impulso vago y oscilatorio, una tajada oscura — boca finísima — lo delinea.
Pero empezar aquí con el consuelo de ver a todos enardecidos, y mirar de improviso sus dedos híbridos, infantiles. (Wong 1982, 58)

Lo universal para Wong es lo que se presenta como neutral, en el caso de la poesía de las mujeres, aquello que no parte de una voz femenina ni que denuncia o plasma esa vivencia *particular* de la existencia. Asimismo hay un fuerte correlato con la teoría, como otro eje desde el cual evaluar un acercamiento que se impone racional, por sobre lo sensorial, asumido como femenino. El siguiente paso de Wong entronca a Coral Bracho con la tradición de las letras mexicanas:

Sorprende la voz de Bracho, sorprende por sus amplios recursos, por las intenciones de asumir, con responsabilidad crítica, la enorme herencia literaria mexicana que empieza con *Primero sueño*, de Sor Juana, y culmina — hasta el momento — en *La flama en el espejo*, de Bonifaz Nuño, o en *Las cuatro estaciones*, de Jaime Labastida. (1982: 58)

El tratamiento deparado a Bracho no solo la reúne con la tradición literaria mexicana sino que además la consagra como parte de su canon.

Otro ejemplo del modo en que estos supuestos de universalidad y racionalidad están presentes en la valoración de la poesía se puede encontrar en la lectura realizada por Evodio Escalante de cuatro autores: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho, a los que define como representantes de la *vanguardia blanca*.

La vanguardia blanca se entiende por un rasgo esencial y común a todas las vanguardias, como es la subversión del lenguaje, pero dejando de lado toda pretensión y publicidad. “La vanguardia blanca, si se me permite, sería entonces una vanguardia introvertida, ensimismada, que se vierte hacia adentro, hacia la soledad modélica del lenguaje” (Escalante 31). En este marco, la poesía de Huerta es llamada por Escalante *discursivista*, es decir libre de toda métrica, con una ampliación heterogénea del lenguaje que implica una estrategia de *distanciamiento* entre la emoción lírica y su expresión. Un distanciamiento que podemos recatalogar como racional (objetivo) y que también se presenta en Gerardo Deniz con el añadido de la radicalidad y de su oposición a toda tradición. El libro de Alberto Blanco toma como modelo los hexagramas del *I Ching* y el saber místico. En el caso de Coral Bracho subyace la teoría del rizoma, además privilegia el significante y denuncia el *logocentrismo* derridiano. La obra de Coral Bracho está “...urdida bajo la ley del significante (que es, en términos de Lacan, la ley del falo).” (Escalante 42).

Escalante incorpora a Bracho al grupo de la vanguardia blanca por las características comunes que encuentra con Deniz, Blanco y Huerta; en un tratamiento serio de su poesía, sin la relegación de género que en otros casos se ha hecho patente. Sin embargo, llama la atención su afirmación de

que la ley del significante es la ley del falo, pues remite a algunas denuncias feministas que señalan la compleja situación en la que entran las mujeres al lenguaje, precisamente por la asociación de éste con lo masculino. El llamado del feminismo por una radical renovación de las formas de expresión es respuesta a dicha constatación. Pero llegamos así a otras interrogantes: ¿será que la aceptación de las mujeres pasa por omitir su condición femenina?, ¿en ello no se refrenda la lógica masculina de la universalidad que se trata de criticar?, ¿cómo transformar el significante en un referente que no responda sólo a la ley del padre sino a la amplitud del espectro humano?, ¿será posible? Son preguntas aún sin respuesta pero que la propia poesía puede dirigir hacia un punto de conciliación, como creemos que ha sido uno de los aportes más significativos de la poesía de Coral Bracho (& Cap. VI Coral Bracho: de Seres y peces).

4.1.3 Dos posturas: neutral y femenina

El discurso crítico es una de las formas en que se establecen las verdades sobre la literatura y como ha afirmado Foucault, son asumidas como neutrales, absolutas e irrefutables. Pero la crítica literaria está, como todo discurso, enunciada desde un punto de vista particular y sus interpretaciones no son postulados absolutos sino interpretaciones particulares susceptibles de ser modificadas (Aceves 147).

En México, la crítica literaria se inscribe principalmente en cuatro espacios. El primero es el de las reseñas en publicaciones con una difusión masiva y un amplio y heterogéneo auditorio. El segundo es el de las revistas especializadas en literatura, que alternan opiniones sobre pintura, música y otras artes; se trata de un círculo mucho más cerrado y exclusivo tanto de escritores como de lectores. El tercero es el de los estudios críticos, acercamientos más académicos y profundos que suelen partir de una teoría determinada, muchos de los cuales son publicados como libros. El cuarto sería el de las antologías que también presentan un panorama y evalúan la producción artística de un país. He revisado artículos dedicados a la obra de Coral Bracho, en todos estos ámbitos encontré dos posturas en relación con su obra. Por un lado aquella que aborda sus textos de manera “asexuada” (masculinizante en el hecho), destacando su trabajo con

el lenguaje; por el otro aquella que la enfrenta como mujer, señalando por tanto sus rasgos femeninos⁸.

En primer lugar, tomaré la antología realizada por Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras porque en su acercamiento inicial deja establecidos los parámetros que sirven de marco para la valoración de la poesía en nuestros días, mismos que serán corroborados luego en la manera en que se aborda, de manera diferente a Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho. Los autores establecen dos manifestaciones de la literatura latinoamericana actual: aquella heredera de las vanguardias (inventiva), marcada por *Contranatura* de Rodolfo Hinostroza, y una que sigue la tradición poética acrítica del pasado (restitutiva), con la recuperación de formas y motivos en las últimas generaciones.

Dentro de estas dos posturas hay una inclinación histórica, como estética dominante, por una práctica de lo fragmentario frente a la narratividad de la poesía: "...la narratividad en poesía ocuparía un costado marginal ante la posición canónica del fragmento, considerado como piedra de toque del repertorio formal de la vanguardia" (Milán xiii). Aún así, reconoce Milán que es posible también entender la narratividad como un recurso ideológico de negación de la historia, como el reconocimiento de que ya no hay continuidades, sino un vaciamiento de sentidos, sólo hechos.

En esta antología se aborda tanto a Coral Bracho como a Rocío Silva Santisteban, así que me referiré a ambos comentarios. En el primer caso, de Bracho los críticos destacan el andamiaje teórico que sirve para "potenciar su perspectiva sensorial" (Milán y Lumbreras 233). Su búsqueda es la de la innovación, a través de un estricto y complejo sistema de asociaciones. De Rocío Silva Santisteban señalan la configuración del cuerpo "...la escritura como cuerpo, el cuerpo como escritura, establece en estos poemas un binomio expresivo, dialógico en sus experiencias comunes, incandescente en sus límites" (Milán y Lumbreras 351); para a su vez mencionar que "...para Rocío Silva Santisteban el acto erótico cifra, como en el discurso poético, un devenir ritual", afirmación que parecería nuevamente relacionar al poema como una prolongación de la vida, sin embargo, los comentarios parecen ir más bien por una postura laudatoria y acuciosa.

⁸ En el caso de Rocío Silva Santisteban hemos visto que la crítica, casi en su totalidad, la aborda como mujer. Pero existen en la tradición literaria peruana otras autoras que también han sido destacadas por sus rasgos estilísticos "neutrales", como es el caso de Blanca Varela.

Confirmamos así lo que habíamos expuesto respecto de la valoración de lo teórico-racional sobre la práctica-sensorial plasmada en la poesía.

Siguiendo en esta línea, tenemos a aquella crítica que define la poesía de Bracho como *poesía del lenguaje*, es decir, aquella que “...se basa en la preminencia del vocablo como materia en sí, como sustancia de construcción que define con su simple presencia la intención expresiva del poema” (Fernández Granados). Esta observación sobre la poesía de Bracho, atribuirle al lenguaje el protagonismo del discurso, es coincidente en la mayoría de los reseñistas (Cf. A. Oviedo, Milán, D’Aquino, J. Ramírez, Molina, Chouciño). Hay una excesiva presencia del lenguaje, en contraposición de lo coloquial, que “actualiza la naturaleza, redescubre e inventa palabras conocidas” (J. Molina).

Sin embargo, en algunos casos se sigue señalando su poesía no desde la universalidad de lo que se entiende asexuado (es decir, sin la marca de lo femenino), sino desde la particularidad de lo femenino: “[su poesía] es una afirmación de Coral Bracho, es una definición de la mujer, de una joven mujer que vive en el mundo” (J. Molina); o también “...la voz de estos poemas es la de una mujer que canta sobre su cuerpo y sus deseos, sobre el cuerpo del otro y la fusión de ambos” (García Ramírez). Asimismo, comentarios que se centran en la temática erótica de los poemas y que visibilizan el cuerpo, tienen una doble valoración:

Coral Bracho logra una sintaxis no partiendo de su feminidad sino de su cuerpo: el conocimiento de su cuerpo en el poema brota y encuentra su experiencia temporal como una ilusión que le permite introducirse en la realidad circundante. *Asimismo la aproxima a su destino dramático y a su fragilidad de existencia.* Esto en Coral Bracho es una especie de *respuesta a quienes (mujeres) a través del poema exhiben manifestos feministas o exponen — supuestamente atrevidas — su sexualidad como eje del mercado y/o el periódico de los escándalos* (J. Ramírez, mi énfasis).

De tal manera que Coral Bracho es un ejemplo de lo que está permitido, frente a eso que no debe ser aceptado, aunque no deja de señalar el “destino dramático” y la “fragilidad de existencia” de la mujer. No se valora una poesía que pueda ser un camino para lo personal, femenino, la mujer debe seguir estando en un espacio no visible, no exponerse a la mirada de los demás: se debe guardar el pudor. Retomando a Mignolo, pero adecuándolo a la escritura femenina, se le reprocha al lenguaje su posible parentela con la vida cuando ésta dejaría ver aspectos de una vivencia femenina.

En “El sexo del lenguaje”, José María Espinasa comenta *El hilo olvida* de Carmen Boullosa y *Peces de piel fugaz* de Coral Bracho. De esta última dice que se trata de poemas sin discurso, con la consumación de la experiencia del tiempo como eje, un tiempo que pertenece a los sentidos y no al desarrollo lógico. Acota, sin embargo, que ambas escrituras sexuadas, femeninas, son trasgresoras del orden, porque según Espinasa, cumplen el precepto de Nietzsche (sin especificar cuál) y su mirada, su lenguaje, tiene sexo. Termina señalando “Leo en los poemas una escritura femenina y la penetro: me aterroraría la posibilidad de que esto me fuera negado” (42). Parece tratarse de una proyección, una vez más, sobre las poetisas y no sobre su poesía; no deja de preocupar el hecho de que dicha penetración le fuera negada pudiese causar horror (¿violencia?)⁹.

Un comentario en esa misma línea parcial es el de Alberto Paredes, quien dice “Coral Bracho expone su sensibilidad de mujer (esto es muy importante, aunque no haya feminismo explícito) y de poeta” (58). Paredes comenta el libro que Bracho realiza con Irma Palacios, afirmando que “...estas dos mujeres se han esforzado en la renuncia: delicadeza, belleza, concisión, brevedad” (59), aludiendo por un lado a los rasgos estilísticos hegemónicos de la racionalidad (concisión, brevedad), pero también a aquellos asociados con lo femenino (delicadeza, belleza).

Castañón, aunque es bastante laudatorio en sus comentarios hacia Bracho, también aborda la poesía de mujeres como una situación ajena al devenir literario mexicano:

Dentro de este campo [la poesía como tradición central de la cultura mexicana], una constelación singular representa la poesía escrita por mujeres. Si bien esa lectura no plantea en modo alguno la identificación o la invención de un género literario autónomo, su invención puede ayudar al lector a comprender mejor las diversas figuras en que se encausa la muy rica poesía mexicana contemporánea (1993, 60).

Como en el caso de Wong, Castañón también se libera a sí mismo de estar creando una categoría, pero lo que desdice en su discurso es lo que plantea en su práctica crítica. En ambos casos la alusión al sexo de la autora es ineludible.

Quizá el comentario más duro sobre la poeta sea el de Josué Ramírez: “...en la poesía de Coral Bracho se corre un riesgo: no decir nada”, al emparentarla con Huidobro quien lleva al lenguaje a mirarse a sí mismo. Sin embargo, esa saturación del lenguaje se da en la etapa final de Huidobro,

⁹ Como en *Las poetisas se desnudan*, la “penetración” se repite, como una metonimia de la poesía y la mujer, que no solo identifica vida y obra, sino que también recalca las relaciones sexuales de poder que están en juego.

mientras que el libro al que se alude en Bracho refiere al inicio de su hacer poético y en ello se trataría de un comentario ácido el señalar la incompreensión de su poesía. De igual manera, el símil con uno de los grandes autores de la tradición literaria latinoamericana es una postura conciliadora por su entroncamiento con la tradición masculina. Por su parte, Jacobo Sefamí define la diferencia entre la escritura masculina y femenina en los siguientes términos:

Si se piensa en una escritura masculina (aunque no siempre escrita por hombres) como la que mantiene el poder, la que determina jerarquizaciones, la que dice enfática y directamente: también habría una literatura femenina (y no siempre hecha por mujeres) que se encarga de dudar, de cuestionar las estructuras impuestas, de elaborar de modo oblicuo o evanescente. En este sentido, este libro sería femenino [*Tierra de entraña ardiente*] y, más aún, feminista: en lucha continua — aunque velada y sutil y, no por ello menos combativa — por resquebrajar los modelos canónicos (masculinos) con que se ve el mundo (Sefamí 1993, 58).

En el comentario citado hay un reconocimiento de modelos canónicos en la literatura, que serían masculinos, pues mantienen el poder y determinan las jerarquizaciones; y, frente a ellos, una posibilidad crítica de la escritura de las mujeres, capaz de cuestionar esos supuestos. Pero asimismo, en la cita se entiende lo femenino y lo masculino como categorías sociales, que no necesariamente equiparan femenino a mujer o masculino a hombre, los sujetos adoptarían posiciones diversas más allá de su sexo y su género, es decir, deconstruirían esa relación monolítica. Por tanto, toda escritura de una mujer no es automáticamente cuestionadora, y viceversa, toda propuesta masculina no es necesariamente hegemónica. Esta aclaración es válida para la totalidad de este análisis, al hablar de masculino y femenino, así como de hombres y mujeres concretos; estoy consciente de que hay excepciones, que estamos ante un terreno que no es homogéneo, ni mucho menos estático. Por consiguiente no todos los hombres respaldan a la crítica literaria tradicional (puede haber mujeres implicadas en ella), ni todas las mujeres son automáticamente críticas de la misma.

También hay que ser conscientes de que lo femenino tiene diferentes significados. Por ejemplo, en la cita mencionada se retoma la idea de lo femenino, por marginal, como cuestionador y crítico, que fue desarrollada por Derrida y otros autores, como una posibilidad de esa posición cultural. Pero lo femenino es también lo sumiso, lo dominado, lo pasivo. Quizá habría que hablar en plural al referirnos a lo femenino como identidades, al igual que a lo masculino en los mismos términos, hay diferentes formas de construcción de dichas categorías sociales.

4.1.4 Erotismo

Partiré de la antología realizada por Valeria Manca, *El cuerpo del deseo*, para revisar el abordaje que hace ella del conjunto de escritoras en torno al erotismo. El libro surge ante el asombro de un número significativo de mujeres que escriben poesía en la década del ochenta desde un discurso del erotismo, pero aclara que no hay que limitar el análisis, "...el cuerpo de la mujer mexicana a través de sus poetas, encierra en sí muchos componentes: el descubrimiento del placer no es el único" (Manca 18).

Manca entiende el erotismo como una forma de conocimiento y ello la lleva a plantear como válida la existencia de una escritura distinta, de una *escritura femenina*. Argumenta que el hombre tiene demasiado pudor para hablar de su propio cuerpo y se refiere siempre al de la mujer, en cambio la mujer puede aludir tanto a su propio cuerpo como al del hombre. "La mujer puede erotizarse con su propio cuerpo, el hombre no" (Manca 24). Desde mi postura, no se trata de un pudor, sino de algunos mecanismos por los cuales la identidad masculina si bien basada en el cuerpo, lo anula, por las limitaciones que implica y el valor disminuido que tiene en la sociedad todo lo corpóreo y visceral. De este modo se desplaza a la mujer lo sexual y ella se vuelve cuerpo sexualizado por antonomasia, vehículo del deseo masculino. La posibilidad de la mujer de aludir a su propio cuerpo y erotizarse con él es una puerta que recientemente el feminismo y grupos de escritoras, como los estudiados por Manca, están abriendo.

La temática erótica sería para Manca uno de los mecanismos de reivindicación, precisamente por esa expropiación del cuerpo desde las fantasías sexuales masculinas. Al reconocer la mujer su cuerpo como parte de su ser, "el erotismo es para la mujer la conquista esencial de una identidad femenina" (Manca 30)¹⁰.

En *Medusario*, Echavarren exalta las búsquedas eróticas de la poesía de Bracho, destacando en primer lugar su uso original del lenguaje, su ruptura de la sintaxis, aunque en su apreciación sobre el cuerpo sigue siendo un espejo del cuerpo masculino:

Frente al canon erótico que remite a una visualización global del goce de los cuerpos (en donde prevalecen muslos, senos, partes del rostro, cabello, órganos sexuales), aquí se representa un regocijo

¹⁰ Sobre esta temática decía Rocío Silva Santisteban "...creo que es natural que en estos tiempos una mujer que pretende liberarse escriba sobre temas que se han caracterizado por oprimirnos: el amor, el cuerpo, el sexo; puesto que una de las maneras de liberarse es a través de la escritura" (Forgues 1991, 321).

con el líquido seminal que recorre el cuerpo del texto (y el de la mujer). Si una circunstancia intensa en el goce sexual es la eyaculación o el orgasmo, la poesía de Bracho busca el borde de ese proceso, que es su superficie: lo más tangible de esa realidad, es decir, el esperma y la secreción femenina (387-388).

A diferencia de esta descripción, varios autores han señalado precisamente la ruptura entre lo femenino y lo masculino, por efecto de lo sensorial, en la poesía de Bracho. No se aludiría por tanto al esperma o a la secreción femenina, simplemente a fluidos corporales.

En cuanto al valor de lo erótico, la mayoría de los acercamientos son bastante acertados en cuanto a la función que le dan dentro del poema, refiriendo a una centralidad del cuerpo en su poesía “...el libro de Coral Bracho [*El ser que va a morir*] descubre las posibilidades poéticas del cuerpo, les quita el velo que las cubría” (Juárez 10). El erotismo, en algunos casos, se presenta como un adjetivo que describe la presencia de lo corporal en la poesía de Bracho (González López), en otros, como el “ansia de la palabra” o la “sobreabundancia del lenguaje” (Jiménez F.).

A diferencia de la opinión de Jiménez Flores y González López, en la antología de Jaramillo, *Poesía erótica mexicana 1889-1980*, se señala a Coral Bracho como una de las autoras más jóvenes en las que no se encontró poesía erótica en su obra, entendiendo por erotismo en su caso: “...toda manifestación de la vitalidad sexual humana, expresada mediante dos fases o momentos sucesivos: el surgimiento de una profunda inquietud-necesidad (deseo) de expansión de los sentidos, cuyo referente suele ser la presencia (real o imaginaria) de otro cuerpo; y el instante en que la sexualidad en llamas alcanza su realización en otro”(9). Esta nula relación con lo erótico en la poesía de Bracho, para Jaramillo podría explicarse por las formas radicalmente nuevas en que su poesía va más allá de los cuerpos (Jiménez F.), puesto que su definición de lo erótico solamente recupera la evocación del acto sexual, o más precisamente la culminación del mismo. En ello no tan sólo se omiten todos los otros sentidos del erotismo que hemos mencionado (profusión, caos, conciencia de sí), sino también se limita a una única experiencia orgásmica (“el instante en que la sexualidad en llamas alcanza su realización en otro”) que se emparenta con un erotismo masculino diferente de aquel erotismo femenino que es expansivo y diverso.

Lo que estas discrepancias nos indican es que aunque se hace alusión esporádica al erotismo en relación con la obra de Bracho, éste no se constituye como su centro ni eje a la hora de abordar su poesía.

4.1.5 Conclusiones sobre la crítica mexicana

La crítica, en el caso de Coral Bracho, se mueve entre aquella que privilegia su obra por encima de su sexo, aquella que la considera dentro del canon literario y refiere su poesía como un ejemplo del trabajo con el lenguaje; y aquella otra que sigue encasillándola en la esfera aparte de lo femenino, resaltando los detalles de su obra que pueden afirmar esa separación. Pero es más común encontrar una crítica seria que enfrenta su obra de manera desprejuiciada, catalogándola como universal. Esto se debe al estilo de la autora, un estilo canónicamente respetado por su racionalidad, por la imposibilidad, al menos aparente, de hacer una correlación entre su vida y su obra, por la radicalidad de su estilo, que en muchos casos vuelve sus textos ininteligibles para los propios críticos.

Sin embargo, a pesar de que el trato a Bracho sea bastante adecuado, en la crítica se vislumbran categorías de valoración diferenciadas para hombres y mujeres, aunque no llegan a los extremos encontrados en la crítica literaria peruana. Me refiero en primer lugar a la universalidad y a la racionalidad como aspectos fundamentales de la buena poesía. Lo que conlleva una poesía asexuada, neutral, no emotiva ni mucho menos política. Sigue imperando un supuesto de pudor como bisagra entre lo público y lo privado que no debe ser traspasado por las mujeres. Por ello, en la mayoría de los casos, más allá de su reconocimiento aparente, tenemos una mirada de la mujer en la literatura que no llega a tener la presencia de la de sus pares masculinos; lo cual se manifiesta también en la persistencia de una división en la tradición literaria, aquella de las mujeres y aquella de los hombres.

4.2 Análisis comparativo sobre la crítica literaria

Hemos observado con detenimiento dos realidades diferentes: el discurso de la crítica literaria peruana y el discurso de la crítica literaria mexicana, para dos poetas también disímiles: Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho. De ese panorama podemos sacar en claro algunas conclusiones:

1. Hay dos formas de abordar la poesía de mujeres: una “asexuada” y otra que enfatiza su condición femenina. En el caso del Perú, el grueso de la crítica literaria estaría dominada por un acercamiento sexuado a la poesía de las mujeres, aquel que destaca su condición femenina; en el caso de México habría mayor inclinación por una visión asexuada de la

- misma, es decir asumir su discurso como neutral y universal (aunque emparentado con lo masculino).
2. Existen algunos aspectos formales que pesarán en la crítica para adoptar una u otra postura frente a las mujeres escritoras. Los más significativos son el estilo y la temática, mientras menos rasgos asociados a la mujer se encuentre en ellos, la obra se hará más propicia para un acercamiento asexuado. Con rasgos asociados a la mujer me refiero en el tema a situaciones exclusivas de su vivencia, como podrían ser la maternidad, el deseo amoroso hacia un hombre, la marginación sufrida por ser mujer, en realidad cualquier experiencia que sea descrita desde la posición femenina; incluso temas como el exilio o la duda existencial si están marcadas desde el género femenino del lenguaje aludirán a una vivencia femenina. En el caso del estilo sería la elección de una poesía coloquial, frente a una hermética o de difícil identificación con el yo poético real. Otro elemento que también contribuye para la elección de una lectura u otra es la existencia de alguna teoría de pensamiento que pueda ser rastreada como subtexto de la poesía, volcando hacia lo racional aquello que podría ser en primera instancia leído como sensorial.
 3. Solamente se reconoce una forma neutral de la poesía, aquella que es enunciada en masculino, pero entendida como universal y asexuada; y que no tiene paralelos con la voz poética real, pues aún cuando pueda ser coloquial, el hablar de una temática universal impide la identificación con una persona concreta.

