

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

ESCUELA DE GRADUADOS

IDENTIDAD DE ROL GENÉRICO EN TRES POETAS PERUANAS

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAGISTER EN ESTUDIOS
TEÓRICOS EN PSICOANÁLISIS**

CARMEN LORA DE GAUTIER DE SAINT-PAULET

2007

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I PERSPECTIVA DE GÉNERO.....	4
1. Los estudios de género	4
2. Aporte del psicoanálisis	6
<i>La sexualidad y la sexualidad femenina en la teoría de Freud</i>	<i>7</i>
<i>Dimensiones biológica, psíquica y cultural: una relación indesligable en la perspectiva freudiana.....</i>	<i>17</i>
<i>La identidad nuclear de género.....</i>	<i>19</i>
<i>La consolidación de la identidad de rol genérico como proceso interno</i>	<i>21</i>
<i>Debate en torno a la etapa en que se constituye la identidad de rol genérico</i>	<i>22</i>
<i>El maternaje en la constitución de la identidad de rol genérico</i>	<i>24</i>
<i>La perspectiva de los psicoanalistas lacanianos críticos</i>	<i>26</i>
<i>Género y sexo: hacia un nuevo paradigma</i>	<i>28</i>
CAPÍTULO II EL ARTE: UNA PUERTA ABIERTA AL MUNDO INTERIOR.....	32
1. Potencial de la obra artística	32
2. La multivocidad del lenguaje poético	34
3. Poesía y psicoanálisis: una relación de implicación	37

CAPÍTULO III LAS POETAS Y SU TIEMPO	39
1. Blanca Varela	41
2. Carmen Ollé.....	43
3. Doris Moromisato.....	44
CAPÍTULO IV LOS TEMAS Y LOS POEMAS	46
1. Recuerdos de la vivencia de Infancia.....	47
<i>El recuerdo de una experiencia primigenia.....</i>	49
<i>La experiencia de la imposición de límites, de pautas</i>	
<i>culturales y de la realidad sobre la fantasía</i>	54
<i>El recuerdo de la enfermedad infantil y convalecencia</i>	58
<i>Una infancia vivida solitariamente y con un halo de tristeza.....</i>	59
<i>El recuerdo de la vivencia de infancia en las tres poetas</i>	61
2. La relación con la madre y la imagen materna	63
<i>El entorno familiar de origen.....</i>	64
<i>De una relación simbiótica a un proceso de diferenciación inacabado</i>	67
<i>Hostilidad, conflicto e individuación</i>	71
<i>La relación con la madre y la imagen materna en las tres poetas</i>	78
3. La relación con el padre y la imagen paterna	81
<i>Entre la cercanía y la distancia: relación con un diferente</i>	83
<i>La relación con el padre y la imagen paterna en las tres poetas</i>	88
4. El cuerpo, el deseo sexual y el sentimiento amoroso	89
<i>Vivencia intrauterina del cuerpo</i>	93

<i>Descubrimiento de los cambios en el cuerpo durante la pubertad y adolescencia</i>	95
<i>Cuerpo y deseo sexual</i>	98
<i>La relación sexual</i>	106
<i>Vínculo entre relación sexual y sentimiento amoroso</i>	112
<i>Deterioro del cuerpo por el paso del tiempo, finitud y mutilación</i>	116
<i>El cuerpo como territorio de la marginación</i>	119
<i>El cuerpo, el deseo sexual y el sentimiento amoroso en las tres poetas</i>	121
5. La vivencia de la maternidad	124
6. Identidad femenina y la propia identidad de rol genérico	129
<i>La identidad femenina en general</i>	131
<i>La propia identidad de rol genérico</i>	135
<i>Varela: ser fundamentalmente poeta. Identidad de rol genérico vivida como propia y ajena</i>	135
<i>Carmen Ollé: la transgresión como medio de encontrar la propia identidad de rol genérico</i>	139
<i>Doris Moromisato: identidad de rol genérico signada por la diferencia y la incompletud</i>	143
<i>Identidad femenina y la propia identidad de rol genérico en las tres poetas</i>	146