Estas constataciones observadas a lo largo de este capítulo me permiten retomar nuevamente mi propuesta de que el género, hoy en día, es una categoría válida para abordar la literatura puesto que está funcionando como un elemento de juicio para la valoración y aceptación de la obra de arte. Si no se reconoce este hecho, el ser mujer seguirá siendo una condición para la marginación en la literatura, no pudiéndose lograr así una institución literaria que realmente considere a hombres y mujeres en igualdad de condiciones. La igualdad de condiciones no significa que todas las mujeres escriban como los hombres “racionalmente”, sino que el espectro de la poesía de hombres y mujeres sea valorado sin jerarquías extraliterarias. ¿Es un ideal? Sí, sin duda es un ideal social llevado hacia la literatura y por ello retomo una postura del feminismo que plantea la necesidad de reconstruir las categorías culturales de forma que la mujer deje de ser una ciudadana de segunda clase. No es suficiente que existan unas cuantas mujeres escritoras antologadas aparte de la tradición en general ni que dos o tres de ellas entren en el canon literario universal, sino que

es necesario que exista un ejercicio estético y crítico que realmente las considere sin demandarles pudor, modestia o silencio como sus ideales máximos y que puedan expresarse tal y como quieran hacerlo. Con ello no quiero decir que no existan ya normas estéticas, siempre las habrá, sino que éstas no limiten ni marginen a la mujer por ser mujer.

Capítulo V

Rocío Silva Santisteban: de asuntos y oficios

En el fuego del tiempo tu voz es un campo que arde

Coral Bracho

5.1 Introducción

Rocío Silva Santisteban nació en Lima en 1963, su obra abarca una gran variedad de registros, pues además de la poesía, ha incursionado también en el cuento, el ensayo, el periodismo y la crítica literaria. En lo que a sus poemarios se refiere, hasta el momento su obra poética está conformada por los títulos: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987, Premio Copé de Poesía), *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1996), *Turbulencia* (2005) y *Las hijas del terror* (2006, Premio Copé de Poesía).

Asuntos circunstanciales y *Ese oficio no me gusta* son los títulos que corresponden a la década del ochenta, aquella que, como ya mencioné, se caracterizó por la presencia contundente de mujeres en la poesía y por sus apuestas transgresoras respecto del cuerpo y el erotismo. Sin embargo, esta irrupción fue mal vista por la crítica literaria peruana que marginó y minimizó las apuestas poéticas de las escritoras de la generación del ochenta. La estrategia más recurrente para restar fuerza a su presencia en la literatura fue la homogenización, el medir con la misma vara a un grupo heterogéneo de voces poéticas; ello como un mecanismo para aislarlas de la tradición literaria nacional y confinarlas a la tradición literaria exclusivamente femenina. Otro aspecto de la homogenización es el no estudiarlas a cabalidad, es decir, quedarse en aspectos superficiales de su poética o resaltar exclusivamente aquellos que refuerzan la visión preconcebida de la mujer como objeto de deseo masculino: la cualidad erótica con que se caracteriza su poesía (& Cap. III Crítica peruana). De tal manera que esta lectura de los poemarios estará principalmente dirigida a responder a esa homogenización, abordando con profundidad la obra de Rocío Silva Santisteban, así como a dilucidar los significados que lo erótico tiene en su poesía, cómo se manifiesta y qué otros aspectos están siendo contemplados en su hacer poético. Precisamente para cotejar lo mencionado por la crítica es que elijo los poemarios que corresponden a la década del ochenta.

5.2 Asuntos circunstanciales

El libro está dividido en tres partes. *Prioridad primera*, que está conformado por cinco poemas: “Retrato a tientas”, “Encuentro”, “Ad perpetuam rei memoriam”, “Secuencia” y “Última alabanza”. La segunda nombrada por el título del libro *Asuntos circunstanciales*, que también contiene cinco poemas: “Imagen difusa”, “Asuntos circunstanciales”, “Máscara”, “Confesión de la esclava hechizada” y “Decisión prohibida”. Y la tercera sección, *Hasta las últimas circunstancias*, que incluye ocho poemas: “Condenados”, “El paraíso”, “Para gozar con la nostalgia”, “Descomposición”, “Arrastrando la conciencia”, “Contra los batracios y sus negritudes”, “Sudando el dolor ajeno” y “Matar al mar”. Una característica del conjunto es que no está paginado, por lo que al referirme a los poemas daré cuenta de su título, para respetar la forma adoptada por la autora.

5.2.1 Prioridad primera

Los poemas mantienen un tono conversacional, dirigidos hacia un tú que cobra diferentes imágenes. En esta primera parte, la mayoría de ellas son de experiencias amorosas contradictorias pues frente al deseo hay una batalla contra el otro amante y enemigo a la vez, ferviente apasionado en cada encuentro, ausente desinteresado de lo cotidiano. En el primer poema “Retrato a tientas” él (tú) es obsesión, deseo, trino, pañuelo, halcón, granizo, trenza, barco que se hunde; en símiles que indican lo imposible (“...tú eres el deseo de la beata por salir una noche sin su máscara y perderse en el desierto”), lo inesperado (“tú eres el halcón que desgarrar los seguros de los montañistas al llegar a la cumbre”), lo inevitable (“...tú eres ese barco que se hunde y que vuelve a resurgir con la marea”). Esta inevitabilidad está dada por el deseo “...de esta danza mágica en que me envuelves/ con tus brazos y tus muslos y tus piernas” y por una necesidad de esa vivencia del cuerpo inacabada “cansas por desgaste mi saliva/ y conoces lo que aún yo no me atrevo a conocer/ de mi cuerpo”. Ese otro se convierte en el camino para nuevos aprendizajes, en ello su figura está sublimizada “...condúceme por extrañas sendas nunca imaginadas/ árdeme con todo tu universo”. Esta misma situación se recrea en el poema “Ad perpetuam rei memoriam” acompañada de una angustia existencial sin resolver “...te tengo cerca y no comprendo aún esta desesperada angustia de encontrarte”, pero que mantiene al otro por encima de sus propios deseos y miedos “...mi boca espera callada para que tú la envuelvas,/ para que tú sin saber la sometás a su propia agonía”.

La imagen grandiosa del “tú” se continúa en “Encuentro”, segundo poema de esta primera parte, “...y tú, guerrero de cien lanzas, mártir”, “...desciendes a la tierra fangosa del invierno/ y borras con un beso los arados”. Frente a esa creciente figura del otro, el yo del poema mantiene una posición de seguidora y aprendiz “...esperándote con un canto dentro del cuerpo/ para luego llenarte a borbotones/ de una blanca y furiosa adoración”. Sin abandonar esta idealización el yo poético se vuelca hacia su propio deseo de manera activa y participante en “Secuencia” donde dice “...yo escojo cuál será el lugar consagrado al rito”:

yo aliviaré la carga pesada de tus muslos
despacio podré recorrerlos como cuando llego a una tierra buena
y cerniré sobre ellos miles de polvos continuos
para evitar que te desgastes

Para concluir “...en el espejo de nuevo, penetrándonos”. La imagen del espejo es significativa en esta nueva mirada del otro como uno, de uno mismo como otro, una igualdad, una equiparación de cuerpos, deseos, sensaciones; que sin embargo acaba bruscamente en lo que termina siendo una historia de amor desgarrado. “Última alabanza” es el final de ese recorrido:

adónde iré después que estos recuerdos se sepulten
dónde dormirán tus manos impronunciables, tan blancas, azules
quién te contemplará y tratará de dibujarte inútilmente
que dichosa mujer saboreará el agua pura que brota de tu éxtasis
sobre quién reposarás
dónde caerán estos versos que escribí para ti

El erotismo en esta primera parte, está presente principalmente por la evocación de encuentros amorosos, vistos desde la nostalgia de lo pasado; y antes que un recorrido preciso, lo que se presenta es la voluntad de conocer el cuerpo y el placer que éste puede dar, a la amada y al amado. Asimismo se destaca una necesidad de recalcar el cuerpo como el espacio de la conciencia de sí, “...hay en Rocío Silva Santisteban una poderosa voluntad de familiarizarse con su propio cuerpo para asumirse en tanto que ser libre” (Forgues 2004, 121). En ese sentido se retoma la temática de la prohibición, pues aunque no está dicha explícitamente, ese reconocimiento gozoso del cuerpo, del cual el otro amante es el iniciador, está sin duda al otro lado del pudor que debe guardar toda mujer. En esta identificación del amante con el “salvador” que devuelve el control del cuerpo a la mujer, Nancy Friday explica un proceso complejo de identidad, negado por la figura materna, en primer término y por la sociedad en su conjunto, respecto de la sexualidad de la hija. Aunque no está dicho explícitamente, la niña entiende que todo lo relativo al sexo es malo y su cuerpo y el proceso del mismo le es negativo, en lo que algunos autores han denominado una “carencia de

dignidad vaginal” (Friday 126). La excesiva preocupación que las mujeres dan al exterior del cuerpo es un desplazamiento de un interior que consideran ajeno y sucio, por tanto, aquel que puede devolverles una imagen de su propio sexo nueva, renovada y gozosa, se vuelve en su imaginario una figura sublime: “¿Ha existido alguna vez un hombre más adorado que aquel que logra finalmente adentrarse en nosotras, descubriendo nuestro secreto y amándolo?” (Friday 128).

Por ello, el yo poético que nos presenta esta primera parte, absolutamente volcado en el otro y en el gozo mutuo, da cuenta precisamente de ese proceso, la trayectoria que debe atravesar toda mujer que desea recuperar su cuerpo para sí con dignidad y luego poseerlo sin la mediación del miedo ni del otro. Es él quien la reconcilia con su cuerpo, pero el cuerpo es suyo y capaz de proporcionarle placer.

5.2.2 Asuntos circunstanciales

En esta segunda parte se percibe un primer cambio respecto de las características que señalé antes, se pasa de volcarse hacia el “tú” para empezar a nombrarse desde sí misma “yo”, reflexionando sobre la propia identidad como en el poema “Imagen difusa”, que además tiene un correlato con el título de la sección anterior “Retrato a tientas”, en esta última es el retrato impreciso del otro, ahora el autorretrato indeterminado de sí misma:

Soy una telaraña mal tejida en un rincón demasiado círculo
pretendo rechazar lo que alimenta a las gatas angustiadas
pero sólo soy el canto de ellas mismas al borde de la desesperación
y con furia desgarró mi garganta y me equivoco
que sexo más sexo aquél que huye de sus notas inmortales
sólo él que vuela lejos sin plumas ni alas ni diamantes

Este poema se construye sobre las aliteraciones constantes y las repeticiones, una estructura de metáforas superpuestas. Esta forma se intercala con el estilo coloquial que predominaba en la primera parte. Se destaca el poema “Asuntos circunstanciales” que en la búsqueda de la identidad plantea una vivencia desde lo femenino:

Cada noche cuando saco una píldora y me la trago tengo irremediamente que pensar en ti
y al secarme la cara o mojarme los ojos para disimular un tanto las ojeras te vuelvo a pensar
aún evitando distracciones no puedo dejar de escuchar tus pasos derrumbando el universo
no puedo dejar de latir.
Cada noche soy y me reconozco debajo de las sábanas
debajo de la insistencia de volver a soñar y dormir tranquila sin baños termales
sin necesidad de recontar a las noventa y una ovejas y tener, al mismo tiempo, que pedirle permiso al
pastor

yo no soy quien para ser más
ni menos
soy la exacta imagen del espejo, pero al revés
pero también descontando los segundos que fui cayendo y tú no te atreviste a tropezar conmigo
cada noche trato de hilar la maraña que fui y que seré si a un buen plazo puedo saldar las distancias
inimaginables, es cierto, pero posibles de enhebrar con un poco de esperanza
aún no caigo en el juego y ya estoy aterrada hasta la última carta
hasta la última hoguera que quizás nunca prenderé
lo he dicho y no hay remedio para tratar de impedirlo
a cada noche su píldora, a cada mujer su madrugada.

Este poema trata de la maternidad como posibilidad diaria, constante, de la mujer (“...cada noche cuando saco una píldora y me la trago tengo irremediamente que pensar en ti”), no la realización de ella, sino el peligro de la misma, el acoso de esa certeza que mensualmente nos atrapa y que involucra al acto sexual heterosexual en sí mismo. Pero más allá de eso y junto a eso, el peso de una vivencia del cuerpo que está de por sí negada a la mujer como espacio de realización (“...cada noche soy y me reconozco debajo de las sábanas/ debajo de la insistencia de volver a soñar y dormir tranquila sin baños termales/ sin necesidad de recontar las noventa y una ovejas y tener, al mismo tiempo, que pedirle permiso al pastor”). La maternidad es la figura del sacrificio, no del placer, es la figura de la entrega hacia el otro, no de la entrega a sí misma, con el corolario del amor que es el espacio de redención de lo sexual (“...aún evitando distracciones no puedo dejar de escuchar tus pasos derrumbando el universo”). Una vivencia que tiene una sanción social negativa; sin embargo, la poeta se plantea esa semejanza, esa necesidad de igualdad, que al mismo tiempo es siempre una diferencia no solo con los hombres sino con cada una de esas otras mujeres (“...yo no soy quien para ser más/ ni menos/ soy la exacta imagen del espejo, pero al revés”). Hay un reconocimiento de la singularidad de la mujer y sus demandas, pero también de los contornos que marcan una vivencia común (“...a cada noche su píldora/ a cada mujer su madrugada”).

La contradicción entre la vivencia placentera y el afecto se contraponen a la vergüenza y al miedo, como se ve en algunos de los poemas ya citados, pero también en el siguiente, “Máscara”, donde además se marca una diferenciación entre el yo poético y el otro, una vivencia diferente de lo vivido, él desaparece, ella se sumerge, él la desnuda, ella no puede verse a sí misma:

...cuando tú desapareces al girar sin rozar el ángulo
y pretendes que yo mantenga mi lugar acostumbrado a la izquierda del cenicero
tú no sabes, pero sumergirme en la mancha negra es doloroso

y bucear debajo de los lunares a veces me da miedo
es inútil, hoy me tiendes tus manos y están aceitadas
(...)
tú desnudas mi voz en las procesiones
y yo aún tengo vergüenza de ver mi piel blanca bajo los ojos del cielo

Es también recurrente la utilización de imágenes religiosas, de situaciones que describen una presencia de la devoción divina “procesiones”, “beatas”, “Semana Santa”, “rezos”, como una de las temáticas que subyacen al tejido de los poemas¹. Esto se puede apreciar en el poema siguiente “Confesiones de la esclava hechizada”, donde el yo poético toma una distancia para encarnarse en el personaje de una esclava. Se retoma algunas de las contradicciones de sumisión, idealización, de amor y odio, desplegadas anteriormente. La esclava acepta su destino, asume su posición subordinada, puede luchar, resistirse, pero busca excusas, explicaciones, razones para seguir, por él, el otro, el amo, el miedo, albergada en el discurso de la religión fervorosa que aprueba esta sumisión:

Podría ofrecerte a ti un conjunto de manjares traídos por mar desde las islas
o podría ofrecerte simplemente la clorofila de las hojas
los sonidos que puedo retener entre los dientes
pero sólo sé llorar y me acobardo
suelo derramarme y tiritar como una hormiga
ya no deletreo como antes
me pierdo entre canciones de abejas
pero quiero ofrecerte una mata de muña en el abismo
una caricia detrás de las orejas
puedo adherirme a tu piel y gozar hasta el fondo de tu genuflexión
puedo inventar danzas rojas en la sombra, danzas de guerreros rojos
y acariciar con mi lengua cada uno de tus movimientos
regresar silenciosa a los recreos
a la burla en la sonrisa de los niños
y puedo adherirme más sin enroncharte, sin repetir el monólogo,
sin fallar en el montaje
saborear la saliva, humedecerte
he aprendido a tramar bien estos últimos tejidos
no me avergüenzo de repetir todo lo hago para ti
sueño más de la cuenta sólo para complacerte
y bendigo los rezos pues de ellos brota

¹ Para Rocío Silva Santisteban existe una estrecha y curiosa relación entre el ritual católico y la lectura, entre la iglesia y la librería. Su cultura religiosa aprendida en el colegio de monjas, al que asistió durante su infancia, se reforzó por la constante asistencia a misa a donde la llevaba su abuela y por el padecimiento asmático que sufría, el cual la ponía en situaciones de ahogo de las que esperaba ser librada por su fe. La iglesia a la que asistían, María Reina, estaba ubicada en la avenida Comandante Espinar, en San Isidro, en el Óvalo Gutiérrez donde también se situaba la Librería Época. Por ello se convirtió en un ritual ir a la iglesia y a la librería los domingos, lo que significó para Rocío el descubrimiento de los libros de cuentos de Andersen y los hermanos Grimm, así como de leyendas infantiles. Por tanto su primer acercamiento a la literatura está asociado desde su niñez con una asociación a lo religioso. [Conversación con la autora]

la hiel carcomida de mi resignación

Una personificación, menos clara, se da en el último poema de esta sección “Decisión prohibida”, en la que el yo poético encarna una doble figura femenina y masculina que es sometida, que es doblegada hasta la muerte:

...no volveré a sentir el aire helado de la amanecida
en el puerto salpicada de trabajo, sudando hinchada
bebiendo a tragos largos la saliva, la saliva de mi intranquilidad
tocarme y no sentir al bulto entre las piernas
este bulto que me soporta amoroso y yo no aguanto ni un minuto más
con la mano en la garganta
siento dolor pero me humillo ante quienes no lo merecen
inclino mi nuca hasta el suelo
beso a la tierra y escupo

Existe una ambigüedad en la identidad de la voz poética en este poema, por un lado se autonombra en femenino “hinchada”, pero por el otro alude constantemente al “bulto entre las piernas”, que puede ser una referencia del sexo masculino y su posición visible, exterior, manifiesta; pero también una alusión al parto, al bebé que sale de entre las piernas, de ahí que luego se diga, refiriéndose a una pertenencia más propia “...a los culpables de este bulto mío hinchado hasta el cuello / hasta el olfato mismo de los comensales”. En el caso de una posible identificación con el cuerpo masculino, éste podría relacionarse con la muerte, en lo que se presenta el sexo masculino no solo como una manifestación del hombre, sino como un símil de los instrumentos de poder como el fusil “...supe aprender a morir y así entonces aprender a matar”.

5.2.3 Hasta las últimas consecuencias

Esta sección se caracteriza por un yo poético más diverso, además de ser la que contiene mayor número de poemas. Se hace más evidente la crítica social, cierto tono sarcástico y la configuración de personajes. Una constante entre los temas que son parte del cuestionamiento social es aquel que tiene reminiscencias bíblicas, como por ejemplo en los poemas “Condenados” (“...condenados a silenciar lo que aturde la conciencia”) y “Paraíso”:

Hoy te has corrido y has dejado
las huellas de tus nalgas en la arena
y lloras
y vuelves a llorar
porque El Paraíso no es más que una marca
de colchones

Pero también “Para gozar con la nostalgia”, donde además se plantea la relación entre erotismo y muerte, tal y como la desarrolla Bataille “...ensancha tu sexo hasta que entre en él/ tu muerte, dibuja una acuarela para proseguir/ jurando cada vez que te confieses no volver a pecar”. Y así mismo la hipocresía de los grandes dogmáticos “...son estos calamares deformes y monstruosos los que comulgan con la/ frente al suelo y se golpean en el pecho mientras fornican con la empleada de la tienda” (“Contra los batracios y sus negritudes”). Se evidencia así una crítica de las divisiones de clase y las injusticias sociales, con la utopía de que todo cambiará “No hay necesidad de golpear más a la pared/ ella caerá por su propio peso” (“Matar al mar”). Cabe resaltar que este aspecto social no ha sido relevante para las aproximaciones críticas a la poesía de Rocío Silva Santisteban y es una vertiente poética que no ha dejado de cultivar y que quizá tenga hasta cierto punto su culminación en su último libro, *Las hijas del terror*, que recupera la experiencia de la guerra interna en el Perú.

Resumiendo, en este primer libro existe una temática erótica si por ella entendemos la evocación del acto sexual, mencionada por Lo Duca, pero sobre todo la reflexión ontológica sobre el ser que Bataille entiende es inherente al erotismo puesto que cuestiona al sujeto sobre sí mismo. La reflexión de la identidad así descrita implica en la mujer, más que en otro sujeto, la presencia de la prohibición, puesto que en ella se ha instalado los valores morales enarbolados por la sociedad y respaldados en primer lugar por el discurso religioso, presente en los diferentes textos de Rocío como un elemento más de las reflexiones sobre su ser. El poemario no buscaría una recreación erótica del goce ni del cuerpo femenino para deleite de un lector ideal masculino, por el contrario, el sujeto masculino se ve ensalzado pero también increpado en los poemas que manifiestan la otra mirada, femenina, de las cosas, pero asimismo en las alegorías del poder masculino omnipresente, como en “Decisión prohibida” o “Confesiones de la esclava hechizada”.

En esa misma línea, Forgues asume como una constante en la poesía de Silva Santisteban la lucha contra el confinamiento social que vuelve a la mujer una pecadora, por lo cual el erotismo se vuelve un arma de subversión “...entregándose totalmente a las pulsiones subconscientes ahora liberadas a través de la danza de la censura que el yo social ejerce sobre la conciencia, la poeta procura asumir lo erótico” (Forgues 2004, 122). Y en efecto el erotismo en la reflexión de la sexualidad femenina está echando por la borda una ideología que intenta al ocultarla, negarle a la

mujer su propia identidad, el conocerse a sí misma como un sujeto que desea, que busca, que es capaz no solo de dar vida sino de vivirla.

5.3 Ese oficio no me gusta

Este libro, ganador del Premio Copé de Plata, está conformado por dos partes: “Confesión de parte” y “Tentativa de encuentro”, a lo que se añade un epílogo. La primera parte está constituida por nueve poemas: “Paso en falso (Primera pesadilla)”, “Desterrada de los campos”, “Loca de atar”, “Visión de la batalla (Frente a un espejo empañado)”, “Tricomonas (Diagnóstico inconcluso)”, “No es nuestra la guerra (Pero sí este combate)”, “Danzar sin equilibrio”, “Pareja leyendo encima de la cama” y “Vida continua”. La segunda parte contiene el mismo número de poemas: “Clitemnestra, infiel”, “Carmen (Preludio, Acto Tercero)”, “Lola, Lola”, “Diario de señorita recién casada”, “Lucía y Lucía”, “Circe (La eterna vocación de convertirnos en cerdos)”, “Fotografía tomada en el hotel Comercio, Lima 3.30pm, con luz natural”, “La mujer de Antonio Mejía”, “Tristán e Isolda (El encuentro)”, “El reino de Cuismanco” y “Astef Alemaycu en las arenas de Mekele”. El epílogo lo integra un único poema “Fragmento de otra carta a Sor Filotea de la Cruz (Extraviada adrede por la propia Sor Juana)”.

Lo primero que habría que mencionar es la referencia del título a un canto infantil “Mata tiru tiru la”, que tiene una aliteración con “ese oficio no me gusta mata tiru tiru la”. Reproduzco la canción de dominio popular para comentarla:

Buenos días su Señoría
mata tiru tiru la.
Qué quería su Señoría
mata tiru tiru la.
Yo quería a una de sus hijas
mata tiru tiru la.
A cuál de ellas la quería,
mata tiru tiru la.
Yo quería a Rocío (u otro nombre)
mata tiru tiru la.
Y qué oficio le daría
mata tiru tiru la.
La pondría de lavandera
mata tiru tiru la.

Ese oficio no me gusta
mata tiru tiru la.
La pondría de costurera
mata tiru tiru la.
Ese oficio no me gusta
Mata tiru tiru la.
La pondría en mi hogar de reina
mata tiru tiru la.
Ese oficio sí me gusta
mata tiru tiru la.
Yo la tomo por esposa
por esposa y por mujer,
que parece un botón de rosa
acabado de nacer

Es una canción antigua², que sin embargo sigue siendo cantada por las niñas, quienes forman dos líneas humanas que avanzan y retroceden al son de la canción y tratan de engrosar sus filas atrayendo a niñas del otro bando, al adivinar los oficios que ellas quieren (no necesariamente el matrimonio); para al final hacer una competencia de fuerza entre ambas filas, ganando la que jala a la otra hacia su lado. En la versión original aquí reproducida, el oficio que sí le gusta es el de esposa y es entonces cuando aceptan irse con el hombre que la está pidiendo a “su Señoría”. Se reproduce así una visión de la mujer en la que ella es un objeto de intercambio, posesión del “patriarca” y aunque en apariencia puede decidir su oficio, la canción retóricamente va llevando la letra hacia lo socialmente aceptado que es su rol de esposa. Estos cantos infantiles han sido alterados por nuevas generaciones que se van con quien les propone la profesión que sí les gusta, sin embargo, ¿es acaso potestad del marido darle un oficio a la mujer? En las nuevas versiones se mezcla lo antiguo con lo moderno y es justamente en ese intersticio que Silva Santisteban plantea la negativa hacia todo oficio que le sea impuesto o entregado, como una ofrenda por el otro, lo que implícitamente quiere decir que las mujeres por sí mismas pueden darse el oficio que quieran. Pero también es criticar los valores con los que se sigue educando a niños y niñas, en palabras que transmiten un orden de cosas que sigue viendo a la mujer como supeditada al otro masculino³.

Así también se aprecia una recurrencia a las figuras históricas (Circe, Tristán e Isolda, Sor Juana, Clitemnestra) que es el tejido sobre el cual se construirá los poemas, rol que las referencias religiosas cumplían en su libro anterior. Otro aspecto a destacar es el uso de la ironía que está hasta cierto punto manifiesto en las acotaciones entre paréntesis que siguen a los títulos de los poemas. Desde mi lectura hay dos vertientes en las cuales se puede agrupar los poemas, los de tema histórico y los de la vida cotidiana, en ambos, no obstante, está presente la figura femenina y su problemática, que no solo se remite a la identidad y el cuerpo como en *Asuntos circunstanciales*, sino a su construcción histórica, a la recuperación de su figura para el tiempo que vendrá.

² E México se canta una variante que es “Amo a to Matarile-rile-rón”. “A mo a to, Matarile-rile-rón / ¿Qué quiere usted? / Matarile-rile-rón / Yo quiero un paje / Matarile-rile-rón / Escoja usted / Matarile-rile-rón”, siguen los nombres y los oficios, para acabar “Le pondremos Reina Hermosa / Matarile-rile-rón / Ese oficio sí me gusta / Matarile-rile-rón”

³ Es también, en una asociación más personal, una referencia al primer libro escrito por Rocío Silva Santisteban, pero que se mantuvo inédito, titulado *Oficio de mujer*, ganador del premio Poetisa Joven del Perú, organizado por la Librería de la Mujer y la Editorial Causachún. El título entonces asemejaba al poemario de Cesare Pavese, *Oficio de poeta*, que es a su vez una apostilla a *Lavorare stanca*, su libro de poesía más importante. Ante la negativa de Rocío Silva Santisteban

5.3.1 La vertiente cotidiana

La primera parte del libro, “Confesión de parte”, plantea una temática personal que atraviesa desde los recuerdos de infancia hasta las fantasías sexuales. El primer poema “Paso en falso (Primera pesadilla)”, es la descripción del mar saliéndose:

...era el mar transformado metiéndose en nuestras barrigas
en nuestros propios muelles
y la espuma lo tragó y yo quedé a la deriva
sobre un monstruo que no llegaba a entender
mas ese monstruo me engullía con su furia ennegrecida
y se hizo noche y yo grité hasta reventar los pulmones del vecino

No sólo la voz poética se queda sola habiendo desaparecido el padre, sino que está a la merced del monstruo. Sin embargo, se trata más que de un sueño de una realidad que debe enfrentar, pues luego se dice a sí misma “...estoy despierta y serena y dispuesta / a sumergirme en este mar abominable”(14).

“Desterrada de los campos” retoma también los recuerdos de infancia, la falta del padre, que antes se llevó el mar y que ahora simplemente no habita en la casa. El epígrafe de *Las suplicantes* marca el tenor de los recuerdos rememorados en el poema: “...oh no me dejes sola, padre, te lo ruego, una mujer dejada sola nada es”(15). Se describe espacios inundados de preguntas “¿Por qué no escapamos a las cumbres como aves?”, de miedos “...el temor a la tinta indeleble / las estampas con dibujos de vírgenes y ángeles / ellas me gritaron: *no sabe reconocer a su papá*”, de obsesiones “...ante las rejas espero enhiesta, adolorida de pellizcos, / cavilo como una curva, floto sin ligaduras”, para terminar repitiendo el desamparo “...ésta no es mi casa, padre / tus aras me perdieron en ellas busqué amparo / y me trajeron ruina”(17).

Además de esos retratos de la infancia, de las reminiscencias de padre y madre, están los poemas que remiten a una experiencia femenina, al cuerpo, al deseo. “Tricomonas” que alude al parásito de una de las enfermedades de transmisión sexual más comunes, vuelca la mirada sobre el cuerpo, su debilidad y fortaleza; sobre la necesidad de detener el deseo y el deseo que fluye de ambos lados, incontenible:

Qué delicia este sabor de damascos,
sus pechos suaves bajo mi cuerpo,

a repetir el título de aquel primer libro acuñó la frase sugerida por un amigo “ese Oficio no te gusta”. [Conversación con la autora]

seré tu esclavo
seré noche que te guarde
irrepetible
seré miel derretida
seré alcohol, seré agua
bendeciré tus oídos
y cantaré tus alabanzas
pero quédate y déjame poseerte

Quisiera ser tu esclava, ser miel que viertas
caliente sobre un alud amenazante.
Deseo cobijarme bajo tus plumas,
bajo tu olor, te alabaré,
sí, y guardaré mis pechos bajo tu cuerpo.

La contrapartida entre hombre y mujer se repite también en “No es nuestra la guerra” y la temática del deseo en los tres últimos poemas. De ellos me gustaría detenerme en “Danzar sin equilibrio” que es uno de los poemas más citados del libro, debido a que se aborda la temática del erotismo en la evocación del acto sexual.

El poema inicia con un epígrafe de Marguerite Duras que anuncia el escenario: “Esta ciudad está hecha a la medida del amor. Tú estabas hecho a la medida de mi propio cuerpo” (36). El cuerpo aparece en la primera estrofa como una fortaleza, una cárcel, la muralla que los separa y los une en el deseo: “Las murallas altas de esta cárcel que enrosca nuestros cuerpos. Las paredes encaladas, engomadas, todo nuestro furor sobre estas paredes ardiendo” (36). El cuerpo empieza a ser nombrado y volverse nombre, persona, rostro, mujer, voz, empieza a existir y a tener una identidad: “Esperaba la caricia precisa, al final. Las pestañas en el ángulo adecuado, el calor del vaho, el sabor de tu lengua amarilla, violácea. Mi nombre como una humedad que te persigue. Mi nombre siempre te perseguirá, cada amanecer, cada espera frente a una pared blanca, quizás” (36).

Pero a la vez ese otro cuerpo amado, deseado, se entrelaza con otras experiencias, olores y sabores: “Pero el agua me hace recordarte: tu piel de miel, tu piel de algodón de paca, tu piel de libros tras libros tras libros y una búsqueda desesperada de ardor y deseo” (37). Pero es ese otro cuerpo vivido, revivido, perdido, lo que inspira a la voz poética:

Bebíamos vino después del amor. No recuerdo el sabor de ese vino, ni el sonido en tu garganta apurándolo. Con tus largos dedos mojabas mi cuerpo de vino blanco, lamías mi cuerpo de vino blanco, bebías mi cuerpo blanco. Amabas mi manera de voltear la esquina, mi manera de pegar estampillas, amabas esta mirada herida, mi forma de poner los ojos dulces. (38)

Y es ese deseo, esa perturbación, esa necesidad, la falta de vergüenza, el traspaso de los límites que le hace pedir, implorar “Quítame este deseo que me está marcando, que me hará perder el equilibrio” (39). Un equilibrio que no acepta este desborde del cuerpo, que inspira, pide y exige pudor. Por ello, aunque Forgues afirme que:

Rocío Silva Santisteban [y Sui Yun] conciben en sus primeros libros el amor como una totalidad indivisible, como cimiento de una búsqueda de identidad genérica nunca realmente poseída, encuentro o reencuentro de la mujer consigo misma, con el otro y con el mundo. El instante de pasión erótica borra todas las aflicciones, tormentos y desengaños de la vida por la fusión que realiza entre el cuerpo y el alma de los amantes, y desemboca en la comunión de la pareja y en la plenitud del ser (Forgues 2004, 119).

Dicha plenitud no sería tal, porque justamente en el deleite del deseo erótico consumado está implícita la prohibición de ese deleite, puesto que para Bataille el erotismo y lo prohibido son insolubles: “...hasta el punto de que la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido. Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido” (Bataille 114). Por ello, al final del poema, el yo poético alude a un equilibrio que no está implícito en la danza del deseo, un equilibrio de las formas, de las convenciones, de las tradiciones que no dejan experimentar el deseo a plenitud. El erotismo es así la pérdida de esas limitaciones, la indistinción, la confusión y por eso mismo, la muerte.

5.3.2 La vertiente histórica

Clitemnestra es uno de los personajes femeninos más polémicos de las tragedias griegas. Casada con Agamenón, rey de Micenas, tuvo tres hijos: Electra, Ifigenia y Orestes. Pero el destino determinó que en el viaje hacia Troya, Ifigenia fuera sacrificada por su propio padre para contrarrestar la ira de los dioses y contar con vientos favorables en la travesía. Clitemnestra enterada de lo sucedido, en confabulación con su amante Egisto, planeó la venganza y Agamenón fue asesinado a su regreso triunfal de Troya. En algunas versiones de la mitología, Clitemnestra antes de casarse con Agamenón había sido desposada por Tántalo, a quien asesinó Agamenón junto con los hijos de la pareja. Como trofeo de guerra se casó con Clitemnestra y la llevó a su reino. En esta vertiente del mito, Clitemnestra siempre odió a Agamenón y utilizó a Ifigenia como excusa para justificar su asesinato.

La recreación de este personaje que hace Silva Santisteban pretende por un lado, no sólo reivindicar una tradición histórica de mujeres, sino entroncarse con la tradición universal de la literatura a través de sus personajes más representativos⁴. Por otro lado, deconstruye la imagen negativa y satanizada de las mujeres, forjada en el tiempo, resaltando los aspectos subversivos, su inconformidad con los roles subalternos que le corresponden. En “Clitemnestra, infiel”, dice la poeta “...tú supiste elevar tu arma sobre el oráculo de Loxias / e inmortalizar la triste historia de las mujeres dignas y sus amantes” (49). Además reconforta a Clitemnestra en su propósito, pues especialmente en la versión de sus primeras nupcias, Clitemnestra tiene mucho que vengar, ha sido herida una y otra vez por aquel con quien debe compartir su lecho y su cuerpo, su venganza sería así justa:

Ni los dioses saben de este dolor de hembra
el grito que calla en la propia boca
el temor de las murallas ante el eco de la propia voz:
está vengada la muerte de dos niños con la de este hombre.
Tira la daga inmunda y regocíjate
hiciste bien mujer, hiciste bien.

El segundo poema retoma a Carmen, el personaje de la obra de Bizet, de la cual tiene un epígrafe: “Mais si je t’aime, si je t’aime Prends garde à toi” [Pero si yo te amo, si yo te amo, guárdate tú]. En la ópera, de cuatro actos, Carmen muere al final en manos de Don José ciego de celos, a quien ella ha dejado por otro, el torero Escamillo. El poema es el prelude de Carmen, sus pensamientos, la certeza de su cuerpo, un contrapunto entre una voz omnisciente que ve a Carmen y la propia voz de Carmen, que es esa y todas las Carmen, en recuperación de su deseo:

(Carmen retoma la modorra, recoge su cabello una peineta lisa, se para frente al espejo y estruja su pecho, las manos juegan con la blusa de color gris, la falda cae como un viento sin ganas, las huellas de las manos en la lámpara encendida, otra vez recorre lentamente sus caderas, escoge el silbido del silencio, se desnuda, se acuesta). (51)

La voz poética se estructura en relación con la aliteración “clávate” que es una triple alusión a la estocada del torero, al cuchillo que le dará muerte, al acto sexual, a la violencia de todas esas acciones sobre su cuerpo:

Clávate como una estocada que no deje tregua a la violencia de estas palabras
(...)

⁴ Hay que tener también en consideración que el primer libro de Mariela Dreyfus, *Memorias de Electra*, marcó profundamente a la autora. En su poemario, Dreyfus deconstruye la figura de Electra, quien en el mito es la que instiga a Orestes a matar a su madre, a pesar de las dudas y reticencias de éste, para salvar el honor del padre, en una lucha que se ha comparado con la disputa entre matriarcado y patriarcado, instaurándose este último por influencia de una mujer: Electra. [Conversación con la autora]

Clávate, entre mis uñas como mugre y suciedad
(...)
Y sigue aquí clavándote como cientos de notas inseguras
como un haz de sonidos imprecisos que cubren en parte la alegría,
tu intensa vitalidad, tus nalgas infladas, tus hijos
(...)
Y otra vez con más fuerza clávate, más, más
escoge de todo mi cuerpo un lugar donde invernar
(...)

Los personajes históricos femeninos recuperan la profundidad de su ser y sacan a la luz lo que había sido escondido: su propia voz, su propio deseo. No son sólo sujetos sometidos al yugo del fuego y la muerte, sienten, padecen, marcan un destino que hoy los poemas recuperan, para forjar un mismo hilo de memoria⁵.

Circe es la diosa y hechicera que habitaba la isla de Eea. Cuando Odiseo desembarcó en su isla, ella convidó a sus marineros un banquete que los convirtió en cerdos. Se enamoró de Odiseo y después de retenerlo un año con ella, lo ayudó a tomar la ruta de retorno. El poema recupera la figura de la hechicera, la exaltación de su sexualidad y la mirada del otro que la sataniza por lo que entiende es una provocación, ¿toda mujer que desea es una provocación para los hombres?:

Maligna, maldita en miles de boletos impresos
violada cien veces en los metros y así todo
inmaculada en tus carnes y en tus rabiosas venas.
Ah, poseerte más allá, debajo o arriba,
avergonzarme de cada minuto en el herraje,
el fierro duro al rojo, tu sexo.
Vienes con tu cabellera verde y tus dedos largos
de nuevo y con paciencia, otra vez, a provocarme. (60)

La historia celta de Tristán e Isolda, el amor prohibido entres dos jóvenes que desencadena en un triángulo amoroso, recupera la temática del matrimonio, también representada en “Diario de señorita recién casada” y “La mujer de Antonio Mejía”. Las posturas planteadas mediante estos personajes históricos y a través de las mujeres de carne y hueso plasman en cierta medida la teoría del contrato sexual desarrollada por Pateman, la mujer es parte de un intercambio entre

⁵ La figura de Carmen también tiene una relación intertextual con la película del mismo nombre dirigida por Carlos Saura, en la versión flamenca de la ópera (1983). Es de destacar que el personaje se caracteriza por su desfachatez y su alegría por ser libre, una búsqueda que la lleva hasta los límites. Asimismo la otra Carmen también involucrada en esta figura es la propia Carmen Ollé y su libro *Noches de adrenalina* que Rocío Silva Santisteban reconoce como una influencia que marcó su percepción de lo poético. [Conversación con la autora]

caballeros, todo está permitido, la mujer es una esclava de su casa, de sus sentimientos, de los otros.

En “Diario de la señorita recién casada” se legitima la posesión de la mujer, la garantía de su cuerpo por el acto del matrimonio, las formalidades de las acciones, la extrañeza:

Aquí estoy y busco el osobuco,
la mirada, la fecha, no sé, las instrucciones
para no ahogar todo esto con una papeleta
o una pelea matinal por las tostadas.
Sangro por la nariz, las orejas, el ano bicéfalo,
sofoco mis nervios con agüita de tilo
rebuzno en las mañanas, a medio día escupo
entre los árboles de moras de mi cuadra.
Ah tiempos idos. Levantarse sola y sola revolverse entre las sábanas
limpiarse las legañas, el fondo del oído, las partes íntimas, las telarañas.
Ah, tiempos que se van, que se escapan como agua entre las manos
sin dejar marcas ni fechas en las puertas
ni óxido de navajas en los filos de los caños.
Ahora cada pose fetal resulta incómoda,
me despierto con un fuerte dolor en la mandíbula
y croo y canto, resuenan mis caries vacío
como una triste sanguijuela buscando al sol entre las piedras.
La papa rallada sobre los párpados, compresas de jazmín, té de la India,
la fruta de las doce, toda la rutina,
toser con elegancia, fumar con el pulgar en la papada
y desvestirme como una puta cada noche. (56)

En “La mujer de Antonio Mejía” se describe las jornadas interminables de las mujeres en el hogar, especialmente en aquellos espacios que no cuentan con los recursos para pagar por apoyo en la casa ni la tecnología que permiten disminuir el tiempo del trabajo, pero asimismo la anonimidad de quienes sostienen una familia, el día a día:

Se levanta cuando el águila bosteza
está cansada ya, los pies, los muchachos rodeándola,
al amanecer se consigue tres veces un descanso, cómo cuenta
sus dolores, cómo alquila su llanto,
la mujer de Antonio Mejía se acuesta temprano
lava la ropa bajo el cielo gris y húmedo y no se aflige
suda cada vez que comienza a trapear las escaleras
y mueve sus piernas elefantiásicas, sus enormes y anchas caderas
golpea el palo del vecino y no se asusta
huele entre sus manos las hojas derretidas de los árboles
y vuelve a sudar cansada lavando hasta amanecerse. (65)

Pero de pronto, cuando la muerte se la lleva sorpresivamente y cae en medio de la calle "...sin nombre, sin señales de humo / en medio de la niebla y del rumor espeso", la gente habla mal de ella, la confunde con otras, con todas, con las peores:

*Quién será esa vieja borracha.
Qué vergüenza para su familia.
Todavía sigue ahí tirada, con la chompa raída.
No se levanta, ni mueve un solo músculo de la cara.
Con toda seguridad es una prostituta barata.
Una barapienta.
Una ladrona.
Una ratera.
Que se muera tendida, que se muera. (67)*

Este poema recupera además de la marginación de la mujer por su género, también la clase ("chompa raída") como una dimensión de esa misma subordinación.

Dentro de la recuperación de una historia para las mujeres, el epílogo transcribe una Carta a Sor Filotea de la Cruz, extraviada "por la propia Sor Juana", en donde expone, a sus compañeras, sus seguidoras, las mujeres del futuro, parte de los problemas que tendrán que enfrentar y las insta a seguir:

Mas yo les repito: estrecho y largo es el sendero, la neblina lo circunda, al final los pies arderán, pero es necesario e insustituible llevarlo en marcha. Si no, señora mía, vuestras letras y nuestras propias escrituras caerán en pozos hacia el infinito, y entonces podrán ellos repetir: Mulieres, non enim permittitur loqui (...) la labor es dura, el gozo insuficiente... (78)

Renovar el mito de las mujeres malvadas, para reescribirlo es la estrategia que se sigue en esta parte del poemario. Se trata de una estrategia también utilizada por las poetas inglesas (Cf. Ostriker).

5.4 Conclusiones

Zulema Moret, en la introducción a su antología, plantea que "...una gama de matices recorren los poemas de las poetas peruanas quienes toman el cuerpo, como *locus* desde donde desafiar y transgredir los cánones establecidos por el pasado patriarcal" (16), entendiendo a su vez que estos son signos polisémicos que adquieren la valencia de cuerpos políticos, cuerpos con el único anclaje de la voz, cuerpos en peregrinaje, o cuerpos eróticos, como es el caso de la poesía de Rocío Silva Santisteban.

En el recorrido que hemos hecho de estos poemas se aprecia muchas temáticas destacadas que pasan por la identidad, la reflexión del ser, el amor, la muerte, la sumisión; plasmadas en muchos casos a través del cuerpo y del deseo, como un espacio que pone a prueba la existencia, como dice Bataille “El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”(33). Asimismo, esa búsqueda tiene una dimensión privilegiada que es la feminidad, la condición de ser mujer y las características de esa vivencia en el mundo. Paralelamente se encuentran otros intereses, de denuncia social, de ironía, de recuperación histórica, de cuestionamiento. Una de las dimensiones más latentes de esa crítica se da a través de involucrar el tema de la sexualidad en diferentes espacios de lo cultural, como una forma de hacer visible aquello que las prohibiciones sociales tratan de mantener oculto. Y en esa renovación poética se utiliza lo que ha sido más reprimido para rescatarlo como una transgresión: el deseo femenino. Por tanto, las estrategias de la crítica funcionan, como en otros casos históricos, para falsear demandas válidas de grupos subordinados y marginados, al volver el gozo del cuerpo, el amor entre mujeres, la exploración del placer, una forma de deleitación masculina. En ello también se aprecia la estrecha relación entre la dominación masculina y el capitalismo, en volver mercancía todo lo que es una reivindicación.