CAPÍTULO V DISCUSIÓN	149
1. Recuerdo infantil e identidad de rol genérico	150
<i>Ruptura de la amnesia infantil</i>	150
<i>El juego: espacio de una identidad sobreinclusiva.....</i>	151
<i>La irrupción de las convenciones sociales.....</i>	152
2. Relación con la madre, imagen materna e	
 identidad de rol genérico	153
<i>Relación simbiótica y diferenciación inacabada</i>	154
<i>Hostilidad, conflicto e individuación</i>	156
<i>Reelaboración permanente de la imagen materna</i>	
<i>y lo que representa</i>	157
3. La relación con el padre, imagen paterna e	
 identidad de rol genérico	159
<i>Relación con un diferente</i>	159
<i>Objeto de deseo y representante del orden</i>	160
4. El cuerpo, el deseo sexual, el sentimiento amoroso e	
 identidad de rol genérico	161
<i>El cuerpo: sustrato de las relaciones objetales.....</i>	162
<i>Las diferencias corporales: la necesidad de precisar su</i>	
<i>papel en la constitución de la identidad de rol genérico</i>	163
<i>Las modificaciones del cuerpo y la constitución</i>	
<i>de la identidad de rol genérico.....</i>	167

<i>La vivencia del deseo, la relación sexual y el sentimiento amoroso</i>	169
5. La vivencia de la maternidad e identidad de rol genérico	172
6. La identidad femenina	176
7. La propia identidad de rol genérico	179
<i>Blanca Varela: poeta</i>	179
<i>Carmen Ollé: mujer y poeta inconforme</i>	181
<i>Doris Moromisato: poeta desde la diferencia</i>	182
8. La poesía: canal de expresión y construcción de la identidad de rol genérico	183
CONCLUSIONES	185
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	190

INTRODUCCIÓN

Los estudios de género han hecho contribuciones muy importantes para comprender diversos aspectos de la relación entre hombres y mujeres evidenciando el carácter cultural, social e histórico de estas relaciones y la identidad que forjan. Sin embargo, la argumentación de estos estudios, basada en el control del poder que los varones ejercen sobre las mujeres y en su transmisión mediante las pautas de socialización, no explica suficientemente la complejidad del proceso. No logra dar cuenta plenamente de las resistencias, marchas y contramarchas que se pueden constatar en las propias mujeres y en los varones respecto de su identidad de género, así como en la forma en que el conjunto de la sociedad asume o no los cambios al respecto. El psicoanálisis —tanto desde los aportes de Freud como en posteriores contribuciones— ilumina, enriquece y desafía a los estudios de género y por ello consideramos útil y fructífero poner en diálogo estas dos disciplinas.

Nos interesa investigar las características de lo que Person y Ovesey (1983) entienden por identidad de rol genérico como una construcción psíquica en relación a los polos masculinidad/feminidad definidos de acuerdo a convenciones culturales y que designa “una autoevaluación individual de la propia feminidad o masculinidad psicológica” (p.57).¹ Este mismo concepto es recogido por Benjamin (1997) como “una autoimagen masculina o femenina” (p.85).

¹ La traducción es nuestra. El texto original dice: “can be defined as an individual’s self-evaluation of femaleness or maleness” .

En la medida en que la indagación tiene un referente vivencial, hemos elegido trabajar sobre un discurso específico: el discurso poético. Éste es un lenguaje que “borra la frontera entre el hecho real y la ficción” (Denzin & Lincoln (2002, p. 155) y abre la puerta al mundo interior del poeta, a través de su fantasía, permitiendo develar en los diversos registros del discurso poético la riqueza de la vivencia de quien se comunica a través de él.

Hemos elegido analizar la obra poética de tres escritoras peruanas que pertenecen a generaciones diferentes —y que siguen escribiendo en la actualidad— para explorar cómo se expresa en sus creaciones poéticas la identidad de rol genérico y encontrar las similitudes y diferencias que pueden darse entre ellas. Estas tres generaciones cubren un período especialmente significativo —la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI— durante el cual han ocurrido cambios importantes en las relaciones de género y transformaciones en la intimidad (Giddens, 1992).