¿Qué necesidad de utilizar el cuerpo, una y otra vez, como espacio del placer? Quizá la respuesta pueda ser dada por la teoría feminista. Lo que tienen en común Kristeva, Irigaray y Cixous es oponer la experiencia del cuerpo femenino a los patrones simbólicos fálicos asociados al pensamiento occidental:

Although Kristeva does not privilege women as the only possessors of prephalocentric discourse, Irigaray and Cixous go further; if women are to discover and express who they are, to bring to the surface what masculine history has repressed in them, they must begin with their sexuality. And their sexuality begins with their bodies, with their genital and libidinal difference from men (Jones 366)⁶.

Es decir, que la elección del cuerpo no es una búsqueda de notoriedad ni mucho menos una forma de complacer el deseo masculino, es el legítimo despertar de lo que ha estado más dominado, más restringido en las mujeres: su propio cuerpo y su propia sexualidad. La escritura del cuerpo es una consecuencia lógica a las reivindicaciones feministas y de ahí el que se presente como una búsqueda común en las décadas del setenta y ochenta en Latinoamérica. Es necesario reivindicar este mecanismo de rebelión en la poesía de las mujeres, hacer extensivo que “...the

⁶ “Aunque Kristeva no privilegia a las mujeres como las únicas poseedoras del discurso prefalocéntrico, Irigaray y Cixous van más allá; si las mujeres van a descubrir y expresar quiénes son, para traer a la superficie lo que la historia

female body is seen as a direct source of female writing, a powerful alternative discourse seems possible: to write from the body is to re-create the world” (Jones 366)⁷.

Y por ello me parece importante retomar aquí el discurso de la crítica literaria como uno de los mecanismos que impiden una resemantización de la escritura de mujeres, si no logramos que la institución literaria se abra hacia la experiencia de la escritura femenina, la concepción de la literatura seguirá instalada en los infranqueables muros de la visión masculina entendida como universal. Si la crítica literaria es verdaderamente consecuente con la búsqueda de un espectro humano en el arte, no puede seguir negándose a abrirle un espacio a las mujeres en la tradición. Y categorías como el erotismo y lo femenino que homogenizan y marginan sus logros no deben seguir siendo perpetuadas por ella.

El recorrido que hace Rocío Silva Santisteban en sus poemas es consecuente con el recorrido que muchas mujeres pueden hacer en sus propias vidas. La recuperación del cuerpo para sí y su potencial sexual es una dimensión básica de su identidad, sobre ese descubrimiento hay tropiezos y avances, dudas y certezas que se cuestionan. Como decía, la exaltación del otro en la recuperación del propio cuerpo es un estadio que se va derivando en una mirada introyectiva de las capacidades y fuerza de una misma. Ello a su vez hace más sensible para percibir ciertas injusticias que nos rodean y nos oprimen, dejando el deseo latente de cambiar el curso de la historia.

masculina ha reprimido en ellas, ellas deben empezar por su sexualidad. Y su sexualidad empieza con sus cuerpos, con lo genital y libidinal que las diferencia de los hombres” (Jones 366, traducción propia).

⁷ “el cuerpo femenino es visto como la fuente directa de la escritura femenina, un poderoso discurso alternativo parece posible: escribir desde el cuerpo es re-crear el mundo” (Jones 366, traducción propia).

Capítulo VI

Coral Bracho: de seres y peces

Coral Bracho ha hecho una obra en la que lo nuevo, lo original, no está supeditado a pretensiones de intensidad y rebuscamiento, pues lo suyo ha sido concebido desde dentro, como sucede con la vida¹.

Josué Ramírez

6.1 Introducción

Coral Bracho nació en México en 1951, su obra hasta el momento está conformada por los títulos: *Peces de piel fugaz* (1977), *El ser que va a morir* (1981, Premio Nacional de Poesía Aguascalientes), *Bajo el destello líquido* (1988), que reúne sus dos primeros poemarios; *Tierra de extraña ardiente* (1992), en autoría con Irma Palacios; *La voluntad del ámbar* (1998) y *Ese espacio, ese jardín* (2003, Premio Xavier Villaurrutia). Como parte del análisis de la poesía de la década del ochenta, me centraré en el libro *El ser que va a morir*, aunque quisiera empezar haciendo algunos comentarios sobre *Peces de piel fugaz*.

Especialmente *El ser que va a morir*, su segundo libro, recibe una fuerte influencia de la segunda ola del feminismo de los setenta, presente en la temática de reivindicación del cuerpo, la sexualidad y el erotismo. La repercusión de las demandas feministas se aprecian asimismo en el número creciente de escritoras que abarcaron el espacio literario en México, de quienes Coral Bracho es una de las representantes más destacadas. Este escenario se repitió también en Perú y Centro América. La presencia de escritoras estuvo en parte respaldada por las reivindicaciones de los movimientos de mujeres². Ya en la célebre antología *Asamblea de poetas jóvenes de México*, Gabriel Zaid reúne textos de 164 poetas nacidos entre 1950 y 1962, de los cuales las mujeres representan el 18% de los incluidos, que en comparación con antologías anteriores es una proporción nunca antes vista. Coral Bracho es una de las autoras que vienen a renovar la poesía mexicana y que se ha mantenido en el oficio, siendo además parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte y becaria de la Fundación Guggenheim.

¹ Aunque es un comentario elogioso, no puedo dejar de mencionar que identifica la experiencia de Coral Bracho con la experiencia real y verdadera de su vida, repitiéndose la confusión obra-vida que hemos mencionado antes como uno de los sesgos con los cuales se abordan a las autoras mujeres, ello además en contradicción con las características de rigor y racionalidad con las que se suele describir la obra de Bracho.

6.2 Peces de piel fugaz

Se trata de un pequeño libro formado por ocho poemas: “De sus ojos ornados de arenas vítreas”, “Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente”, “Deja que esparzan su humedad de batracios”, “En verdad te digo que has de resucitar un día de entre los muertos”, “Percepción temporal”, “Peces de piel fugaz” y dos breves poemas sin título “los grillos...” y “sobre las valvas...”.

Los poemas del libro abordan el tema del erotismo en el sentido de la exuberancia, pero asimismo en la indistinción y en la confusión, mencionados por Bataille (Cap. II, &.2.4 Erotismo), aquella que en Bracho desliga lo femenino y lo masculino, llevando el deseo hacia una coincidencia de presencias indistintas, en la sugerencia y sensualidad del lenguaje. Aunque es una propuesta que será principalmente desarrollada en *El ser que va a morir*, es desde aquí que se forjan buena parte de sus apuestas, por ello me pareció importante hacer ese señalamiento y rastrear esa primera aproximación a lo erótico aunque su presencia en el libro no sea constante.

Wong describe el libro como un largo deslumbramiento “Atmósferas, sensaciones; imaginario movimiento de la cámara cinematográfica irrumpiendo en un paraje virgen. Bracho recurre al agua como punto de partida para destacar el movimiento escenográfico” (1987: 213) que recorre la naturaleza, el conocimiento y el espíritu. En *Medusario*, se propone que la poesía de Bracho se articula a través de los rizomas: “tallos subterráneos que se bifurcan hacia múltiples direcciones y que, sin ningún orden progresivo, van acumulándose sin forma ni raíz” (Echavarren 1996: 387), por lo que sus poemas a semejanza de ese movimiento no componen un todo, no concluyen, no configuran una idea completa: es una poesía acuática que borra, reescribe y vuelve a borrar, como el mar:

El viento, incisiva secuencia de la roca,
entra a la niebla de tu cuerpo, brota
¿Qué tan lejos?
¿qué tan lejos se dispersa tu boca en esta celda?
¿qué tan pronto se plasma?
—olvidaron mi espejo—
Olvidaron tu rostro en el momento mismo del entierro
—olvidaron mi espejo—
Y es así que te esparces en la creación del gas que te contenga,
que diluya tu imagen,
la prolongue
al inasible espacio de la torre,

² Para la presencia de mujeres poetas en la década del ochenta en México ver Manca, en Perú Forgues, en Centro América Preble-Niemi; sobre la segunda ola del feminismo ver Amorós, entre otras.

es ahora que creces
y tu expresión
es agua y podredumbre,
tu cadencia es el rito,
tienes
el color de la tierra el olor ancestral
de lo que hierve por un siglo de lo que no se palpa, y se presagia
para nacer al cauce del silencio (22)³.

Esta forma de ramificación también se aprecia en el poema “Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente”, en lo que sería para Bracho la crónica de una relación sentimental que enfrenta la muerte. Está estructurado en dos voces, una señalada en cursivas y entre comillas, y la otra en la tipografía común del libro. La primera es un monólogo en primera persona a quien se le viene un recuerdo “como una fiebre de hambre”, que describe el lugar donde se encuentra, que piensa y recupera ideas para sí. La otra voz es más lírica, mientras va recordando, va construyendo al otro, lo recorre nuevamente y es así que se encabalgan las sensaciones, los pensamientos, en un tempo casi *stacato* que atrapa al lector en su marea:

Y era como abrir un murmullo a esa sombra desnuda de los sauces, que despierta en su voz, como una aurora a la noche, el lenguaje de sal que despiden al alba los oleajes. Era esperar los dos en un cuarto pequeño donde el tiempo son puertas y las puertas espejos; tú hablas de algún sueño que las aguas rebasan, que arrastran las mareas desde la playa, te arrebatan, como un último gesto de intentar a nado, de buscar arrancarle al mar, desde el silencio, el cauce distendido que reciba tu cuerpo. Hablas de corredores, de intentar el regreso, y no encuentras el número del cuarto. Yo vislumbro tu voz multiplicada por un eco de espejos. “*Sólo números muy cercanos*”. Tus manos son las llamas de un bosque que se extingue, como un rumor sostiene el calor de la noche. La noche es un reflejo; tu imagen es un eterno decir que sí, que venga, que te acompañe afuera. Hay un ruido de luces que se empalman (16).

A ese mismo tú es a quien se dirigen los demás poemas “Deja que pasen, / deja que inunden con su sombra imprecisa / los resquicios, las fuentes, los piracantos”(19), un tú que no puede ser personificado en alguien, que podría ser una fuerza, la propia conciencia, el mundo, dios: “porque has descendido aquí con voz de muerto, / te han sepultado, / bendito seas / han dicho, bendito para alcanzar el reino de los cielos”(21).

La muerte es un tema que se presenta en éste como en su siguiente poemario: “Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados”(15), “Olvidaron tu rostro en el momento mismo del entierro”(22), como uno de los tejidos que subyace al hacer poético. Y es justo en el panorama de todas estas ramificaciones que se construye, esa hoja de agua que es *Peces de piel fugaz*. En el mismo

³ Todas las referencias pertenecen a la edición de ambos libros en *Bajo el destello líquido*.

título del libro hay una confluencia de sentidos, los peces por un lado que habitan el mar, pero la piel que remite a una presencia más humana y la fugacidad de ambas existencias. Se trata quizá del mismo mar en el que se reúnen todas las vidas y sus muertes. Para Ramón Cote esta forma de estructurar el poema puede ser también nombrada como de soslayo “pasar de largo, esquivar una dificultad, mirar por encima”(67), con lo cual se volatilizan los significados. Asimismo, el otro elemento además del agua que permite sus deslizamientos entre los intersticios es el regodeo de las formas sonoras del lenguaje, la fuerza que impulsa, que se hunde y resurge entre las palabras; la cual en su segundo libro transmitirá la búsqueda del deseo.

Ya desde este primer poemario se identificarán asimismo algunos rasgos discursivos que serán parte del estilo de la poeta, tempranamente madura en la construcción de una voz propia y distinguible. Nos referimos a los rasgos mencionados por Haladyna:

- a. Una des-representación erótica, esencialmente descriptiva de ambientes, que provoca desconcierto en el lector.
- b. Un vacío en cuanto a quién se dirige el poema "no se entiende bien a quién corresponde el sujeto hablante, ni a quién se dirige, a pesar de (o a causa de) las continuas referencias a un 'tú' que siempre permanece indeterminado e indeterminable"(Haladyna 256).
- c. La ambigüedad es la piedra angular “de una tentativa poética virtual, una apertura hermética que no invita al lector a compartir un significado universalmente comprendido, sino a participar en los significados posibles de un juego de perpetua indeterminación"(Haladyna 257-258).
- d. Deliberada tentativa de llamar la atención al proceso del poema y no al producto; es decir una primacía del lenguaje, especialmente en aquellos poemas que celebran el erotismo, creando así una nueva forma de expresión del deseo.
- e. Borra las diferencias sexuales identificables, se subvierte la tradicional dicotomía que privilegia la actividad masculina a la pasividad femenina, el sujeto del poema no se encarna. “Se detecta en ella una tentativa de destruir la dicotomía tradicional de los sexos por medio de la misma indeterminación que caracteriza todos los otros aspectos de su obra poética"(Haladyna 283).

De este modo se logra brincar del cuerpo a la escritura de una manera directa, en una tradición poética predominantemente masculina y conservadora en cuanto a la expresión explícita de la

sexualidad, combatiendo estereotipos poéticos sobre la mujer ya que por un lado no se limita a los temas apropiados y por otro los aborda de un modo original y novedoso: "Bracho parece estar contestando con inteligencia y con sensibilidad a una poesía machista que se proliferó en el coloquialismo de las décadas de los cincuenta y de los sesenta que reafirmaba la imagen unidimensional de la mujer joven como objeto de placer" (Haladyna 286-287).

6.3 El ser que va a morir

El libro está dividido en tres parte numeradas pero sin título a las que preceden dos poemas "Oigo tu cuerpo..." y "Poblaciones lejanas". La primera parte se compone de cuatro poemas: "En esta oscura mezquita tibia", "El ámbito del placer", "Abre sus cienos índigos al contacto" y "Una luciérnaga bajo la lengua". La segunda parte agrupa tres poemas: "Personaje en el silencio (Un lugar)", "Tus lindes: grietas que me develan" y "Tiempo reflejante". La tercera parte empieza con el poema sin título "Agua de medusas...", al que le siguen dos poemas más: "Me refracta a tu vida como a un enigma" y "Sobre las mesas: el destello". En la revisión que hicimos de la crítica literaria mexicana se expusieron las dos posturas encontradas respecto de la poesía de Bracho, aquella que la ubica en la rama de la poesía femenina, frente a la que alude a su obra como una renovación poética radical de la tradición mexicana en poesía. Rastreademos desde la temática del erotismo las propuestas del libro.

Para empezar creo que una de las directrices del análisis estará dada por las palabras de Bataille, al plantearse el erotismo como "una exuberancia de la vida", la exuberancia es justamente una de las formas en que se ha definido el lenguaje de Bracho, por el exceso de procedimientos lingüísticos, por la abundancia del vocabulario, por la reestructuración del lenguaje para agudizar sus significados. Pero así también en la vinculación con la muerte, en la afirmación de la vida a través de la muerte, de lo cual es principal indicio el título del libro.

6.3.1 Oigo tu voz

El libro comienza con dos poemas, a manera de presentación. El primero, sin título, marca las características que serán luego desarrolladas a lo largo de los textos, la imbricación de lo corporal con la naturaleza, como si se trata del mismo y único paisaje:

Oigo tu cuerpo con la avidéz abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,

de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas
de su origen; bebo

Se aprecia también el uso de los signos de puntuación, que se reproducen de manera profusa, como un abrir y cerrar ideas sin terminar. El poema describe el cuerpo, al que oye, que es a su vez la suma de todos los otros sentidos (tocar, sentir, oler, saborear), no sólo sugerido en las palabras sino en su sonido y cadencia, el uso de la rima y la repetición de fonemas produce ese devenir armónico del poema. Asimismo se podría creer que el yo poético es una figura femenina, puesto que su cuerpo está recorrido y saturado de esperma, pero en el poema no se marca esta identidad de una manera clara, se preocupa más por solazarse en percibir y expresar el placer. Sin embargo, en otra lectura ello sería indicio de un goce femenino:

Frente al canon erótico que remite a una visualización global del goce de los cuerpos, este poema presenta un regocijo en el líquido seminal que recorre el cuerpo del texto (y el de la mujer). Si la circunstancia más álgida del goce sexual es la eyaculación o el orgasmo, la poesía de Bracho busca el borde de ese proceso, que es su superficie: lo más tangible de esa realidad, es decir, el esperma. Por ello, el poema celebra el ‘estar’ en esa algarabía de viscosidades (Sefamí 1992, 33).

El otro poema de esta introducción “Poblaciones ajenas” sigue esta geografía corporal de la naturaleza: “Sus relieves candentes, sus pasajes, son un salmo / luctuoso y monocorde”, por lo que guarda unidad con todo el conjunto y podría hasta cierto punto entenderse como un único río de palabras. Para Adolfo Castañón, los poemas de Bracho “son paisajes interiores, microscopías, circunspecciones íntimas del país que se halla piel adentro”(1980: 40).

6.3.2 Naturaleza viva

En esa oscura mezquita tibia tenemos un cuerpo/naturaleza, es decir una naturaleza vivida como un cuerpo, recorrida con sensualidad, explorada con presteza y deseo. En esta corporeización de la naturaleza se renuncia a una humanización en el sentido liminal del término, este cuerpo natural no tiene una forma definida, no es posible hacer una geografía humanizada de él, todos sus rincones son vistos con la amplitud de un deseo que se expande. Sin embargo, en el contrapunto discreto con partes del cuerpo se acentúa la dualidad de un cuerpo de la naturaleza y una naturaleza hecha cuerpo.

Sé de tu cuerpo: los arrecifes,
las desbandadas,

la luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la lluvia incita),
de su oleaje

En estos versos iniciales, el cuerpo está constituido de arrecifes, desbandadas, no sólo en el sentido del desorden sino también de la dispersión; luz inquietante que se vincula con los muslos en los que la lluvia es uno de sus efectos, que incita, que desata oleajes. Se aprecia así el constante ir y venir de la naturaleza al cuerpo como la misma esfera de las cosas, una usada para describir a la otra en un recurso que las vuelve indivisibles “En tu vientre la luz cava un follaje espeso que difiere las costas, que revierte en sus aguas”, “En tus ojos el mar es un destello abrupto que retiene su cauce”.

La naturaleza se presenta en arrecifes, luz, lluvia, oleajes, huertos, hiedras, tallos, limos, cardumen, manto, semillero, follaje, frondas, selva, mar, piedra, médanos, barro, desierto, naranjos, racimos, musgos, arrayanes, crepúsculo, viento, arena, agua, tierra, algas, litoral, ramajes, cepas, helechos, cardos, hierba, líquen, salitre. El cuerpo a su vez es aludido mediante muslos, umbrales, vientre, ingles, ojos, lengua, labios, piel, palmas, yemas, dedos. Y en ese sentido la mezquita tibia se vuelve el espacio que une ambas esferas, la del cuerpo y la de la naturaleza, nos remite a una adoración, a una creencia divina de ese vínculo ancestral entre la vida humana y la vida natural, ambos oscuros misterios indescifrables: “Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada, murmurante, / mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo, oscuro) al calor de sus naves”.

Es cierto que ningún rasgo aquí señala la feminización de esos espacios recorridos, sin embargo, el adjetivo de oscura hace asociar a esa “mezquita tibia” con el sexo femenino, oscuro, adorado, temido, venerado. En un entretejido secreto de deseo, en el cual urdirse en asociación fonética con hundirse “tu olor suavísimo, oscuro”, en ese calor de sus “naves”, de su espacio, también divino asociado al lugar de la adoración: “La mezquita se extiende entre el desierto y el mar”.

Este cuerpo naturaleza es la división entre el vacío, lo deshabitado, solitario y la profundidad, los oleajes, el movimiento; como una separación entre el cuerpo y la naturaleza. No sabemos quién recorre a ese cuerpo de la naturaleza, pero hay un otro que dice “yo” y que aún más, sabe, conoce, tiene la capacidad de entender, en su lenguaje sibilante reproduce el susurro de los labios y del aire en movimiento, que es la reproducción sensual de su discurso. Por tanto, en el entrelazamiento de los discursos parecería sugerirse también un entrelazamiento de los recorridos, el cuerpo

recorriendo la naturaleza y la naturaleza recorriendo el cuerpo. De modo que el erotismo ha sobrepasado la dimensión de lo corporal, como dice Kamenszain “El erotismo no es aquí esa actividad exterior y apolínea de un cuerpo que, además, se clarifica en la imagen poética. En vez de cuerpo, organismo; en vez de actividad erótica, una libido subterránea”(1983: 35).

El ámbito del placer inicia con una comparación entre semilla y cuerpo que implica otro símil entre el placer como ámbito del cuerpo y la semilla como el origen de la existencia, la esfera de la creación. Pero al mismo tiempo una asociación entre creación y placer: “La semilla es el cuerpo del placer; /es la pulida solidez que encarna el centro del ámbito del placer que la sabe,/ que la circunda con delicia”.

En este poema no existe un sujeto explícito, se aborda desde lo impersonal como si el placer fuera la fuerza por sí misma originaria, que nuevamente recorre la naturaleza cuerpo, la pone en movimiento, la describe y al mismo tiempo devela, de una manera dependiente e indivisible: “La semilla lo incita a que la recorra, a que la cubra con /minucia; su contorno /es el ámbito del placer que la acoge, que la precisa”.

Esta semilla, este cuerpo, puede ser un mango o un topacio, lo que se explota es la sensación de ese ámbito del placer en la semilla, en el cuerpo, como si cada poro de su interior fuera el placer en sí mismo:

El pedernal y sus pulimentos. El mármol lúbrico, sus
crecientes redondeadas; aquí se inflaman,
aquí se abundan en descampada complicidad. Aquí
pronuncian lo que recobran en volumen,
en su adensada resonancia; la entornan: Son las planicies de
lo entrañable voluptuoso, es su puntal;
son los oleajes compactantes
sobre la luz que los sostiene

Pero se sigue aunando en la sensación de la implicancia, en el uno que llama al otro y viceversa “se van mirando”, “se van hundiendo”, “se van rodeando”, “se van fundiendo”, “se van cediendo”, “saboreando”, “abriendo”, “abordando” y no se trata de otra cosa que del vínculo del placer, sin personas, de la naturaleza en sí misma, de los cuerpos en esa naturalidad. Como dice Chouciño “La exploración del cuerpo de la pareja alcanza niveles mucho más amplios que vinculan lo humano con la naturaleza”(1998: 256).

En *Abre sus cienos índigos al contacto*, sitios bajos y húmedos son los poseídos, mediante el contacto, el tacto, la conexión de las partes. Aquí se presenta en primera instancia el cuerpo y el sujeto que es el que posee y ausculta pero en un involucramiento que los equipara al pertenecerse: “De tu boca, de tus ojos ahondados bebo, de tu vientre, en / tus flancos; /entre mis manos arden, se humedecen”.

El cuerpo se abre a través de la boca, ojos, vientre, manos, lengua, labios, torso, sexo, ingles, palmas, muslos, plexo, esfínter, tímpano, vulva y el sujeto se presenta en primera persona bebo, palpo, contraigo, busco, lamo. Al parecer se describe un acto, sexual, erótico, de posesión: “Contraigo (de tus labios, en mi torso, se expanden —hielos / astillados— /las puntas nítidas) hasta el ansia”.

Aquí se ha invertido la relación y es el cuerpo recorrido con reminiscencias de la naturaleza, pero es sin duda el acto sexual más profundo que se ha hecho, sin rastro de sujetos, más que cuerpos y sensaciones y deseos:

Busco integrar tu sexo (lava que se repliega, costa, para
envolverlo, lago adensado el ritmo
capilar de esta sed), su abundancia aprehensible y lenta, su
densidad, a mis límites; viña
apretada al pulso, sorbida al vórtice; cima bullente, fulcro
luminoso, el deseo
(lamo en tu espesura candente; vierto) abre sus cienos
índigos, al contacto, moja.
Los humores, los brillos íntimos, los reflejos
(tus muslos cavan en mis muslos;
tu beso escinde)
de una caricia; el mosto;

El punto y coma o la falta de puntuación final en los tres poemas descritos hasta ahora señalan si no una continuidad con el siguiente, al menos una continuidad de las acciones, una recreación cíclica de la naturaleza, el cuerpo y el deseo. Pero también una expresión que va en *crescendo*, del contacto suave a la pasión desenfrenada.

Sobre la construcción del espacio en la poesía de Bracho, Stuckert señala que la temporalidad es mínima prefiriéndose un uso extensivo de la metáfora, la superposición de las imágenes, para crear impresiones sensoriales que no dependen de una conciencia individual. Sin embargo, ese espacio de imaginaria geográfica y metafórica que recrea sensaciones, es definida como femenina,

en oposición a un espacio temporal. La propuesta me parece sugerente, no relacionarlo con lo femenino en términos de la referencia a las mujeres, sino a una cualidad atemporal de la naturaleza y el espacio, frente a la racionalidad del tiempo en el reloj, con lo cual también se intensifica la noción caótica de lo erótico en la falta de un tiempo lógico para la razón y más bien dependiente de los sentidos.

En *Una luciérnaga bajo la lengua*, el sujeto se hace presente y se dirige, desde su interior, hacia el otro amado “Te amo desde el sabor inquieto de la fermentación”, manteniendo aún la unión entre la naturaleza y el cuerpo, y viceversa:

Grito que destila la luz:
por las grietas frutales;
bajo el agua musgosa que se adhiere a las sombras. Las
papilas, las grutas

Pero por primera vez hay una identificación sexual del otro “Vivo junto al hombre que amo” y entonces es el sujeto actuante descrito como sujeto femenino y el otro, el observado, acaso el cuerpo del hombre, del cual se habla, al cual se describe también en términos de la naturaleza “Y su pasión rebasa en espesor a las olas./ Y su ternura vuelve diáfanos y entrañables los días”. Sin embargo, no es en la forma de lo binario que se expresa el poema, sino en la constatación del deseo, por ello señala Haladyna que se “propone un sujeto femenino que ejerce su voluntad, que también busca activamente saciar su deseo y que da y recibe el goce erótico en un pacto mutuo e igualitario con el sexo opuesto”(289), hacia una nueva sensibilidad poética que se opone a la imagen de la mujer sumida como objeto pasivo del hombre.

6.3.3 Abstracción de la voz

En este segmento los poemas se alargan y se vuelven más abstractos. Aunque en algunos poemas la temática es profusa, como en “Personaje en el silencio (un lugar)”, los demás siguen el camino planteado a lo largo de la obra. En “Tus lindes: grietas que me develan” aparece esbozado el cuerpo masculino:

Has pulsado,
has templado mi carne
en tu diafanidad, mis sentidos (hombre de contornos
levísimos, de ojos suaves y limpios);
en la vasta desnudez que derrama,
que desgaja y ofrece;

Ese otro ha configurado el cuerpo del yo poético en el recorrido del placer, como si en esa experiencia el cuerpo hubiese renacido, se hubiese forjado verdaderamente:

—Has forjado, delineado mi cuerpo a tus emanaciones,
a sus trazos escuetos. Has colmado
de raíces, de espacios;
has ahondado, desollado, vuelto vulnerables (porque tus
yemas tensan
y desprenden,
porque tu luz arranca —gubia suavísima— con su lengua,
su roce,
mis membranas —en tus aguas; ceiba luminosa de espesuras
abiertas,
de parajes fluctuantes, excedidos; tu relente) mis miembros.

Esta propuesta, se asemeja a la recuperación del cuerpo del deseo planteada en la poesía de Rocío Silva Santisteban y de otras poetas de los setenta y ochenta. El poema “Tiempo reflejante” recupera asimismo la duda sobre la existencia y el conocimiento, también vista en otras propuesta poéticas. Inicia con un epígrafe de Nietzsche “En realidad, ¿qué sabe el hombre de sí mismo”. Y a cada paso asalta una idea, una duda, una interrogante:

Baja por esa rampa intermitente,
Buscándolo. Al contacto del aire
—¿Y en el agua? ¿Cómo son bajo el agua? ¿Cuáles savias
los nutren, los esponjan?
¿Cuál, si secretan alguna, los ensordece o los oculta?
¿Cómo se mueven? ¿Cómo responden a su entorno?

Entre los contornos de las aguas, aludidas por los peces del título, que en efecto inundan de agua todos los textos, se pregunta también por la continuidad de la permanencia, la reproducción, la maternidad:

Como un cuerpo sinuoso que amoldara sus carnes,
que absorbiera en sus cauces a un engendro —a un reflejo
mensurante,
a un abismo— de sí;
como el plazo predecible, el influjo
—a este feto que adopta su humedad y su sed, lo perfora,
lo orilla a sus propios perfiles—, el mar,
endurecible
—que se pliega y constriñe al sopor de esta red, que la
segrega—,
en su henchido, confuso, movimiento de pjaras, de universo;

Se trata de una poesía compuesta de múltiples registros: erotismo, muerte, naturaleza, arquitectura, lenguaje, pero a su vez de un interés por el misterio del pensamiento y la celebración del cuerpo, de los sentidos, de la materia y de la vida (Cf. González López).

6.3.4 Profusión del sentido

En “Agua de medusas...” se presenta también el tema del erotismo, en ese volar y flotar de las medusas en el agua, que parece ser el espacio de lo voluptuoso, por su capacidad para deslizarse en ella, dejarse ir, hacerse leve, liviano, la parte de un todo mayor, la nada:

Agua de medusas,
agua láctea, sinuosa,
agua de bordes lúbricos; espesura vidriante —Delicuescencia
entre contornos deleitosos. Agua —agua suntuosa
de involución, de languidez

Es uno de los textos en que se “trabaja hasta el extremo las posibilidades de lo sintagmático, alargando los períodos sintácticos que casi nunca se completan” (Chouciño 1998: 257). Como el poema además termina como empieza y su último signo es una coma, parece sugerir la continuidad, el tiempo cíclico de esa experiencia, que se acaba y empieza, cuyo final es parte del nuevo inicio “de medusas, agua láctea, sinuosa; Agua,”.

Por eso cada nuevo poema es una continuidad y una ruptura con lo ya dicho, una recreación de todas las sensaciones mencionadas y por tanto también su exacerbación. En “Sobre las mesas: el destello” se llega así a reproducir el momento mismo del orgasmo:

—Su voz: saboreando, exhibiendo, despojándolo— Luz;
en los espacios excitables, el acto sedicioso. Labial,
embarneable bajo el índice fresco, su tersura; prensan.
Magnetismo atizado hasta el exceso degustable,
el rechinado. Vértices las cosquillas.
—Acedando, exprimiéndolo— en rupturas desbocadas,
Expresivas. Vórtice. Entre los fierros, los erizos,
el instinto. Roedores inexpugnables
entre los hilos, las escuadras, el cedazo. Un terrón,
un respiro lanceolado, un prurito.
Rastrear bajo las zonas apiñadas, intensivas.
Nudos papilares entre la yerba. Sobre las mesas: el destello.

Por esta profusión de sentidos es que la obra de Bracho es una obra abierta y sensual, “su lenguaje apela a los sentidos y es sensual en su disposición, en su cadencia, en su exuberancia y su significado”(González López 5), toma al mundo como alegoría constante. Esta sensualidad podría

también encajar en lo que Seydel ha denominado *textos de placer*, pues aunque hay una manipulación del lenguaje para intensificar el sentido, a su vez el lenguaje es una fuente de goce en la lectura, en la resonancia, en el deleite de los sonidos y las palabras.

6.4 Forma y contenido

Si retomamos lo mencionado sobre el desarrollo de los poemas, identifiqué una presencia corporeizada de la naturaleza, es decir una naturaleza que se representa como un cuerpo o un cuerpo que se asume como naturaleza. Asimismo y frente a esta fusión, la asociación del placer a la creación, al origen como lugar de procedencia pero también como fuente de la cual emana en este caso el sentido erótico. Si la naturaleza es a su vez un cuerpo, de ella también se desprende deseo y goce; asimismo si el cuerpo es al mismo tiempo naturaleza, de él se deriva el mundo como origen y procedencia proliferante. Se trata por tanto de una recreación cíclica del cuerpo, la naturaleza y el deseo, en términos de una vivencia totalizadora tanto discursiva como sensorial; hemos señalado en ese sentido la relevancia de las sibilantes a lo largo de todos los poemas, a lo cual se añaden los silencios y juegos del ritmo sugeridos por caracteres lingüísticos como los paréntesis, guiones, sangrías y el punto y coma, o la falta de puntuación, al término de los poemas de esta sección, que indica la pausa que antecede a la continuidad de la palabra. Estas licencias lingüísticas también implican una búsqueda no sólo del contenido, sino de la forma, que es un aspecto resaltado en los estudios sobre Bracho.

Me parece importante destacar la despersonalización del deseo, ni femenino, ni masculino (excepto en algunos poemas) que (aún así) no se establece de forma binaria. Se trata de una propuesta audaz que en efecto retoma la imagen erótica de la vivencia de la sexualidad (femenina por ratos, indeterminada por otros), para sí y no para otro, o mejor aún la desliga de su necesario correlato masculino/femenino, como ejercicio del poder, para ser sentida y experimentada. En ese sentido el erotismo en Bracho se hace un *significante vacío* que es recreado por el lector, las sensaciones están ahí colocadas, pero los sentidos deben ser completados en la lectura:

Bracho's erotic poetry fits a neobaroque space where the 'absent significant' is that of erotic experience, to be conveyed in language without limits but contained within a textual space that is invented and not that of the experience itself. It is the reader who will, in the experience of the poem, create her own sensations and associations suggested by poetic language; there is no 'original' experience but another space sensed in the text itself (Stuckert 187-188)⁴.

⁴ “La poesía erótica de Bracho encaja en el espacio neobarroco donde la ‘ausencia de significado’ es la de la experiencia erótica, para ser transmitida en el lenguaje sin límites pero contenida en el espacio textual que es

Y en ello, como afirma González López, la poesía de Bracho sería a todas luces singular, por un lado debido a que no se asume como representación de ninguna de las ideas o formas literarias canonizadas de su momento histórico; pero también porque no se apoya en la tradición ni en lo conocido.

6.5 Conclusiones

Josué Ramírez identifica tres momentos en la poesía de Coral Bracho. El primero sería el del neobarroco latinoamericano, en el cual la profusión de sentidos es la característica más destacada de sus dos primeros libros. Habría en esta etapa un profundo sentido crítico que deja vislumbrar en lo celular y molecular, una alegoría de lo macro; así como lo corporal, los sentidos, el placer cifra el conocimiento científico. El segundo momento correspondería a *Tierra de entraña ardiente* y *La voluntad del ámbar*, obras en las cuales la composición se simplifica sin dejar de ser compleja, llevando a una identificación más nítida de los sentidos, que la retórica barroca impedía, con especial énfasis en lo imaginativo. La tercera etapa se abre con *Ese espacio, ese jardín*, en las experiencias de los momentos previos se reúnen, en una suerte de eclipse que conjuga lo oscuro y lo claro de su poesía, en la forma de la revelación (J. Ramírez 2004).

Tanto *Piezas de piel fugaz*, como *El ser que va a morir*, por tanto están marcados por la propuesta de lo neobarroco latinoamericano, que es magistralmente adoptado por Bracho en el trabajo con el lenguaje. El erotismo en ese sentido es antes que una temática un elemento de la conformación de su estilo poético. En la renovación de las formas binarias que hace Bracho del deseo y la sexualidad, el cuerpo es una extensión de la naturaleza y en esa totalidad está más allá de lo femenino y/o lo masculino. Sin duda una fórmula que pretende cuestionar las construcciones sociales imperantes.

De forma que aunque Bracho no aborde la sexualidad de una forma directa, su poética también pasa por la reivindicación de ese discurso para la mujer y su arte, en lo que propone una nueva renovación del lenguaje de forma y de contenido. Aquellas lecturas que sesgan la obra de las

inventado y no el de la experiencia en sí misma. Es el lector el que, en la experiencia del poema, creará sus propias sensaciones y asociaciones sugeridas por el lenguaje poético, ahí no existe una experiencia 'original' pero otro espacio es percibido en el texto en sí mismo" (Stuckert 187-188, traducción propia).

mujeres están perdiéndose de esta rica gama de posibilidad que viene a enriquecer la literatura universal⁵.

⁵ Se realizó una conversación con la autora que por petición de ella no será reproducida en esta tesis. A su vez recibí algunos comentarios sobre este capítulo que me dieron luces para ajustar el análisis. Agradezco a Coral Bracho por su tiempo y sus palabras.

Conclusiones

1. Sobre la crítica literaria

He presentado los elementos de género que están en juego en la valoración de la literatura hecha por mujeres, en el caso específico de las poetisas de la década del ochenta: Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho. Si hacemos un recorrido histórico de este hecho se trataría de una práctica que descansa en un problema social, el considerar a la mujer una ciudadana de segunda clase en la sociedad, mirada que le impide acceder plenamente a espacios del poder como la palabra. Las trabas impuestas así a las mujeres para desplegar su inclinación creadora han sido muchas, concretas y abstractas, que van desde la imposibilidad de acceder a libros, a tener una educación o a gozar del tiempo para la lectura; hasta la misma concepción del genio artístico como una cualidad masculina, como si éste fuera sólo posible como proyección del pene.

El panorama de la crítica literaria actual, en Perú y México, se presenta así entre dos posturas, aquella que no puede evitar una lectura sexuada de la poesía, es decir que marca la condición femenina de sus escritoras, y aquella que intenta un acercamiento a las obras más allá de la condición sexual de sus representantes, aunque la postura universal y supuestamente neutral adoptada se encuentre cercana a lo masculino. En ambos casos las demandas sociales que priorizan el pudor y la modestia para la mujer son derivadas al discurso poético de las autoras y por ello son más criticadas aquellas que expresan abiertamente su postura que quienes encuentran formas lingüísticas que optan por la denuncia velada. Por tanto, sigue siendo el género en la mayoría de los casos un elemento primordial que determina el valor que se dará a las obras literarias y así la mujer se encuentra en una posición subordinada, porque está impedida de un despliegue creativo ilimitado, concebido en relación a las trabas que la sociedad le imponen a su ser.

Estas constataciones son negadas por la crítica literaria, sea cual sea su posición real, su discurso sigue siendo el de que la literatura está fuera de toda diferenciación sexual, que ésta no es importante para gozar o valorar una obra de arte y que por tanto sólo importa la buena o la mala literatura. Esta posición llega incluso en momentos a afirmar que el ser mujer no impide destacar en el arte, que se trataría de una falacia utilizada por figuras sin talento, o que si bien eso fue una realidad en el pasado, hoy en día las mujeres gozan de los mismos derechos y posibilidades que los

hombres. Nuestra investigación invitaría a afirmar que hoy en día el género sigue siendo un factor que influye en cómo se juzga una obra, y que las actitudes prescritas por los roles sociales de género se actualizan para las mujeres (pudor, modestia, recato) de un modo en que no se realizan para los hombres (pues no se ha ejercido control sobre la sexualidad masculina), debido a que el sujeto masculino se asume como universal y el femenino como marcado por su sexo. Si no se reconoce este sesgo no podrá ser combatido y por tanto seguirá funcionando como sustrato a la hora de enfrentar las obras de mujeres. En pos de un arte verdaderamente incluyente que acepte todo el espectro de la expresión humana, debe abogarse por una valoración equitativa de hombres y mujeres, sin la subordinación de uno por el otro.

2. Sobre el discurso del erotismo

El discurso del erotismo en la crítica literaria es visto, en su mayoría, como un deleite del goce, como un espectáculo, de ahí que en primer lugar se crea que, cuando lo expresan las mujeres, es una forma de llamar la atención de los hombres y que por otro lado despierte proyecciones sexuales de parte de ellos. De modo que visto como fin en sí mismo de la poesía, el erotismo expresado por poetas y escritoras se resignifica en la crítica como término peyorativo, especialmente en un contexto social en el que el goce sexual femenino está negado y sólo puede ser asociado a la figura de la “mujer pública”. En la crítica se vuelve también una forma de homogeneizar todas las propuestas literarias, pues al resaltarse ese único aspecto como crucial los distintos discursos literarios se ven así disminuidos a lo erótico como único propósito artístico. Esto contribuye a relegar a la mujer de la literatura canónica pues al estar ya sexualizada la escritora por ser mujer, se afianza dicha postura cuando se le atribuye un discurso poético que a su vez sexualiza el cuerpo femenino para la mirada masculina.

El caso más extremo ha sido visto en la crítica literaria peruana actual, en un espectro amplio que abarca tanto a aquella producida en ámbitos literarios especializados como la que se realiza en las reseñas periodísticas. Los excesos son muchos y han sido documentados a lo largo de este trabajo, para dejar en claro que hay una tendencia predominante en la crítica peruana que margina a la mujer del ámbito literario segregándola al espacio de lo femenino y desvirtuando ese ámbito por el sexo de las autoras, con todo el rigor que socialmente se aplica a las mujeres que no asumen el rol social de la sumisión. Una postura distinta de la crítica literaria es observada en el contexto mexicano para el caso de la poesía de Coral Bracho, en la que lo erótico está asociado a la

profusión de formas discursivas, al regocijo del lenguaje y la ambigüedad de los sentidos. Sin embargo, no por ello escapa por completo a una visión ambivalente sobre los méritos de su poesía, en los casos en que ésta es definida por la identidad femenina de su autora o en otros en los que su hermetismo deriva en una total incompreensión de la crítica.

El discurso erótico, sin embargo, desde las propuestas de las autoras presenta una riquísima fuente de imaginación y creatividad poética. En el caso de Rocío Silva Santisteban hemos aludido no sólo a la reflexión ontológica del ser, sino también a la búsqueda de la identidad desde el cuerpo y el goce sexual, así como a la denuncia del papel marginal que tiene la mujer en la sociedad, apelando para ello a una reescritura de los mitos históricos femeninos. Coral Bracho por su lado logra plasmar una corporeidad y un erotismo que no se encarnan ni en lo femenino ni en lo masculino, sino que lo abarcan todo con el amplio abrazo de la naturaleza. Es decir, que si bien lo erótico (en sus diferentes sentidos de exuberancia, caos, reflexión del ser y prohibición) es un elemento de la poesía de ambas autoras, como una forma de reivindicar su ser mujer en lo que les ha sido más negado, sus poéticas no pueden ser reducidas a ese sentido unívoco puesto que abarcan una gama muy amplia de formas y contenidos.

Junto a Coral Bracho y Rocío Silva Santisteban, las décadas del setenta y ochenta nos entregan una gran cantidad de obras de mujeres, que también atraviesan por el camino de la recuperación del cuerpo y el deseo femenino, abriendo así aún más las posibilidades de sentido de la poesía y lo erótico, que aún no han sido analizadas a profundidad. En este contexto, el discurso erótico debe ser reivindicado como una forma de subversión y transgresión del orden establecido y no como la complacencia de los sentidos masculinos, interpretación que ha privilegiado y sigue privilegiando la crítica literaria tradicional. De ahí la importancia de que se difundan lecturas disidentes de las canónicas, que realmente den cuenta de los aportes de las mujeres en la literatura.

3. Sobre la estética

Lo que hemos tratado de demostrar es que ningún hecho social está libre de una posición parcializada de las cosas, al estudiar el androcentrismo que funciona en la crítica literaria, en los casos de Coral Bracho y Rocío Silva Santisteban, se hace evidente que la estética no escapa a ese designio. La crítica tradicional está privilegiando una forma de expresión asociada a los rasgos culturalmente entendidos como masculinos negando toda innovación desde la literatura femenina

y aceptando ésta sólo cuando reproduce, de una forma u otra, algún aspecto de dicha estética androcéntrica. Mi propuesta sería que ese sesgo es una limitante no sólo para las mujeres artistas sino para la humanidad en general, que el arte debe ser entendido desde una mirada más amplia y que por tanto debe trabajarse para que realmente abarque todo el espectro de la expresión artística de hombres y mujeres. Esto no ha de confundirse con una posición ideal de que no existan criterios para juzgar el arte, los debe haber y siempre los habrá, lo que importa es que los criterios estéticos no reproduzcan la subordinación de las mujeres por el hecho de ser mujeres, ni perpetúen ese modo de pensar.

La forma en que se aleja a la mujer de un reconocimiento cabal de su obra es en primer lugar negando su marginación del ámbito de la literatura. Se alude a algunas figuras consagradas de las letras españolas para “demostrar” que no existen impedimentos para su notoriedad en el arte. Pero paralelamente se les niega el entroncamiento con una tradición literaria y se les aísla en una ramificación paralela que sería aquella de las mujeres. Esto impide una identificación y una identidad colectiva al interior de la institución literaria, concepción que es validada desde distintos espacios de pensamiento tanto teórico como crítico, donde sigue funcionando la idea de que la mujer es una rareza y que por tanto su presencia en el arte es una intromisión que la vuelve una “enemiga” o “intrusa”.

Por tanto, si bien es un riesgo seguir estudiando e investigando la condición específica de la mujer en distintos ámbitos sociales porque invita a la segregación, me parece crucial en un orden de cosas que la sigue marginando. Estoy convencida que el conjunto de los estudios e investigaciones desde una perspectiva de género contribuirá a cambiar la visión disminuida que se tiene de la mujer y que a la larga ésta podrá ser revertida, planteando una nueva y distinta situación social que nos proponga nuevas interrogantes y dudas. Pero también tengo la convicción de que este cambio no podrá ser logrado sin una intención política por revertir las desigualdades entre hombres y mujeres y ello será posible en la medida en que se entienda que en ese intercambio inequitativo todos perdemos y que las reivindicaciones que hoy buscan las mujeres no les competen sólo a ellas sino a todos como seres sociales y humanos.

La poesía de Coral Bracho y de Rocío Silva Santisteban son dos pasos adelante para cambiar el orden de cosas imperante, sus apuestas poéticas que reivindican lo femenino desde el erotismo, aportan nuevas formas de entender y vivir el ser mujer.