A la luz del marco teórico utilizado, intentaremos explicar los procesos internos reflejados en la obra poética, cómo se interrelacionan con los referentes culturales de la época y su incidencia en la constitución de la identidad de rol genérico de las tres poetas.² Ellas son: Blanca Varela (generación de los 40 - 50), Carmen Ollé (generación de los 70 - 80) y Doris Moromisato (generación de los 80 - 90).

La elección responde a los siguientes criterios: el reconocimiento de la crítica literaria de la importancia y representatividad de cada una de ellas en su respectiva generación y la presencia de contenidos significativos en relación al tema de este estudio en su creación poética. Blanca Varela, es reconocida por la

² Se usará el término ‘poeta’ en lugar de ‘poetisa’; que de acuerdo al diccionario designa a la poeta mujer, porque estas tres escritoras usan para identificarse el término ‘poeta’.

crítica literaria como la principal exponente mujer —para muchos la solitaria voz femenina— de la generación de los 50. Ella sigue escribiendo en la actualidad. Por lo tanto, su obra cubre todo el período histórico que nos interesa trabajar. Carmen Ollé es, junto a María Emilia Cornejo,³ representante de lo que se ha llamado “el ritual de la ruptura” de la generación de los 70-80 (Martos, 1999), y finalmente la elección de la poesía de Doris Moromisato obedece a que, en su generación, es una de las expresiones principales del discurso amoroso ginocéntrico, que cobra importancia en las modificaciones que se dan en las relaciones de género en las últimas dos décadas.



³ Hemos elegido a Carmén Ollé por el impacto que tuvo su poema *Noches de Adrenalina* en la época. María Emilia Cornejo ha dejado una poesía de singular importancia, que ha marcado también a los y las poetas de su propia generación. Sin embargo, su pronta desaparición no le permitió tener la misma repercusión.

CAPÍTULO I

PERSPECTIVA DE GÉNERO

En este capítulo expondremos el marco teórico que tomaremos como referencia para nuestra indagación en lo que respecta a la perspectiva de género. Este marco teórico nos suministrará las herramientas necesarias para el análisis de la identidad de rol genérico en los poemas así como para la discusión de los hallazgos. Como lo señalamos en la introducción, recurriremos al psicoanálisis tanto en su vertiente freudiana como en los posteriores desarrollos que han profundizado una reflexión psicoanalítica a la luz de los aportes de estudios y de trabajos de investigación sobre las relaciones de género.

1. Los estudios de género

Trabajos pioneros como el de Simone De Beauvoir (1949), las investigaciones antropológicas de Margaret Mead (1963) y, posteriormente, los estudios más sistemáticos sobre la categoría género, publicados por historiadoras y antropólogas inglesas y norteamericanas en los años 70, han reunido muchos y muy valiosos aportes que cuestionaron la afirmación según la cual la biología definía el destino de las mujeres.

No es posible entender el surgimiento de los estudios de género sin la práctica del movimiento feminista que les antecede por casi dos siglos. Sin embargo, la comprensión de las implicancias de la división de roles y las diversas

esferas de relación entre hombres y mujeres ha sido enriquecida por los estudios de género.

John Money (1955) acuñó el concepto de identidad de género a partir de sus estudios sobre sexología, estableciendo el componente social/cultural de asignación de roles que comportaba una identidad masculina o femenina, diferenciándola de los atributos sexuales.