4. Sobre Rocío Silva Santisteban

Sobre el análisis textual de los dos primeros libros de Rocío Silva Santisteban, *Asuntos circunstanciales* y *Ese oficio no me gusta*, encontramos una continuidad en la utilización del discurso erótico como espacio de la reflexión del ser. La identidad femenina retratada en los poemas enfrenta en primer lugar una lucha con el otro, amado, que es el camino decisivo hacia el propio cuerpo y el propio placer. Los interdictos culturales y religiosos vuelven la conciencia de la sexualidad femenina una ruta conflictiva de enfrentamiento y conciliación con uno y con todo. En la búsqueda por la identidad del ser mujer, la autora regresa a la propia experiencia de lo cotidiano, pero también recurre al diálogo con las grandes figuras femeninas de la historia, las villanas (Clitemnestra, Circe) y las víctimas (Carmen, Isolda), para iluminar con nuevos ojos su paso por el tiempo y hacer evidente las contradicciones de su tragedia. Esta ruta poética e histórica que toma de lo individual y de lo colectivo guía a la autora hacia una conciencia de la condición marginal de la mujer en la sociedad, logrando prontamente un estilo y una calidad poética que es necesario recuperar.

5. Sobre Coral Bracho

Los dos primeros poemarios de Coral Bracho, *Peces del piel fugaz* y *El ser que va a morir*, se distinguen por llevar la expresividad del lenguaje hasta sus límites, la riqueza del vocabulario, la ruptura de la sintaxis y sobre todo la utilización de la naturaleza como el terreno en el que el ser humano se difumina, logra traspasar las barreras de lo corporal para producir una sensualidad verbal que se convierte en una renovación de lo erótico. El erotismo en la poesía de Bracho es el goce de la palabra y la profusión casi caótica de sentidos que cobra el lenguaje, es el exceso y la exuberancia. Las diferencias de lo femenino y lo masculino han sido absorbidas por un cuerpo mayor que es el del universo de la naturaleza, logrando romper con un binarismo que parecía indivisible y desafiando así los preceptos sociales y culturales. Su madurez y su voz personalísima, aunado a lo ya mencionado, hace de Bracho una poeta imprescindible.

En suma, ambas poetas dotan de un sentido único y personal al discurso erótico, haciendo impensable su generalización y su homogenización, especialmente en un contexto en que sus voces no están solas sino que comparten tiempo y espacio con otras muchas escritoras latinoamericanas que enriquecen todavía más la literatura universal.

Bibliografía

I. Obras de referencia consultadas

- Aceves T., Bertha. "Función y modalidad del discurso de la crítica". Patán 147-162.
- Adelkhah, Fariba. *La revolución bajo el velo. Mujer iraní y régimen islamista*. Trad. Juan Vivanco. Barcelona: Bellaterra, 1996.
- Aisenson Kogan, Aída. *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Alborch, Carmen. *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*. Madrid: Aguilar, 2002.
- Amor y erotismo en literatura*. Nuevo León, México: Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2000.
- Amorós, Celia, coord. *Feminismo. Igualdad y diferencia*. México D.F.: UNAM, 1994.
- . *Historia de la teoría feminista*. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- . *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Amour à Moro. Homenaje a César Moro*. Eds. Carlos Estela y José Ignacio Padilla. Lima: Embajada de España en Perú-Centro Cultural de España, 2003.
- Antivilo Peña, Julia. "Cinturón de castidad. Prótesis en las mentalidades de las mujeres latinoamericanas". Diss. El Colegio de México, 12 de enero 2006.
- Arancibia, Juana Alcira, ed. *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX*. Costa Rica: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1985.
- Aranguren, José Luis. *Erotismo y liberación de la mujer*. Barcelona: Editorial Ariel, 1972.
- Barrett, Michele. Prólogo. *Las mujeres y la literatura*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Barry, Kathleen. "Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual". Trad. Ramón del Castillo. Amorós, *Historia* 295-309.
- Bartra, Eli. *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria, 1994.
- Bataille, George. *El erotismo*. México D.F.: Tusquets, 1997.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: Indiana University Press, 1989.
- Baym, Nina. "Melodramas of Beset Manhood. How Theories of American Fiction Exclude Women Authors". Showalter, *The New Feminist Criticism* 63-80.

- Beck, Ulrich y Elisabeth Beck-Gernsheim. *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: Paidós, El Roure, 2001.
- Beer, Gabriella de. *Contemporary Mexican Women Writers. Five voices*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Beltrán Peña, José. *Antología de la poesía peruana. Generación del 80*. Lima: s/e, 1990.
- . *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y antología*. Lima: editorial San Marcos, 2000.
- Bermudez, Silvia. "Sobre cuerpos y textos: *La escritura un acto de amor* y las mujeres poetas de la década de los ochenta". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIII. N° 46. Lima-Berkeley, segundo semestre de 1997: 301-312.
- Birke, Lynda. "Bodies and biology". Price and Shildrick 42-49.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México D.F.: Posada, 1987.
- Bloom, Harold. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bordo, Susana. "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo". Trad. Moisés Silva. *La Ventana. Revista de estudios de género*. N°14. Guadalajara, 2001: 7-81.
- . *Unbearable weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.
- Bovenschen, Silvia. "¿Existe una estética feminista?" Ecker 21-58.
- Bracho, Coral. *Bajo el destello líquido. Poesía 1977-1981*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- . *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Buenaventura, Ramón. *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. 2da edición revisada. Madrid: Hiperión, 1986.
- Canepa, Gina. "Literatura femenina latinoamericana y los presupuestos metodológicos de A. Losada". *Actas. 3er Congreso Anual Neuchâtel 1985. Hacia una historia social de la literatura latinoamericana II*. Eds. Thomas Bremer y Julio Peñate Rivero. Suiza: AELSAL, Asociación de Estudios de Literaturas y Sociedades de América Latina, 1986. 69-80.
- Cano, Gabriela. "Presentación". *Debate Feminista. Las raras*. Año 15, Vol. 29. México D.F., abril 2004: 59-65.
- Carrasco, Candide. "Gioconda Belli: cartografía del erotismo". Preble-Niemi 25-46.
- Carrillo, Francisco. "Presentación". Silva Santisteban, *Asuntos*.

- Castañón, Adolfo. "Dos voces mujeres". *Vuelta* N° 202. México D.F., setiembre 1993: 60-63.
- . "Joven Literatura. Grafómanos contra escritores". *Territorios*. N°2. México D.F. (UAM-Xochimilco), mayo-junio 1980: 17-19.
- Castro-Klarén, Sara; Sylvia Molloy y Betriz Sarlo, ed. *Women's writing in Latin America. An anthology*. EU: Westview Press, 1991.
- Castro Urioste, José. Contratapa. Silva Santisteban, *Asuntos*.
- Cote Baraibar, Ramón. *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía Latinoamericana*. Madrid: Visor, 1992.
- Chouciño Fernández, Ana G. "Poesía del lenguaje en México: rechazo de la comunicación convencional". *Hispanic Review*. Vol. 66. N° 3. Philadelphia (University of Pennsylvania), summer 1998: 245-260.
- Chueca, Luis Fernando. "Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa". *Lienzo* 22. Lima: Universidad de Lima, 2001. 61-132. También en <http://www.letras.s5.com/lp160105.htm>.
- Cisneros, Antonio. "En defensa de las damas (y de la democracia)". *El Comercio*. Lima, jueves 12 de octubre del 2000: A16.
- Corbatta, Jorgelino. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Cornejo, María Emilia. *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Flora Tristán, 1989.
- Coward, Rosalind. "Are Women's Novels Feminist Novels?". Showalter, *The New Feminist Criticism* 225-239.
- Cruz Casado, Antonio. *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Málaga: Analecta Malacitana, 1997.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984.
- D'Aquino, Alfonso. "Peces de piel fugas de Coral Bracho". *Vuelta* N°33. México D.F., agosto 1979: 39-40.
- Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: IEP/Flora Tristán, 1996.
- Domenella, Ana Rosa. "¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?" *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. Urrutia 413-434.

- Dreyfus, Mariela. "El hermano mayor. La influencia de César Moro en tres poetas peruanas del ochenta". Robles 15-37.
- . "Flashback". Silva Santisteban, *El combate* 59-64.
- Echavarren, Roberto; José Kozzer y Jacobo Sefamí, eds. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ecker, Gisela, ed. *Estética feminista*. Barcelona: Icaria editores, 1986.
- "Erótica, tímida y ... ¡audaz!" *Visión. Amenidades*. Lima, 17 de marzo de 1985.
- Escalante, Evodio. "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca. (Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho)". Patán 27-45.
- Escobar, Alberto, comp. *Antología de la poesía peruana*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965.
- , comp. *Antología de la poesía peruana*. Tomo I. 2da ed. Lima: Peisa, 1973.
- "Escritoras reunidas". *El Comercio*. Lima, martes 20 de julio de 1999: C2.
- Espinasa, José María. "El sexo del lenguaje (A propósito de *El hilo olvida* y *Peces de piel fugaz*)". *Revista de la Universidad de México*. Vol XXXII, N°10. México D.F., junio 1978: 41-42.
- Evans, Mary and Ellie Lee, ed. *Real bodies. A sociological introduction*. China: Palgrave, 2002
- Fagundes Jardim, Denise. "Performances, reprodução e produção dos corpos masculinos". *Corpo e Significado*. Brasil: Universidade Federal do Rio Grand do Sul. 193-205.
- Faludí, Susan. *La guerra contra las mujeres. La reacción encubierta de los hombres frente a la mujer moderna*. México D.F.: Planeta, 1992.
- Faverón Patriau, Gustavo. "Una extraña en la ciudad". *Somos*. Suplemento de *El Comercio*. N°633. Lima, 23 de enero de 1995.
- "Flamante ganadora". *Caretas*. SIN DATOS.
- Fe, Marina, coord. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Fem. Cuerpo de mujer*. Año 8. N° 41. México D.F., agosto-setiembre 1985.
- Fem. Encuentro de escritoras*. Año 17. N° 120. México D.F., febrero 1993.
- Fem. El congreso de escritoras*. Vol. VI, N° 21. México D.F.: febrero-marzo 1982.
- Fernández Granados, Jorge. "Coral Bracho, texturas". *Semanal de La Jornada*. México D.F., 10 de diciembre de 1995: 15.

- Fernández Olmos, Margarita y Lizabeth Paravisini-Gebert. *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina. Antología crítica*. México D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1991.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. London: University of Minnesota Press, 2002.
- Forgues, Roland. *Palabra viva. Narradores*. Tomo I. Lima: Librería Studium, 1988.
- . *Palabra viva. Poetas*. Tomo II. Lima: Librería Studium, 1988.
- . *Palabra viva. Dramaturgos*. Tomo III. Lima: Librería Studium, 1988.
- . *Palabra Viva. Las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: El Quijote, 1991.
- . *Plumas de afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: editorial San Marcos, 2004.
- Forgues, Roland y Marco Martos. *La escritura un acto de amor*. Grenoble, Francia: Edicions det Tignahus, 1989.
- Foucault, Michel. *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad 1*. México D.F.: Siglo XXI, 1989.
- Fraiser, Nancy. *Iustitia interrupta: reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Trad. Magdalena Holguín e Isabel Cristina Jaramillo. Santa Fé de Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad de los Andes, Facultad de Derecho, 1997.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Friday, Nancy. *Mi madre/ Yo misma*. Barcelona: Argos Vergara, 1981.
- Fuente Lora, Gerardo de la y Leticia Flores Farfán. "El carácter sagrado del erotismo". *Letras de Deusto*. Vol. 27, N°75. Abril-junio 1997. 145-162.
- García Aguilar, María del Carmen. *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria feminista*. Puebla: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2002.
- García Ramírez, Fernando. "Cápsulas para curarse (o prevenirse) del mal de Coral Bracho". El *Semanario Cultural de Novedades*. México D.F., domingo 17 de diciembre de 1989: 5.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Germán Belli, Carlos. Prólogo. *Hablemos de amor. Antología mundial de la poesía erótica*. José Godard, ed. Lima: Peisa, 1975. 7-16.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Traducción de Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, Universitat de València-Instituto de la Mujer, 1998.
- Gilbert, Sandra M. "What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano". Showalter, *The New Feminist Criticism* 29-45.

- Golubov, Nattie. "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia" *Debate Feminista. Crítica y censura*. Año 5, Vol 9. México, marzo 1994: 116-126.
- González Aktories, Susana. *Antologías poéticas en México*. México D.F.: Praxis, 1996.
- González López, María del Rocío. *Piedra viva: la poesía de Coral Bracho*. Tesis de Maestría en Letras (Literatura mexicana). México D.F.: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- González Vigil, Ricardo. "Cuentistas hispanoamericanas". *El Comercio*. Lima, jueves 19 de octubre del 2000: C7.
- , comp. *De Vallejo a nuestros días. Poesía peruana, antología general*. Lima: Edubanco, 1984.
- , *Poesía Peruana del s.XX*. Tomo II. Lima: PETROPERU, 1999.
- Göttner-Abendroth, Heide. "Nueve principios para una estética matriarcal". *Ecker* 99-117.
- Granados, Pedro. "Mirko Lauer y Mario Montalbetti. Post 2000". 4 de octubre del 2006. <http://www.letras.s5.com/pg270605.htm>
- Grau-Lleveria, Elena. "La poesía erótica de Gioconda Belli: tradición y alteración". *Preble-Niemi*. 47-59.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a corporeal feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Guerra Cunningham, Lucía, ed. "Entre la sumisión y la irreverencia". *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Comp. Carmen Berenguer, et al. Segunda edición. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. 17-20.
- . "Hacia una estética femenina". *Arancibia* 27-37.
- . *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995.
- . *Splintering darkness: Latin American Women writers in search of themselves*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1990.
- Guerrero, César. "La maliciosa ternura del deseo. El erotismo en la poesía de Jaime Sabines". *Opción*. Año XXVI, N° 139. México D.F.: octubre 2006. 80-91.
- Haladyna, Ronald. *La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*. Dissertation submitted to Michigan State University in partial fulfillment of the requirements for the degree os Doctor of Philosophy. Department of Romance and Classical Languages, 1994.
- Heath, Stephen. *Miseria de la revolución sexual*. Barcelona: Gedisa, 1984.

- Heilbrun, Carolyn G. "Bringing the Spirit Back to English Studies". Showalter, *The New Feminist Criticism* 21-28.
- Hernández, Laura. *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 2000.
- Hiriart, Berta y Adriana Ortiz Ortega. "Notas sobre feminismo y sexualidad". *Fem. Cuerpo de mujer*. Año 8. N° 41. México D.F., agosto-setiembre 1985: 3-5.
- Horowitz, Gad y M. Kaufman. "Sexualidad masculina: hacia una teoría de liberación". *Hombres: placer, poder y cambio*. Ed. Michael Kaufman. Santo Domingo: CIPAF, 1989.
- Huamán Andía, Bethsabé. *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela*. Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.
- . "Fábula de los dos hermanos". Texto presentado en *La ausencia y la multitud 1920-1980*. Diss. "Conversatorio de Poesía Peruana Escrita por Mujeres". Centro Cultural de España. Lima, octubre 2003. También en <http://gmexico.colmex.mx> (Febrero 2007).
- . "Piedra negra sobre piedra blanca". *Martín. Revista de Artes y Letras. Homenaje a Blanca Varela*. Lima, febrero 2002. 50-56.
- . "Confesiones poéticas, reflexiones teóricas. El discurso de género en la producción poética de América Latina: Blanca Varela y Gioconda Belli". *I Coloquio Internacional de Literatura Comparada "Espacios compartidos en América Latina"*. Ed. Biagio D'Angelo. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004.
- Huamán Villavicencio, Miguel Ángel. "Elementos de pragmática de la comunicación literaria". *Lecturas de teoría literaria II*. Lima: UNMSM, U. N. Pedro Ruiz Gallo, 2003. 17-64.
- . "La poesía del 70: un deslinde teórico". *Siete estudios de interpretación de la literatura peruana*. Lima: Facultad de Letras UNMSM, 2005. 104-113.
- . *Literatura y cultura*. Lima: UNMSM, 1994.
- Huisman, Denis. *La estética*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- Hunt, Lynn, ed. *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- . Introduction. *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991. 1-13.
- Infantes, Víctor. "Primer registro hispano de parodias eróticas, tanteos para una crónica gozosa de la virilidad literaria". Cruz 69-88.

- Jackson, Mary-Garland. *The roles and portrayal of women in selected prose works by six female writers of Peru*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at the University of Kentucky. Lexington, Kentucky: University of Kentucky, 1982.
- Jacobus, Mary. *Reading woman. Essays in feminist criticism*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Jaramillo Levi, Eduardo. *Poesía erótica mexicana. 1889-1980*. México D.F.: Domés, 1982.
- Jiménez Flores, Fabian. *Coral Bracho: de la poética de la ruptura a la del deseo*. Tesis para licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México D.F.: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Jiménez, Reynaldo. "Moro". *Amour à Moro* 42-48.
- Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body. Toward an Understanding of l'Écriture féminine". Showalter, *The New Feminist Criticism* 361-377.
- Juárez, Saúl. "La tierra de los deseos. Coral Bracho: Premio Aguascalientes 1981". *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México D.F., 9 de abril de 1983: 10-11.
- Kamenszain, Tamara. "Ese largo collar de palabras". *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXXIX. Nueva Época. N°29. México D.F., septiembre 1983: 35-36.
- Keijzer, Benno de. "Hasta donde el cuerpo aguante: género, cuerpo y salud masculina". *La salud como derecho ciudadano. Perspectivas y propuestas desde América Latina*. Carlos Cáceres, Marcos Cueto, Miguel Ramos y Sandra Vallenás, coord. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia / International Forum for Social Sciences in Health, 2003.
- Kolodny, Annette. "A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts". Showalter, *The New Feminist Criticism* 46-62.
- . "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism". Showalter, *The New Feminist Criticism* 144-167.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México D.F.: Siglo XXI editores, 1987.
- "Laberintos del deseo". *Suplemento Cultural Semana 7. Expreso*. Año 2. N°59. Lima, sábado 1 de junio de 1991: 4-5.
- Lagarde, Marcela. *Identidad y subjetividad femenina. Memoria del curso impartido por Dra. Marcela Lagarde*. Managua Nicaragua: Puntos de encuentro, 1992.
- Lamas, Marta. "Sexualidad y género: la voluntad de saber feminista". Szasz y Lerner 49-67.

- Lambert, Ellen Zetzel. *The Face of Love. Feminism and the Beauty Question*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Langagne, Eduardo y Juan Domingo Argüelles, eds. *Premio nacional de poesía joven de México. Treinta años*. México D.F.: CONACULTA-Secretaría de Cultura de Jalisco, 2004. Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trad. Eugenio Portela. Madrid: Cátedra, 1994.
- “Las hermosas circunstancias de Rocío Silva Santisteban”. *El Caballo Rojo*. Lima, 18 de noviembre de 1984.
- “Las mujeres narradoras: ¿un club literario?” *El dominical de El Comercio*. Lima, 25 de julio de 1999.
- Lauer, Mirko y Mario Montalbetti. “Post 2000. Nueva poesía peruana”. *Hueso Húmero*. N° 45. Lima. También en <http://huesohumero.perucultural.org.pe/457.shtml>
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Lo Duca, Giuseppe. *Historia del erotismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.
- López-Baralt, Luce y Francisco Márquez Villanueva, ed. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México D.F.: El Colegio de México, 1995.
- López González, Aralia, coord. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México D.F.: El Colegio de México, 1995.
- . “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”. *Sin imágenes* 13-48.
- Lumbreras, Ernesto. “Oráculo y tensión. Lectura de la poesía hispanoamericana presente”. Milán y Lumbreras 551-562.
- Modern Language Association of America. Handbook for Writers of Research Papers*. Sixth Edition. Ed. Joseph Gibaldi. New York: MLA, 2003.
- Macaya Trejos, Emilia. "El inicio de la literatura femenina en Occidente: Safo de Lesbos". Arancibia 75-85.
- Manca, Valeria. *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 1989.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1970.
- Martin, Emily. *The woman in the body. A cultural análisis of reproduction*. Boston: Beacon Press, 1987.

- Martos, Marco, comp. *Documentos de Literatura 1: La generación del Cincuenta*. Antología poética de la promoción 45/50. Contribución bibliográfica de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Masideas, 1993.
- Martos, Marco. "Turbulencia de la escritura y de los cuerpos". Silva Santisteban, *El combate* 43-58.
- Mazzotti, José Antonio. *La última cena. Antología de la poesía peruana actual*. Lima: Asaltoalcielo, 1987.
- . *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbal en el Perú de los años 80*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2002.
- McDowell, Deborah E. "New Directions for Black Feminist Criticism". Showalter, *The New Feminist Criticism* 186-199.
- Medina, Raquel y Barbara Zecchi, eds. *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- Medo, Maurizio. "Mar picado. Poesía peruana actual: un diálogo con José Antonio Mazzotti". *Brújula Internacional*. Vol. 1 Número/Issue 3, New York/Perú 2004.
- Mendiola, Víctor Manuel. "Sobre juguetes y tesoros". *La Gaceta del Fondo de Cultura*. N° 419. México D.F., noviembre 2005: 18-21.
- Méndez Plancarte, Gabriel. "Concha Urquiza y su poesía". *Poemas de Concha Urquiza*. México D.F.: Cultura, s/f. 7-29.
- Menéndez, Ronaldo. "Teología ecuestre". *El Comercio*. Lima, 15 de agosto de 1999: C5.
- . "Bajo las faldas de la literatura". *El Comercio*. Lima, 7 de febrero de 1999.
- Mernissi, Fátima. *El poder olvidado. Las mujeres ante un Islam en cambio*. Barcelona: Icaria, 2003.
- Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- . *Textos, modelos y metáforas*. Veracruz: Instituto de Investigaciones Humanísticas, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1984.
- Milán, Eduardo y Ernesto Lumbreras. *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente*. México D.F.: Aldous, 1999.
- Milán, Eduardo. "Visión de la poesía latinoamericana actual". Milán y Lumbreras xi-xxi.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Molina, Javier. "Inventar las palabras conocidas". *Unomásuno*. México D.F., 12 de enero de 1983: 23.

- Molina Petit, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Prólogo de Celia Amorós. Madrid: Anthropos, 1994.
- Molloy, Silvia. "Female textual identities: the strategies of self-figuration". Castro-Klarén, Molloy y Sarlo 107-124.
- Montejo Sánchez, Luis Alberto. "Cuerpo, género y masculinidad". *El tamaño no importa, es cuestión de cómo lo uses: cuerpo e identidades masculinas. Un estudio desde las prácticas sexuales de varones jóvenes de la ciudad de México*. Tesis de Maestría en Estudios de Género. El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2005.
- Mora Escalante, Sonia Marta; Ovarés Ramírez, Flora y Margarita Rojas González. "El segundo sexo: la segunda literatura". Arancibia 97-107.
- Moret, Zulema, ed. *Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2004
- "Narradoras iberoamericanas: el riesgo de escribir". <http://www.nodo50.org/mujeresred/escritoras-peru.html>, 3 de julio del 2001.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and other essays*. New York: Harper & Row Publishers, 1988.
- Núñez, Charo, selecc. y pres. "Pequeña muestra de literatura peruana actual escrita por mujeres". *Feminaria literaria*. Año IV, N°6. Buenos Aires, mayo de 1994: 12-22.
- Oakley, Ann. *Woman's Work: The Housewife, Past and Present*. New York: Vintage Books, 1974.
- Ocampo, Estela. "El fenómeno estético. Estética de la naturaleza, del arte y las artesanías". *Estética*. Eds. Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: editorial Trotta, 2003.
- Ollé, Carmen. *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1981.
- ". "Poetas peruanas, ¿es lacerante la ironía?". *Otras pieles. Género, historia y cultura*. Comp. Maruja Barrig y Narda Henríquez. Lima, PUCP, 1995. 141-155.
- Ortega, Julio, comp. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las bordas*. 1997. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Ortner, Sherry B. "Is female to male as nature is to culture?" *Woman, Culture, and Society*. Eds. Michelle Zimbalist and Louise Lamphere. California: Standford University, 1983. 67-87.
- Osorio, Juan Alberto. "La poesía arequipeña de la generación del 80". *Filosofía y Humanidades*. Año2, N°2. Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, mayo 2005: 55-60.

- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking". Showalter, *The New Feminist Criticism* 314-338.
- Oviedo, Armando. "Coral Bracho: *La voluntad del ámbar*". *Unomásuno*. México D.F., 7 de noviembre de 1998: 13.
- Oviedo, José Miguel. "Blanca Varela o la persistencia de la memoria". *Diálogos*. Vol. 15, N°5. México, setiembre-octubre 1979: 15-20.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- . "Mujeres de letras. ¿Existe literatura femenina?" *El Dominical. El Comercio*. Lima, 21 de enero 2001: 10-11.
- Palermo, Zulma. *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alsión editora, 2005.
- Patán, Federico, ed. *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992.
- Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- Paredes, Alberto. "Retorno de Coral Bracho". *Proceso*. N° 870. México D.F., 5 de julio de 1993: 58-59.
- Parrilla, Osvaldo. *Comparación y contraste del erotismo en la ficción de María de Zayas y Carme Riera*. Madrid: Pliegos, 2003.
- Paz, Octavio. "Destiempos de Blanca Varela". *Ese puerto existe*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1971.
- . *La llama doble. Amor y erotismo*. México D.F.: Seix Barral, 1993.
- Pech, Cynthia. "La poética de la experiencia como poética femenina". *Razón y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación*. Octubre-noviembre 2005. Número 47. <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n47/cpech.html>
- Phillips, Rachel. *Alfonsina Storni. From poetess to poet*. London: Tamesis Books Limited, 1975.

- Poovey, Mary. *The Proper Lady and The Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.
- Portocarrero, Gonzalo. "La lucha por el amor: el testimonio de la poesía peruana reciente". *Revista del Instituto Rivagüero*. N°22. Lima, 1995: 57-71.
- Price, Janet and Margrit Shildrick, ed. *Feminist theory and the body*. New York: Routledge, 1999.
- Preble-Niemi, Oralia, ed. *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Maryland: Scripta Humanistica, 1999.
- Puleo, Alicia H. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Ramírez, Hernán. Presentación. Diss. Petroperú, Premio Copé, Lima 1986.
- Ramírez, Josué. "Un acierto riesgoso". *El Semanario Cultural de Novedades*. México D.F., domingo 14 de mayo de 1989: 8.
- . "La fértil memoria". *Posdata*. Suplemento Cultural de *El Independiente*. Año 1. N°30. México D.F., sábado 31 de enero del 2004: 12.
- Ramírez Torres, Juan Luis. *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*. México D.F.: UAEM, 2000.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en hispanoamérica*. Madrid: Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, 1996.
- Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- . *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.
- Robles, Marcela, ed. *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*. México D.F.: FCE, 1998.
- Robbins, Jill. "La poesía erótica femenina y la inscripción de la mujer en la cultura guatemalteca". Preble-Niemi 153-168.
- Robinson, Lillian S. "Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon". Showalter, *The New Feminist Criticism* 105-121.
- "Rocío Silva Santisteban en la poesía". *Hoy*. Lima, 13 de noviembre de 1984.
- "Rocío Silva Santisteban: erotismo y poesía". SIN DATOS
- "Rocío Silva entre el cuerpo y lo cruel". *El Comercio*. Lima, domingo 7 de junio de 1998. c6.

- Rojas, Margarita; Ovares, Flora y Sonia Mora. *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1989.
- Rosanvallon, Pierre. *La consagración del ciudadano. Historia del sufragio universal en Francia*. Trad. Ana García Bergua. México D.F.: Instituto Mora, 1999.
- Russ, Joanna. *How to suppress women's writing*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Salgado, María A. "Erotismo, cuerpo y revolución en *Línea de fuego* de Gioconda Belli". *Preble-Niemi* 3-23.
- San Román, Gustavo. "Entrevista a Cristina Peri Rossi". *Revista Iberoamericana. Número dedicado a la literatura uruguaya*. Vol. LVIII. N° 160-161. Julio – Dic. 1992: 1042-1047.
- Santibañez, Roger. "Siete bellezas". SIN DATOS.
- Sanz, Fina. *Psicoerotismo femenino y masculino*. Barcelona: Editorial Kairós, 1990.
- Szasz, Ivonne Szasz y Susana Lerner, comp. *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*. México D.F.: El Colegio de México, 1998.
- Scott, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Comp. e introd. Marta Lamas. México D.F.: UNAM-PUEG, 2003. 265-302.
- Sefamí, Jacobo. "El deseo en la membrana del lenguaje: la poesía de Coral Bracho". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Nueva Época. N° 253. México D.F., enero 1992: 30-33.
- . *Tierra de entraña ardiente* de Coral Brach e Irma Palacios". *Vuelta* N° 200. México D.F., julio 1993: 58-59.
- Seidler, Victor. "Masculinidad, discurso y vida emocional". *Memorias del seminario-taller Identidad masculina, sexualidad y salud reproductiva. Colección de Documentos de Trabajo N°4*. Juan Guillermo Figueroa y Regina Nava, editores. México: Programa de Salud Reproductiva y Sociedad, El Colegio de México, 1997.
- Selección peruana*. 1990-2005. Lima: estruendomudo, 2005.
- Seydel, Ute. "Un espejo que al reproducir evoca. La poesía de Cristina Peri Rossi". *Debate Feminista. Otredad*. Año 7. Vol. 13. México D.F., abril 1996: 395-405.
- Sheldon, Sally. "The masculine body". *Evans and Lee* 14-28.
- Shildrick, Margrit and Janet Price. "Openings on the body: a critical introduction". *Price and Shildrick* 1-14.

- Showalter, Elaine. "La crítica feminista en el desierto". Trad. Argentina Rodríguez. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coord. Marina Fe. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999. 75-111.
- . "The feminist critical revolution". Showalter, *The New Feminist Criticism* 3-17.
- . "Toward a feminist poetics". Showalter, *The New Feminist Criticism* 125-143.
- Showalter, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon books, 1985.
- Silva Santisteban, Rocío. *Asuntos circunstanciales*. Lima: Lluvia editores, 1984.
- . "Cuidado zona de deslizamientos. La cuestión de la estética y el poder en la recepción de los debates sobre 'literatura femenina' en el Perú". *Estudios Culturales. Discursos, poderes, pulsiones*. Eds. Rocío Silva Santisteban, Gonzalo Portocarrero, Víctor Vich y Santiago López-Maguiña. Lima: RED-Universidad del Pacífico, 2001. 289-314.
- . *El cuerpo y la literatura de mujeres. Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Latinoamericana*. Lima: UNMSM, 2001.
- , comp. *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia*. Lima: PUCP, 1999.
- . "El machinario". *El Domingo*. Suplemento de *La República*. Lima, domingo 4 de marzo del 2007. También en: <http://www.larepublica.com.pe/content/view/145653/> 6 de marzo del 2007.
- . *Ese oficio no me gusta*. Lima: Copé, 1987.
- Smith, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism". Showalter, *The New Feminist Criticism* 168-185.
- Soriano, Joaquín. "El baile de los que sobran. Poesía peruana de los años ochenta". *Blanco Móvil*. N°58. México D.F., 1993:3-34.
- Spelman, Elizabeth V. "Woman as body: ancient and contemporary views". Price and Shildrick 32-40.
- Stephenson, Marcia. "The architectural relationship between gender, race and the Bolivian state". *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Coord. Ilena Rodríguez Ilena. Durham and Londres: Duke University Press, 2001. 367-382.
- Stuckert, Mary Ann. *Versions of Space in Two Mexican Writers: Esther Seligson and Coral Bracho*. Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish. Irvine: University of California, 1997.
- Suárez, Modesta. "Elemental es el campo de la memoria. Poesía femenina peruana e historia". *Mujer, cultura y sociedad en América Latina*. Vol. 2. Lima: UNMSM, 2000. 149-164.

- Suleiman, Susan Rubin. *The female body in western Culture: contemporary perspectives*. Cambridge: Harvard University, 1985.
- Tuñón, Julia. "Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas". Urrutia 375-411.
- Urrutia, Elena, coord. *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. México D.F.: El Colegio de México, 2002.
- Valdés, Héctor. *Poetisas mexicanas del siglo XX*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Valdivia, Baselli, Alberto. "Las aristas del género: discursos de género y poesía en la mujer peruana contemporánea y finisecular (1989-2004)". *Revista de literatura. Ajos & Zafiros*. N°6. Lima, 2004. 57-90.
- Valdivieso, Mercedes. "El misterio de los sexos de la escritura". *Fem. Cuerpo de mujer*. Año 8. N° 41. México D.F., agosto-setiembre 1985: 43-44.
- Vallejo, Christian. "Condenado amor". *La República*. Lima, domingo 6 de octubre de 1996.
- . "Reflejos en un ojo dorado". *Diario La República*. Lima, domingo 23 de junio de 1991: 29.
- Varderi, Alejandro. "Cuando la mujer escribe con el cuerpo: poetisas venezolanas de los ochenta". http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_4_029.pdf
- Varela, Blanca. *Ese puerto existe (y otros poemas)*. Prólogo de Octavio Paz. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1971.
- Verástegui, Enrique. "La presencia femenina". *Odumodneurtsse. Periódico de poesía*. Año II, N° IV. Lima, agosto 2004:11.
- Vigil, José María. *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*. 1893. México D.F.: UNAM, 1977.
- . "La mujer mexicana". Vigil LVIII-LXXVIII.
- . "José María Vigil". Vigil XXXIX-LII.
- Weeks, Jeffrey. "La construcción cultural de las sexualidades. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de cuerpo y sexualidad?". Szasz y Lerner 175-197.
- . *Sexualidad*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, Paidós, 1998.
- Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres". Ecker. 69-98.
- Wesphalen, Yolanda. "La poética del cuerpo y de la calle". *Odumodneurtsse. Periódico de poesía*. Año II, N° IV. Lima, agosto 2004: 11.

- Wong, Oscar. "La mujer en la poesía mexicana". *Plural*. N°131. México D.F., agosto 1982: 54-59.
- . "La mujer en la poesía mexicana". *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México D.F.: Katún, 1987. 205-217.
- Woolf, Virginia. *Las mujeres y la literatura*. Selección y prólogo de Michele Barrett. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1981.
- . *Un cuarto propio*. Trad. Jorge Luis Borges. México D.F.: Colofón, 2000.
- Zaid, Gabriel. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. México D.F.: Siglo XXI, 1980.
- Zavala, Magda. "Poetas centroamericanas de la rebelión erótica". *Preble-Niemi* 245-259.
- Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los buesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, 1995.
- Zimmerman, Bonnie. "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism". Showalter, *The New Feminist Criticism* 186-199.
- Zondek, Verónica. "Al galope con la tortuga ecuestre". *Amour à Moro* 54-56.

II Obras de Rocío Silva Santisteban

1. Poemarios

- Asuntos circunstanciales*. Lima: Lluvia editores, 1984.
- Ese oficio no me gusta*. Lima: Copé, 1987.
- Mariposa negra*. Lima: Jorge Campodónica, 1993, 1998.
- Condenado amor*. Lima: Santo Oficio, 1996.
- Turbulencia*. Lima: estruendomudo, 2005.
- Las hijas del terror*. Lima: Copé, 2006.

2. Narrativa

- Me perturbas*. Lima: Santo Oficio, 1995, 2001.

3. Crítica

- "Basta de hipocresía: ¿existe realmente una poesía femenina?" *Pretextos* 5. Lima (DESCO), 1993: 101-122.
- "Basta ser mujer para escribir como mujer". *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia*. Lima: PUCP, 1999. 111-126.

- “Blanca Varela: exacta dimensión”. *Ideele. Revista del Instituto de Defensa Legal*. N° 137. Lima, mayo 2001: 49-52.
- “Cómo ver en el doblez”. *El Comercio*. Lima, 4 de marzo del 2001: c5.
- “Cuidado zona de deslizamientos. La cuestión de la estética y el poder en la recepción de los debates sobre ‘literatura femenina’ en el Perú”. *Estudios Culturales. Discursos, poderes, pulsiones*. Eds. Rocío Silva Santisteban, Gonzalo Portocarrero, Víctor Vich y Santiago López-Maguiña. Lima: RED/Universidad del Pacífico, 2001. 289-314.
- “Cuidado: zona de deslizamientos. Estética, poder y literatura femenina en el Perú”. *Rethinking violence and patriarchy for the New Millennium. A German and Hispanic Perspective*. Eds. Fernando De Diego and Ágata Schwartz. Ottawa: University of Ottawa, 2002.
- “Edith Södergran: una poetisa escandinava”. *La insignia*. 13 de junio del 2001. http://lainsignia.org/2001/junio/cul_033.htm
- “Ejercicios Materiales: aprender la mortalidad”. *Ajos & Zafiros*. N°3-4. Lima, 2002: 27-44.
- “El deterioro del cuerpo en *Ejercicios Materiales?*”. *La casa de cartón de Oxy*. II Epoca, N°10. Lima: Occidental Peruana Inc., 1997: 40-47.
- “El fenómeno de la novela joven”. *Hueso Húmero*. N°34. Lima, julio 1999: 137-159.
- “El mundo según telemundo: la cobertura de guerra de la televisión hispana en Estados Unidos”. *Flecha en el Azul*. N°21-22. Lima, 2003: 17-20.
- “El machinario”. *El Domingo*. Suplemento de *La República*. Lima, domingo 4 de marzo del 2007. También en: <http://www.larepublica.com.pe/content/view/145653/> 6 de marzo del 2007.
- “En el caos no hay error: El Fin de la historia y la historia en las novelas de tres jóvenes escritores hispanoamericanos”. *Historia, Memoria, Ficción*. Lima: SIDEA/Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996.
- “Escrito con el cuerpo”. *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*. Marcela Robles, ed. México D.F.: FCE, 1998. 127-152.
- “Feminismos peruanos del Perú”. <http://sololiteratura.com/rociossilva.htm>

“La mística de relatar cosas sucias: cuerpo, ascesis y escritura en apariciones de Margo Glantz”.

Hueso Húmero. N°40. Lima, febrero 2002: 142-154.

“La novela joven. Una propuesta”. www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh116rss.htm

“La poética del cuerpo de Diamela Eltit.” *Ajos & Zafiros*. N.2. Lima, 2000: 21-29.

“Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a los crímenes de violencia política”. *Batallas por la Memoria. Antagonismos de la promesa peruana. Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales*. Lima, junio 2003.

“¿Muchachita ingenua? Resemantización moderna de una expresión criolla popular: A propósito de Valses de Blanca Varela”. *Márgenes*. Año XII, N°16. Lima, diciembre 1998. 85-110.

“Nadie sabe mis cosas. En torno a la poesía de Blanca Varela” (en colaboración con Mariela Dreyfus). *La gaceta del FCE*. N°419. Lima: noviembre, 2005.

“Neofeminismo: una propuesta”. *25 años de feminismo en el Perú. Historia, confluencias y perspectivas. Seminario Nacional*. Lima: Centro de la Mujer Flora Tristán, 2004.

“Persistencia de la Barbarie. Las prácticas periféricas canonizadas por el centro exclusión y basurización desde América Latina”. *Hueso Húmero*. N° 42. Lima, junio 2003.

“Resemantización moderna de una expresión criolla popular: a propósito de *Valses* de Blanca Varela”. *Presencia Literaria*. La Paz, Bolivia, 1997.

“Respuesta a Lady”. *Socialismo y participación*. N°82. Lima, sep. 1998: 133-143.

“Sexo y horror en la obra de José María Arguedas” (en colaboración con Francesca Denegri). *Arguedas y el Perú de hoy*. Ed. Carmen María Pinilla. Lima: SUR, 2005.

“Uchuraccay ni olvido ni perdón: veinte años de la matanza de ocho periodistas”. *Flecha en el azul*. N°20-21. Lima, 2003: 50-54.

“Un animal para el sacrificio. Análisis de *Ejercicios Materiales* de Blanca Varela”. *Hueso Húmero*. N° 30. Lima, 1994. 109-113.

“Una performance de Raúl Zurita. Un estudio de significantes”. *Leteo*. Año 1. N°1. Lima, agosto 1997: 45-55.

“Vargas Llosa y el dictador”. *El Comercio*. Lima, 14 de mayo del 2000.

“Vestida de humana” *Somos. Suplemento de El Comercio*. Lima, 7 de diciembre de 1996.

4. Tesis

Las malas injusticias: Rondas campesinas y administración de justicia en Cajamarca. Tesis para optar el grado de bachiller en Derecho y Ciencias Políticas. Lima: Universidad de Lima, 1988.

El cuerpo y la literatura de mujeres. Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Latinoamericana.

Lima: UNMSM, 2001.

El Factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo. Tesis para optar el grado de Philosopher Doctor en Hispanic Literature. Boston: Universidad de Boston, 2006.

5. Compiladora y coautora

Silva Santisteban, Rocío, comp. *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia.* Lima: PUCP, 1999.

Silva Santisteban, Rocío; Gonzalo Portocarrero; Víctor Vich y Santiago López-Maguiña, eds. *Estudios Culturales. Discursos, poderes, pulsiones.* Lima: RED/Universidad del Pacífico, 2001.

6. Poemas sueltos

“1 secuencia. La antesala”. *Cambio*. Lima, 30 de octubre de 1986.

“Circe (fragmento)”. *The American Poetry review*. May/june 1989.

“Danzar sin equilibrio”. *Lienzo*. N°8. Lima, abril 1988: 327-337.

“Desamor. (Variaciones sobre un mismo tema)”. *Cambio*. Lima, 1987.

“Encuentro”. “Poesía. Mujeres poetas: unificar el fuego”. *Semana 7*. Lima, sábado, 22 de junio de 1991: 5.

“La mujer de Antonio Mejía”. *Voces*. N°5. Lima: Editorial Grano de Arena, 1987.

“Los hijos del terror”. *Umbral: revista del conocimiento y la ignorancia*. N°11. Lima, 1999-2000: 312-316.

“Los hombres no lloran”. *Hueso Húmero*. N°30. Lima, marzo 1994: 43-48.

“NN”. *Ángeles & Demonios*. N°1-2. Lima, enero 2006: 96-98. / *Cuestión de Estado*. N°29. Lima, 2001: 94-96.

“Poemas”. *Hueso Húmero*. N°43. Lima, diciembre 2003: 112-115.

“Tiempo de carencia. Piojos”. *Ajos & Zafiros: revista de literatura*. N°3-4. Lima, 2002: 156-158.

“Visión de la batalla”. *Cultural de El Comercio*. Lima, domingo 27 de abril de 1986. C10.

7. Antologías

A flor de piel. Quince versiones del erotismo en el Perú. Lima: Editorial PEISA, 1993.

Antología de la Poesía Peruana de los 80. Lima: Edit. Estación Reunida, 1989.

Antología de poetas peruanas. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004.

Bravo, José Antonio. *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965.* Lima: Editorial Banco Central de Reserva, 1997.

- Beltrán Peña, José. *Antología de la poesía peruana. Generación del 80*. Lima: s/e, 1990.
- . *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y antología*. Lima: editorial San Marcos, 2000.
- Coloquio Literatura y Sociedad*. Lima: Edit. Asociación Centro Cultural Cusco-Occidental Petroleum, 1993.
- Couffon, Claude. *Poésie Peruvienne du XXe siècle. Antología de Poesía Peruana del siglo XX*. Genève: Editions Patiño, 2000.
- Encuentro con la Poesía Latinoamericana. Antología del Encuentro de Poetas Latinoamericanos, Universidad de Lima*. Lima: Universidad de Lima, 1994.
- Forgues, Roland y Marco Martos. *La escritura un acto de amor*. Grenoble, Francia: Editions det Tignahus, 1989.
- Garayar, Carlos. *25 Cuentos Peruanos*. Lima: Peisa, El Comercio, 2001.
- González Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana del s.XX*. Tomo II. Lima: PETROPERU, 2001.
- González, Yanko y Pedro Anaya. *ZurDos. Última poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Paradiso, 2004.
- La República de los Poetas. Antología de Poesía Peruana Contemporánea*. Arequipa: Universidad Nacional San Agustín, 1990.
- Lavapiés. Microrelatos*. Madrid: Opera Prima, 2001.
- Mendiola, Víctor Manuel. *La mitad del cuerpo sonrío: Antología de la poesía peruana contemporánea*. México D.F.: FCE, 2005.
- Miklos, David. *Estática doméstica. Tres generaciones de cuentistas peruanos*. México D.F.: UNAM, 2005.
- Milán, Eduardo y Ernesto Lumbreras. *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente*. México D.F.: Aldous, 1999.
- Minardi, Giovanna. *Cuentas. Antología de cuentos de escritoras peruanas*. Lima: El Santo Oficio, Flora Tristán, 2000.
- Moret, Zulema, ed. *Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2004
- Ortega, Julio, comp. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las bordas*. 1997. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- . *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. 1997. México D.F.: Siglo XXI, 2001.

Parque del Amor. Antología de la Poesía Amorosa Peruana. Lima: Editorial La Voz y Municipalidad de Miraflores, 1993.

Presencia de Grecia en la Poesía Hispanoamericana. Versión en español de la antología en griego a cargo de Pedro Lastra y Rigas Kappatos. Santiago: LOM, 2004.

Trujillo, Julio. *Candal de Piedra. Veinte poetas peruanos (1955-1971).* México: UNAM, 2005.

Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993.* México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, 1995.

ZurDos, Poésie Peruvienne du XXe siècle. Ediciones Bartleby, 2005.

III Sobre Rocío Silva Santisteban

1. Artículos y reseñas

Bermudez, Silvia. “Sobre cuerpos y textos: *La escritura un acto de amor* y las mujeres poetas de la década de los ochenta”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año XXIII. N° 46. Lima-Berkeley, segundo semestre de 1997: 301-312.

Carrillo, Francisco. “Presentación”. *Asuntos circunstanciales* de Rocío Silva Santisteban. Lima: Lluvia editores, 1984.

Castro Urioste, José. Contratapa. *Asuntos circunstanciales* de Rocío Silva Santisteban. Lima: Lluvia editores, 1984.

“Dan premios de poesía”. *El Comercio.* Lima, jueves 12 de mayo de 1985.

DeLima, Paolo. “Poesía peruana actual 1978-2000”. www.ucm.es/info/especulo/numero16/peruana.html

“El oficio de Rocío Silva Santisteban”. *El Comercio.* Lima, domingo 27 de abril de 1986: c10.