La compilación editada por Michele Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere (1974), *Woman, Culture and Society*, marcó un hito importante pues recogió el aporte de diversas pensadoras sobre los temas que emergían cuestionando varios de los postulados de la sociología y la antropología de la época. Entre estos aportes se puede destacar el de Sherry Ortner: *Is Female to Male as Nature to Culture?* que cuestiona los planteamientos de Talcott Parsons (1950) en su clásico trabajo *Family, Socialization and Interaction Process*. Para este importante exponente de la sociología de mediados del siglo XX, los roles de género tenían una base biológica y el proceso de modernización aportaba una racionalización en su adjudicación. El trabajo de Rubin, Gayle (1975), *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, en el que analiza los mecanismos históricos de acuerdo a los cuales las mujeres son confinadas a una situación subordinada en base a las relaciones de parentesco, es también una contribución central. Esta autora acuña el concepto de sistema sexo/género que años más tarde se constituye en una referencia obligada para los estudios en esta materia.

El concepto de género ha revelado el carácter cultural de los roles y responsabilidades y ha permitido trabajar los cambios explicitando aquello que ha permanecido intocado a lo largo de la historia como es el control del poder por el

sexo masculino. (Conway, Bourque & Scott, 1987). Ha contribuido también a la producción de un conocimiento crítico develando categorías implícitas detrás de términos como masculinidad y feminidad, así como a comprender mejor y reconocer la presencia de la mujer en la esfera pública; y, a la vez, entender y analizar en forma más inclusiva las relaciones entre hombres y mujeres. Una amplia bibliografía sustenta estos aportes.

Más recientemente, a partir del cuestionamiento levantado por Judith Butler en su polémico libro *Gender Trouble* (1990), un importante grupo de estudios critica la concepción binaria de las relaciones de género anclada en la existencia de dos sexos y postula la necesidad de incorporar en la comprensión de las relaciones de género la diversidad de orientaciones sexuales.

Existen, en consecuencia, diversas corrientes y temas de interés dentro de lo que se denomina los estudios de género.¹

Sin embargo, en esta pluralidad de enfoques, en los que domina la perspectiva de las ciencias sociales en general, no se incorpora una mirada que dé cuenta de las resistencias, de la opacidad de determinados procesos ni del conflicto que conllevan, ya no sólo en términos de control del poder político, sino de manejo del mundo subjetivo de las personas, sea cual fuere su sexo y su orientación sexual. Consideramos que el psicoanálisis tiene aportes sustanciales en esta temática de lo subjetivo en las relaciones de género.

2. Aporte del psicoanálisis

Si bien las relaciones entre el psicoanálisis y la teoría de género no han sido fluidas, los aportes del psicoanálisis —precursores en el tema— arrojan luces

¹ El artículo de Iris Marion Young (1996), *Gender as seriality: thinking about women as a social collective*, brinda un panorama sobre las discusiones en este terreno a fines del siglo XX.

que permiten una visión más rica y compleja, en particular sobre el proceso de constitución de la identidad de rol genérico y de las relaciones de género en el ámbito familiar.

Resaltaremos algunas de las contribuciones especialmente relevantes para el debate, tanto al interior de las diversas escuelas psicoanalíticas como entre éstas y los planteamientos provenientes de la sociología y la antropología.

La sexualidad y la sexualidad femenina en la teoría de Freud

La importancia de los factores sexuales entre las causas de cuadros patológicos llevó a Freud a profundizar en el tema durante la década de 1890. De entonces data su concepción de la bisexualidad, aporte que debe a Fliess y que nombra explícitamente en la carta del 6/XII/1896: “para explicar por qué el resultado es a veces la perversión y otras la neurosis me valgo de la bisexualidad universal del ser humano” (Carta 52, p. 3554). Más adelante, en *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905) define la bisexualidad “como factor decisivo” (p. 201).²

Otros postulados principales sobre la sexualidad son la hipótesis neurofisiológica de excitación y descarga de los procesos sexuales y la base química de los mismos, mencionada a lo largo de su obra.