“Editan poemario de Rocío Silva Santisteban”. *Contacto.* N°108. Lima, Universidad de Lima, mayo de 1984.

“Erótica, tímida y ... ¡audaz!” *Visión. Amenidades.* Lima, 17 de marzo de 1985.

“Fin de siglo. Rocío Silva Santisteban o el lenguaje de los cuerpos”. *Domingo.* Lima, 28 de junio de 1998.

“Flamante ganadora”. *Caretas.* SIN DATOS.

Flores, Pilar. “Mujeres poetas participarán en muestra conjunta con artistas”. *Cultural de El Comercio.* Lima, 29 de abril de 1991. c12.

Forgues, Roland. *Plumas de afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX.* Lima: editorial San Marcos, 2004.

- Gazzolo, Ana María. “Un poemario con equilibrio en la forma”. *El Comercio*. Lima, jueves 22 de noviembre de 1984.
- . “Poesía en tres entregas”. *Oiga*. Lima, 28 de marzo de 1988.
- Gutiérrez, César. “Golpe al corazón”. *Somos*. 46-47.
- “La poesía del Perú en México”. *La República Cultural*. Lima, jueves 15 de setiembre del 2005: 7.
- “La poesía: oficio de Rocío Silva Santisteban”. *El Diario*. Lima, miércoles 23 de enero de 1985.
- “Laberintos del deseo”. *Suplemento Cultural Semana 7. Expreso*. Año 2. N°59. Lima, sábado 1 de junio de 1991: 4-5.
- “Las hermosas circunstancias de Rocío Silva Santisteban”. *El Caballo Rojo*. Lima, 18 de noviembre de 1984.
- “Nueva generación: poesía y reivindicación de la mujer”. *El Comercio*. Lima, 18 de junio de 1984.
- “PETROPERÚ premia a los ganadores de la XII Bienal de Poesía Copé 2005”.
<http://www.petroperu.com.pe/Main.asp?T=3607&S=0&id=21&idA=8584> 2 de junio del 2006
- “Poesía femenina última”. *El Caballo Rojo*. Lima, 23 de diciembre de 1984.
- “Poesía y Rocío”. SIN DATOS.
- “Presencia poética viva”. *Suplemento Dominical de El Tiempo*. Bogotá, 24 de agosto de 1997.
- “Recibió premio de poesía”. SIN DATOS
- Ramos, Helena. “Construyendo con chatarra”. <http://sololiteratura.com/rociossilva2.htm>
- “Revista Fin de Siglo. La poesía de los novísimos”. *La República*. Lima, 23 de setiembre de 1986.
- “Rocío en sus cinco”. *Caretas*. Lima, 29 de agosto de 1996.
- “Rocío Silva Santisteban”. *Cambio*. Lima, 30 de noviembre de 1986.
- “Rocío Silva Santisteban: erotismo y poesía”. SIN DATOS
- “Rocío nos invita a una nueva libertad”. *El Comercio*. c7. Sin fecha
- “Rocío Silva Santisteban en la poesía”. *Hoy*. Lima, 13 de noviembre de 1984.
- “Rocío Silva entre el cuerpo y lo cruel”. *El Comercio*. Lima, domingo 7 de junio de 1998. c6.
- Santibañez, Roger. “Siete bellezas”. SIN DATOS.
- Vallejo, Christian. “Condenado amor”. *La República*. Lima, domingo 6 de octubre de 1996.
- . “Reflejos en un ojo dorado”. *Diario La República*. Lima, domingo 23 de junio de 1991: 29.

2. Entrevistas

Arévalo, Javier. “Dos escritores de este tiempo”. *El Comercio*. Lima, domingo 19 de febrero de 1995. C5.

Barriga, Tomás Carlos. “El otro lado de la muerte es el amor”. *Uqbar. Revista de Cultura*. Año 1. N°1. Lima, julio de 1996: 4-6.

“Conversación con Rocío Silva Santisteban”. *Flecha en el azul. Temas de sociedad y juventud*. Año 1. N°2. Lima: CEAPAZ, 1996. 34-37.

Forgues, Roland. *Palabra viva. Las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: Librería Studium, 1991.

“Hijas del feminismo”. *Las capullanas*. Sin DATOS

Muñoz Ochoa, Maruja. “El talento es como tener los ojos negros”. *La Tortuga*. SIN DATOS

Valencia Tsuchiya, Marcela. “La poesía es testimonio”. *La Tortuga*. N°17. Lima, 1986.

3. Páginas web

<http://kolumnaokupa.blogspot.com/>

www.losnoveles.net/rociosilvasantisteban.htm

www.palabravirtual.com

www1.tsi.com.pe/relat/escr.htm

www.andes.missouri.edu/andes/Autores/RocioSilva.html

www.lainsignia.org/2004/diciembre/cul_014.htm

www.lainsignia.org/2002/julio/cul_053.htm

www.bu.edu/mfl/confabulario/fall04/creation/rocio.htm

www.andes.missouri.edu/Andes/literatura/rss_hijosdelterror.html

<http://sololiteratura.com/rociosilva2.htm>

www.larepublica.com.pe/content/view/143469/

www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_025.htm

www.librosperuanos.com/autores/rocio-silva-santisteban.html

www.librosperuanos.com/autores/rocio-silva-santisteban1.html

IV Obras de Coral Bracho

1. Poemarios

- Peces de piel fugaz*. México D.F.: La máquina de escribir, 1977.
- El ser que va a morir*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1981. Premio Nacional de Poesía Aguas Calientes.
- Bajo el destello líquido. Poesía 1977-1981*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Tierra de entraña ardiente*, en colaboración con la pintora Irma Palacios. México D.F.: Galería López Quiroga, 1992.
- Jardín del mar (Poesía para niños)*. México D.F.: CONACULTA-CIDCLI, 1993. Col. Reloj de versos.
- Huellas de luz*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- La voluntad del ámbar*. México D.F.: Era, 1998.
- Trazo de tiempo. Antología poética*. México D.F.: Biblioteca del ISSSTE, 2000.
- Trait du temps*. Trad. Dominique Soucy. Canadá: Ed. Les Écrits des Forges, 2001.
- Trazo del tiempo. Antología poética*. Ottawa: SODEC/UNAM, 2001.
- Peces de piel fugas*. México D.F.: Verdehalago, 2002.
- Ese espacio, ese jardín*. México D.F.: Era, 2003.

2. Antologías

- Aridjis, Homero. *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía 1981*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1982.
- Castañón, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana*. México D.F.: Lectorum, 2003.
- Cohen, Sandro. *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*. México: Premia editora, 1981.
- Cote Baraibar, Ramón. *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía Latinoamericana*. Madrid: Visor, 1992.
- Echavarren, Roberto; José Kozer y Jacobo Sefamí, eds. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Escalante, Evodio. *Poetas de una generación 1950-1959*. México D.F.: UNAM, 1988.
- González Aktories, Susana. *Poesía joven de México. Antología*. Asunción: Arandurã editorial, 1995.
- Manca, Valeria. *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 1989.
- Milán, Eduardo y Ernesto Lumbreras. *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente*. México D.F.: Aldous, 1999.
- Ortega, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI, 1987.

Sandoval, Alejandro. *Veinte años de poesía en México. El premio de poesía Aguascalientes: 1968-1988*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1988.

Serrano, Francisco. *La rosa de los vientos. Antología de la poesía mexicana actual*. México: CONACULTA, 1992.

Ulacia, Manuel; Espinasa, José María y Víctor Manuel Mendiola. *La sirena en el espejo. Antología de la poesía 1972-1989*. México D.F.: El Tucán de Virginia; Fundación E. Gutman; Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

Zaid, Gabriel. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. México D.F.: Siglo XXI, 1980.

3. Traducciones

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Palabras de mujer. Poetas latinoamericanas*. Santa Fe de Bogotá, 1991.

Cote Baraibar, Ramón. *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana*. Madrid: 1992.

Gibbons, Reginald. *New Writing from Mexico*. Evanston, IL, 1992.

Hoeksema, Thomas y Gabriel Zaid. *The Fertile Rhythms. Contemporary Women Poets of Mexico*. Pittsburgh, 1989.

Lamadrid, Enrique R y Mario del Valle. *An Eye Through the Wall: Mexican Poetry 1979-1985*. Nuevo México, 1986.

Morales, Andrés. *Un ángulo del mundo. Muestra antológica de los poetas invitados al Encuentro Iberoamericano de Poesía "Centenario del Natalicio de Vicente Huidobro"*. Santiago de Chile, 1993.

Tarszys, José. *Poemas eróticos. Antología hispanoamericana*. Buenos Aires, 1992.

4. Poemas y textos sueltos

“Convivencia”. *Punto de Partida*. Año V. N° 32-33. México D.F. (UNAM), julio-agosto, sep-oct 1972: 28-29.

“Dos poemas”. *Periódicos de Poesía. Nueva Época*. N°4. México D.F., verano 2002: 27-30.

“El lenguaje: punto de partida y de llegada”. *Letras Libres*. N°64. México D.F., abril 2004: 94.

“Peces de piel fugaz”. *Plural*. N°89. México D.F., febrero 1979: 54-55.

“Percepción temporal”. *Revista de la Universidad de México*. N°10. México D.F., junio 1976: 39-40.

5. Páginas web

www.fractal.com.mx/F7bracho.html

www.palabravirtual.com

www.filos.unam.mx/POSGRADO/Aportaciones/Alumnos/cuerpodeseo.html

www.festivaldepoesiademedellin.org/pub/es/Festival/Antologia/coral.html

V Sobre Coral Bracho

1. Artículos y reseñas

Abril, Juan Carlos. "Coral Bracho. *Ese espacio, ese jardín*". *La Estafeta del Viento. Revista de poesía de la Casa de América*. Otoño, Invierno 2004: 131-132.

Argüelles, Juan Domingo. "La poesía del 89". *El Universal y la cultura*. México D.F., jueves 21 de diciembre de 1989: 1.

---. "La voz invitada. *La voluntad del ámbar*". *El Universal*. México D.F., 30 de setiembre de 1998: 1.

Bazán, Homero. "Coral Bracho y Pedro Ángel Palou recibieron el Premio Xavier Villaurrutia 2003". <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2004/26feb/principal.html> 2 de junio del 2006

Castañón, Adolfo. "Aquí otra cosa: Coral Bracho". Presentación de *Huellas de Luz*, de Coral Bracho. México. D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 11-14.

---. "Dos voces mujeres". *Vuelta* N° 202. México D.F., setiembre 1993: 60-63.

---. "Lluvia de letras". *Reforma*. México D.F., 26 de octubre de 1998: 4.

---. "Coral Bracho: los cauces del paisaje". *Revista de la Universidad de México*. N°11. México D.F., julio 1989: 40-41.

---. "Joven Literatura. Grafómanos contra escritores". *Territorios*. N°2. México D.F. (UAM-Xochimilco), mayo-junio 1980: 17-19.

Chouciño Fernández, Ana G. "Poesía del lenguaje en México: rechazo de la comunicación convencional". *Hispanic Review*. Vol. 66. N° 3. Philadelphia (University of Pennsylvania), summer 1998: 245-260.

Cohen, Sandro. "Coral Bracho: entre muchas aguas". *Casa del Tiempo*. Vol III, N°27. México D.F., (Universidad Autónoma Metropolitana) marzo 1983: 44-45.

D'Aquino, Alfonso. "*Peces de piel fugas* de Coral Bracho". *Vuelta* N°33. México D.F., agosto 1979: 39-40.

Escalante, Evodio. "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca. (Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta,

- Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho”. *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Ed. Federico Patán. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992. 27-45.
- Espinasa, José María. “El sexo del lenguaje (A propósito de *El hilo olvida* y *Peces de piel fugaz*)”. *Revista de la Universidad de México*. Vol XXXII, N°10. México D.F., junio 1978: 41-42.
- Esquinca, Jorge. “El cuerpo escuchado”. *Parque Nandino. Revista de Literatura*. N°3. México D.F., Invierno 2003: 98-99.
- Fernández Granados, Jorge. “Coral Bracho, texturas”. *Semanal de La Jornada*. México D.F., 10 de diciembre de 1995: 15.
- García Ramírez, Fernando. “Cápsulas para curarse (o prevenirse) del mal de Coral Bracho”. El *Semanario Cultural de Novedades*. México D.F., domingo 17 de diciembre de 1989: 5.
- García Terrés, Jaime. “Litoral”. *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. N° 87. México D.F., marzo 1978: 7.
- González, Rocío. “Cuerpo y deseo: un relato personal sobre la poesía de Coral Bracho”. <http://www.filos.unam.mx/POSGRADO/Aportaciones/Alumnos/cuerpodeseo.html> 10 de noviembre del 2006.
- Herbert, Julián. “El tajo abstracto y la belleza granular”. *Periódico de Poesía*. Nueva Época. N°4. México D.F., verano 2002: 22-26.
- Juárez, Saúl. “La tierra de los deseos. Coral Bracho: Premio Aguascalientes 1981”. *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México D.F., 9 de abril de 1983: 10-11.
- Kamenszain, Tamara. “Ese largo collar de palabras”. *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXXIX. Nueva Época. N°29. México D.F., septiembre 1983: 35-36.
- Mier, Mauricio. “La disolución y la muerte. Entre el goce y la representación de la muerte”. *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México D.F., 22 de enero de 1983: 11.
- Milán, Eduardo. “Radicalidad de Coral Bracho”. *El Nacional*. México D.F., 14 de setiembre de 1990: 10.
- Molina, Javier. “Inventar las palabras conocidas”. *Unomásuno*. México D.F., 12 de enero de 1983: 23.
- Moscona, Myriam. “El ser que va a morir”. *Unomásuno*. México D.F., martes 22 de febrero de 1983: 16.

- Ortega, Myrna. "Irma Palacios y Coral Bracho. *Tierra de extraña ardiente*". *La Cultura en México*. Suplemento de *Siempre! Presencia de México*. Año XXXIX. N° 2081. México D.F., 12 de mayo de 1993: xii.
- Oviedo, Armando. "Coral Bracho: *La voluntad del ámbar*". *Unomásuno*. México D.F., 7 de noviembre de 1998: 13.
- Paredes, Alberto. "Retorno de Coral Bracho". *Proceso*. N° 870. México D.F., 5 de julio de 1993: 58-59.
- Ramírez, Josué. "Un acierto riesgoso". *El Semanario Cultural de Novedades*. México D.F., domingo 14 de mayo de 1989: 8.
- . "La fértil memoria". *Posdata*. Suplemento Cultural de *El Independiente*. Año 1. N°30. México D.F., sábado 31 de enero del 2004: 12.
- Sefamí, Jacobo. "El deseo en la membrana del lenguaje: la poesía de Coral Bracho". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Nueva Época. N° 253. México D.F., enero 1992: 30-33.
- . "*Tierra de entraña ardiente* de Coral Brach e Irma Palacios". *Vuelta* N° 200. México D.F., julio 1993: 58-59.
- Trujillo, Julio. "*La voluntad del ámbar* de Coral Bracho. Pequeños cantos rodados". *Letras Libres*. Año 1. N°2. México D.F., febrero 1999: 85-86.
- Wong, Oscar. "Coral Bracho: una Alegoría de la Contemplación". *El Nacional*. México D.F., viernes 4 de setiembre de 1981: 19.
- . "La mujer en la poesía mexicana". *Plural*. N°131. México D.F., agosto 1982: 54-59.
- . "La mujer en la poesía mexicana". *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México D.F.: Katún, 1987. 205-217.

2. Tesis

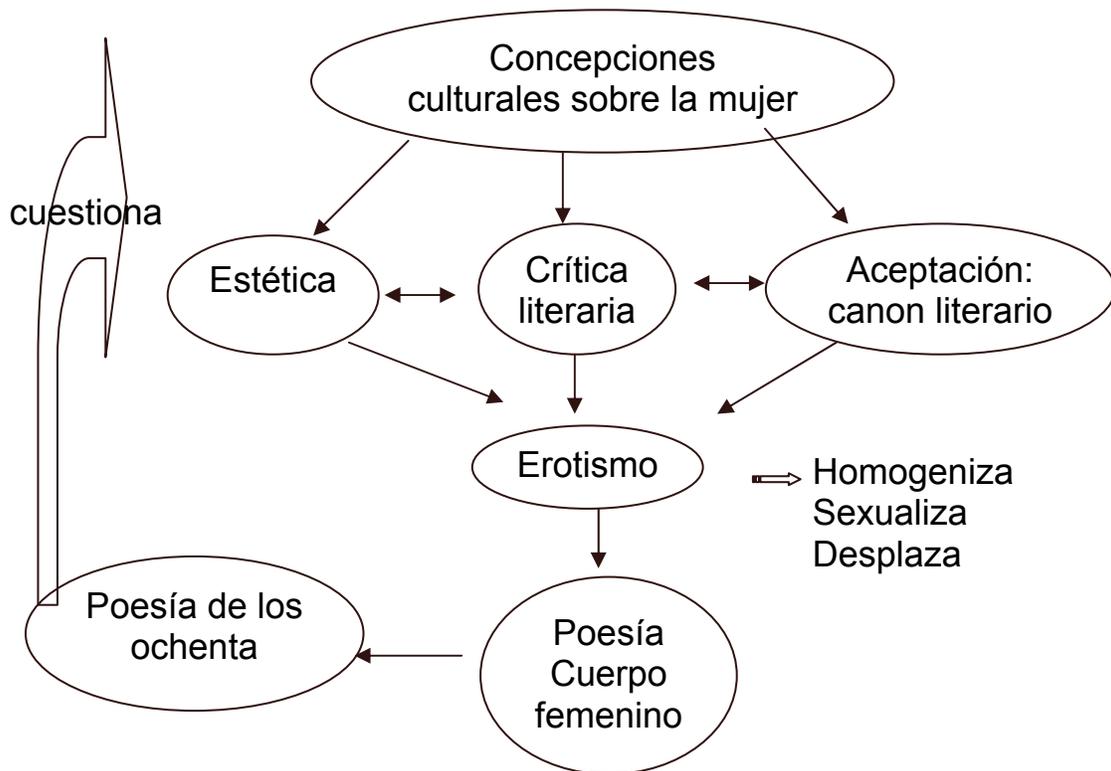
- Chouciño Fernández, Ana. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*. Dissertation submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the Faculty of the Graduate School of The University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Lawrence: University of Kansas, 1990.
- Franco Ortuño, Ana María. *Fenómeno y lenguaje en Coral Bracho*. Tesis para licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México D.F.: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

- González López, María del Rocío. *Piedra viva: la poesía de Coral Bracho*. Tesis de Maestría en Letras (Literatura mexicana). México D.F.: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Jiménez Flores, Fabian. *Coral Bracho: de la poética de la ruptura a la del deseo*. Tesis para licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México D.F.: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Haladyna, Ronald. *La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*. Dissertation submitted to Michigan State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Romance and Classical Languages, 1994.
- Nacif Rodríguez, Murat. *Cuatro corrientes en la poesía mexicana contemporánea*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México D.F.: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2000.
- Stuckert, Mary Ann. *Versions of Space in Two Mexican Writers: Esther Seligson and Coral Bracho*. Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish. Irvine: University of California, 1997.

Anexo 1: Escritoras de la década del ochenta

<u>México</u>	<u>Perú</u>
1. Andrea Montiel Rimoch	1. Aída Alonso
2. Ángelica de Icaza	2. Ana Varela Tafur
3. Carmen Boullosa	3. Beatriz Moreno
4. Coral Bracho	4. Carolina Ocampo
5. Elsa Cross	5. Dalmacia Ruiz Rosas
6. Elva Macías	6. Dida Aguirre
7. Ethel Krauze	7. Doris Moromisato
8. Frida Varinia Ramos	8. Enriqueta Beleván
9. Gloria Gervitz	9. Giovanna Pollarolo
10. Iliana Godoy	10. Gloria Mendoza
11. Isabel Quiñónez	11. Inés Cook
12. Kyra Galván	12. Inés García Calderón
13. Leticia Hülsz	13. Luz María Sarria
14. Marcela Fuentes Berain	14. Magdalena Chocano
15. Maricruz Patiño	15. Mapy Kruger Bartón
16. Mónica Mansour	16. Marcela Robles
17. Myriam Moscosa	17. Mariela Dreyfus
18. Nelly Keoseyán	18. Maritza Nuñez
19. Perla Schwarz	19. Patricia Alba
20. Sabina Berman	20. Patricia Matuk
21. Silvia Tomasa Rivera	21. Rocío Silva Santisteban
22. Verónica Volkow	22. Rosella Di Paolo
	23. Sonia Carrillo
	24. Sui Yun
	25. Violeta Barrientos
Elaboración propia sobre las antologías de Manca, Forgues (1991) y Beltrán Peña (1990, 2000).	

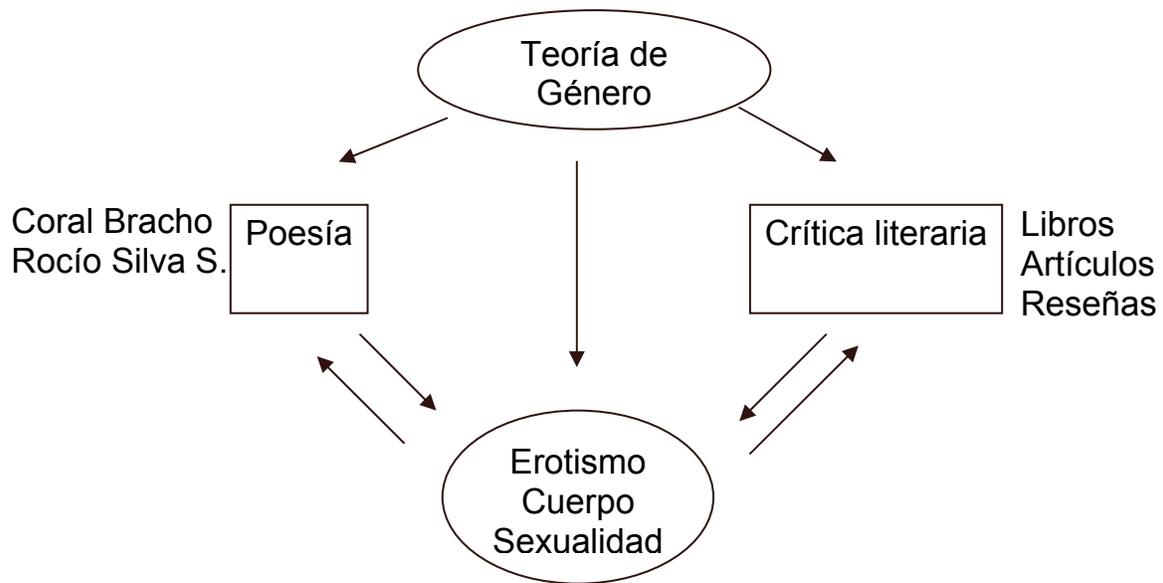
Esquema resumen



Elaboración propia.

Esquema 2:

Esquema del proceso



Elaboración propia.

Anexo 3: Reproducción de artículos sin datos de la crítica periodística peruana