En *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905) Freud publica su teoría sobre la sexualidad en la que venía trabajando por varios años. Este texto es uno de los más importantes de la obra freudiana y, como lo señala James Strachey (1953-1974) en su nota introductoria a la traducción inglesa, fue revisado por su autor de

² Hemos tomado como referencia la edición de *Tres Ensayos de Teoría Sexual* de Amorrotu, pues incluye las notas de James Strachey que deben ser especialmente consideradas en este caso. En los otros escritos tomamos como referencia la edición de Biblioteca Nueva.

manera permanente, corrigiendo algunas aseveraciones, precisando otras y añadiendo numerosas notas a lo largo de veinte años.³

El primer ensayo de este trabajo, *Las aberraciones sexuales*, puede considerarse como uno de los aportes más importantes al estudio del comportamiento sexual humano. Freud hace la siguiente afirmación, que entendemos central, al analizar las limitaciones de las diversas explicaciones sobre lo que en esa época se denominaba ‘inversión sexual’:

La experiencia recogida ... nos enseña que entre la pulsión sexual y objeto sexual no hay sino una soldadura, que corrámos el riesgo de no ver a causa de la regular correspondencia del cuadro normal, donde la pulsión parece traer consigo el objeto. Ello nos prescribe que debemos aflojar, en nuestra concepción, los lazos entre pulsión y objeto. (1905, p. 134)

Ésta es una de las primeras formulaciones sobre la relativa autonomía de los procesos psíquicos respecto de los biológicos y que consideramos relevante para comprender de la constitución de la identidad de rol genérico.

El segundo ensayo postula la existencia de una sexualidad infantil. Este planteamiento tiene antecedentes en los primeros estudios clínicos de Freud y en su propio autoanálisis. En *La Sexualidad en la Etiología de las Neurosis* (1898), ya señalaba que los niños tenían capacidad para “cualquier actividad sexual psíquica y para muchas somáticas” (Citado por James Strachey en la Nota introductoria de *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905, p.114). Si bien precisaba que era necesario esperar una maduración de la sexualidad, sus planteamientos cuestionaron la teoría extendida en la época que entendía que la vida sexual comenzaba en la pubertad.

³ Es significativo el reconocimiento que hace recientemente Ethel S. Person (2005) a este trabajo de Freud, al conmemorarse el centenario de su publicación.

En este ensayo Freud describe las características de la sexualidad infantil destacando que es “esencialmente autoerótica” (p. 179), aunque también señala que “a pesar del imperio que ejercen las zonas erógenas, muestran componentes que desde el comienzo envuelven a otras personas en calidad de objetos sexuales” (p. 174). Describe las fases del desarrollo de la organización sexual, estableciendo la diferenciación de las organizaciones pregenitales en la infancia y la existencia de dos tiempos en la elección de objeto, destacando el papel que juega en esta temporalidad la latencia.

En un trabajo posterior, *La Organización Genital Infantil* (1923a) —complementario a su texto de 1905— Freud retoma los estadios por los que transcurre la polaridad sexual. Reitera —como ya lo planteaba en *Tres Ensayos de Teoría Sexual*— que en el estadio pregenital sádico-anal “no se les puede llamar todavía *masculino* y *femenino*, sino que es preciso decir *activo* y *pasivo*” (1905, p.180); indica que a este estadio le sigue el de organización genital infantil donde “ya hay un masculino pero no un femenino; la antítesis es aquí genital masculino o castrado”. (1923a, p.2700)

En relación a la sexualidad femenina había vislumbrado ya la importancia del clítoris (Carta a Fliess 75 del 14/XI/1897, p.3590). Con respecto a la diferencia entre la sexualidad del niño y de la niña, Freud propone como hipótesis en *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905) que “la sexualidad de las niñas tiene un carácter enteramente masculino” (p. 200), al considerar que la activación autoerótica (a partir del chupeteo y de la excitación del pene en el varón y el clítoris en la mujer) es la misma en ambos sexos en la fase pregenital. Cabe señalar que esta afirmación tiene un carácter contradictorio con el cuidado especial que tuvo Freud desde sus trabajos iniciales en diferenciar aquello que

describía y explicaba la sexualidad en el varón y la mujer, de los adjetivos masculino y femenino a los que intuía cargados de imprecisión. Aunque puede entenderse que este planteamiento lleva inicialmente a Freud a comprender una equivalencia entre activo/masculino y pasivo/femenino, sobre todo en la comparación biológica, varios de sus escritos permiten comprobar que mantuvo reservas en cuanto a esta ecuación⁴.

Freud sostuvo desde 1897 y en “La metamorfosis de la pubertad”, tercer ensayo de *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905), que es sólo “en la pubertad que se establece la separación tajante entre el carácter masculino y femenino” (p.200). En esta etapa mientras que para el varón hay un gran empuje de la libido, en la muchacha se produce una segunda represión que inhibirá nuevamente la sexualidad del clítoris y su función se orientará a retransmitir esa excitación a la vagina, mudándose así “la zona rectora en la mujer para su práctica sexual posterior” (p.202), lo que implica un cambio de zona erógena mientras que el varón conserva la misma zona rectora.

En este mismo ensayo, Freud (1905) retoma su tesis sobre la libido ya expresada en la correspondencia con Fliess en 1897, donde considera que “está presente en el hombre o en la mujer, y prescindiendo de que su objeto sea el hombre o la mujer” (1905, p.200).

Cabe señalar que el interés de Freud por describir y explicar las fases del desarrollo de la sexualidad lo llevó a comprender que no se trataba de un proceso

⁴ En 1915 añade una larga nota en el acápite 4 de La metamorfosis de la pubertad en la que retoma la dificultad de definir los términos masculino y femenino En 1920 Freud publica *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina*, donde expone con detalle un caso clínico, pero a la vez estableciendo algunas precisiones teóricas. Destaca en este escrito el señalamiento sobre los límites para explicar lo masculino y lo femenino. Dice Freud: “El psicoanálisis se alza sobre el mismo terreno que la biología al aceptar como premisa una bisexualidad original...pero no puede explicar la esencia de aquello que en un sentido convencional o biológico llamamos masculino y femenino”. (p. 2561). Años más tarde en La Femenidad (1933) advierte ante la posibilidad de “mantener la coincidencia de lo activo con lo masculino y lo pasivo con lo femenino. Pero no os lo aconsejo, me parece inadecuado, y no nos procura ningún conocimiento.”(p. 3166).

unilineal. En uno de sus últimos trabajos *Compendio del Psicoanálisis* (1938 /1940), al referirse a las fases de desarrollo sexual infantil, señaló que “sería erróneo suponer ... que se suceden simplemente; por el contrario la una se agrega a la otra, se superponen, coexisten” (p. 3385).

El complejo de Edipo es otro de los conceptos centrales de la obra de Freud. Ya anunciado en la correspondencia con Fliess en 1897, tendrá un papel muy importante en la explicación del proceso de maduración de las relaciones objetales que desembocan en un desarrollo sexual adulto. En la Lección XXI, Desarrollo de la libido y las organizaciones sexuales, de *Lecciones Introductorias al Psicoanálisis* (1916-1917) diferencia una etapa edípica antes de la latencia,⁵ concibe el proceso del complejo edípico idéntico en su desarrollo tanto en el niño como en la niña, “excepción hecha de las modificaciones necesarias” (p.2330), aseveración que corregirá posteriormente como lo señalamos más adelante.

No cabe aquí desarrollar los pasos sucesivos a través de los cuales Freud precisó este concepto pero sí creemos necesario señalar que en su trabajo *El “Yo” y el “Ello”* (1923b) Freud resume lo principal de este concepto indicando primero que hay dos factores que están a la base de su complejidad: “la disposición triangular de la relación de Edipo y la bisexualidad constitucional del individuo” (p.2712). Luego de describir los pasos que conducen a su surgimiento, Freud precisa que es necesario tomar en cuenta tanto el Edipo positivo en que el niño se identifica con el padre y la niña con la madre, al que denomina complejo de Edipo simple, el cual no es “ni con mucho, el más frecuente, y en efecto, una investigación más penetrante descubre un complejo de Edipo *completo*, que es un complejo doble positivo y negativo” (p.2713). Freud señala que “Queda

⁵ En *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905) consideró que este complejo aparecía claramente sólo en la pubertad.

establecida una serie, en la que en un extremo se halla el Edipo normal, positivo, y en el otro, el invertido, negativo, mientras que los miembros intermedios nos revelan las formas completas de dicho complejo” (p.2713).

Al producirse la disolución del complejo edípico, las cuatro tendencias presentes en esta serie dan origen a una identificación con el padre y a una identificación con la madre. “En la distinta intensidad de tales identificaciones se reflejará la desigualdad de las dos disposiciones sexuales” (p.2713), concluye Freud.

Estas precisiones revelan la atención que puso Freud en sus explicaciones, permaneciendo alerta a formas simplificadas de comprender procesos que a primera vista podrían interpretarse con una direccionalidad unívoca.

Sin abandonar su tesis inicial según la cual la mujercita es un hombrecito, Freud precisa en *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica* (1925) que la constatación de la diferencia anatómica en la fase fálica tendrá dos consecuencias en la mujer: un sentimiento de inferioridad al comprobar que no está dotada de un pene que sí posee el varón, sino de un pequeño clítoris; y un curso distinto en la resolución del complejo de Edipo, curso diverso en dos sentidos: a) en relación con el complejo de castración, y b) en relación con el cambio de objeto sexual. En la niña surge la envidia por no tener un pene, que permanece como “el rasgo característico de los celos” (1925, p.2900), mientras que en el niño surge el miedo a perderlo.

Ello implica que “*mientras el complejo de Edipo del varón se aniquila en el complejo de castración, el de la niña es posibilitado e iniciado por el complejo de castración*” (1925, p. 2901, cursivas en el original). Esta trayectoria conlleva una

distinta formación del super-yo en la mujer, que para Freud “nunca llega a ser tan inexorable, tan impersonal, tan independiente” (1925, p. 2902).

Este trabajo referente a las diferencias sexuales anatómicas y sus consecuencias psíquicas se escribió durante los años veinte, en un contexto en el que las discusiones sobre masculinidad y feminidad⁶ eran intensas al interior del psicoanálisis con el cuestionamiento de Karen Horney (1924) a los planteamientos de Karl Abraham (1922). Siguiendo a Jones, Horney (1926) afirmó que había un paralelismo entre lo biológico y lo psíquico, formulación a la que Freud se opuso radicalmente.⁷ Durante ese mismo período las investigaciones de Melanie Klein aportaron nuevas luces sobre la importancia de la infancia temprana, lo que repercutió sobre la manera de comprender el desarrollo del complejo edípico. Estas contribuciones, junto con las de Jeanne Lampl de Groot (1927) sobre el desarrollo del complejo de Edipo en las mujeres, han sido inspiradoras para una de las corrientes actuales de psicoanalistas que trabajan en una perspectiva de género.

Entre 1931 y 1933, Freud escribió sobre la sexualidad femenina en ese clima de polémica y discrepancias, pero tomando en cuenta las nuevas contribuciones de sus “colegas femeninos”. Se percibe en estos trabajos un fuerte acento de perplejidad y de disposición a aceptar que hay aún mucho desconocimiento respecto a la vivencia de la sexualidad en la mujer. En su ensayo *Sobre la Sexualidad Femenina* (1931), dice “Todavía no podemos reconocer con claridad de qué modo estas dos operaciones [las mutaciones del clítoris a la

⁶ Conceptos centrales en lo que posteriormente se llama teoría de género.

⁷ En una carta escrita a Carl Muller Braunschweig el 21 de julio de 1935, Freud hace este zanjamiento: “Me opongo a vosotros (Horney, Jones, Rado, etc.) en la medida en que no distinguís más clara y netamente entre lo psíquico y lo que es biológico, en que intentais establecer un paralelo neto entre ambos”. (citada por Juliet Mitchell (1982) p.143).

vagina y del objeto primitivo materno al padre] se vinculan entre sí” (p.3077), y más adelante afirma:

La fase preedípica de la mujer adquiere una importancia que hasta ahora no se le había asignado ... es para nosotros una sorpresa análoga a la que en otro campo representó el descubrimiento de la cultura minoico-micénica tras la cultura griega. (pp. 3077-3078).

Al reflexionar sobre estas nuevas evidencias, concluye que la bisexualidad es más patente en la mujer por tener dos órganos sexuales, uno masculino, —el clítoris— y otro femenino —la vagina. Ello implica dos fases en la vida sexual que están además referidas a un cambio de objeto.

Al describir la más larga vinculación con la madre durante la fase preedípica, Freud subraya que esta vinculación está signada por la hostilidad generada en la niña respecto de la madre a partir de la inevitable iniciación fálica ejercida por ésta y que luego reprime; hostilidad que también proviene del reproche de la hija a la madre por no haberla amamantado suficientemente y no haberle dado un pene. Esta hostilidad marca el apartamiento de la niña de la madre y su orientación hacia el padre. Esta reflexión retoma, en parte, el hilo de la reflexión más clínica que Freud expuso en su trabajo *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina* (1920), extendiéndose en la importancia del aspecto psíquico de la sexualidad. Freud plantea en su trabajo de 1931 que el reconocimiento de la castración tiene tres caminos evolutivos para la sexualidad de la mujer: una suspensión de toda vida sexual, una tenaz autoafirmación de la masculinidad amenazada y “sólo una tercera evolución, bastante compleja, conduce en definitiva a la actitud femenina normal” 1931, p.3080). En este mismo escrito Freud reitera su comprensión del desarrollo del complejo edípico

en la mujer expuesto anteriormente: “así en la mujer dicho complejo [el Edipo] representa el resultado final de un prolongado proceso evolutivo; la castración no lo destruye, sino que lo crea” (p.3080). Por ello, señala que

Los resultados culturales de su desintegración son más insignificantes y menos decisivos en la mujer que en el hombre. Posiblemente no estemos errados al declarar que esta diferencia de la interrelación entre los complejos de Edipo y de castración es la que plasma el carácter de la mujer como ente social. (p.3080)

Freud añade una nota al final de esta afirmación en la que anticipa el desacuerdo de los analistas “con simpatías feministas”, lo que revela el clima de debate sobre estos temas en el que desarrolla su reflexión, a la vez que una cierta distancia respecto a las posiciones en discusión. Una anotación final es reveladora al respecto: “Es evidente que el empleo del análisis como arma de controversia no lleva a decisión alguna.” (nota 1720, p.3080).

En su texto *La Femenidad* incluido en *Nuevas Lecciones Introdutorias al Psicoanálisis* (1933) Freud retoma varios de los temas expuestos anteriormente. Se refleja en esta conferencia una actitud de revisión, a la vez que de reafirmación, de varias de las tesis centrales expuestas en el trabajo de 1931. Este texto transmite nuevamente una cierta perplejidad sobre la posibilidad de conocer realmente a la mujer, a la que denomina “un enigma”. Reitera la dificultad de equiparar el término masculino con activo y femenino con pasivo. Hace un señalamiento importante respecto a la tendencia de caracterizar psicológicamente la feminidad por la preferencia por fines pasivos, que inmediatamente precisa “preferencia que naturalmente, no equivale a la pasividad” (p.3166). Tiene

precisiones importantes sobre la naturaleza de la libido considerada hasta entonces como masculina:

No hay más que una libido que es puesta al servicio tanto de la función masculina como de la femenina. Y no podemos atribuirle un sexo; si, abandonándonos a la equiparación convencional de actividad y masculinidad, la queremos llamar masculina, no debemos olvidar que representa también tendencias de fines pasivos. (p.3176)

En este texto Freud hace referencia a la influencia de los factores culturales en la actitud de la mujer, a la vez que afirma permanentemente la dificultad de tener un conocimiento certero sobre el tema “debemos guardarnos de estimar insuficientemente la influencia de costumbres sociales que fuerzan a las mujeres a situaciones pasivas. Todo esto permanece aún muy oscuro” (p.3166). Reitera en otro pasaje: “tampoco es siempre fácil distinguir lo que corresponde a la influencia de la función sexual y lo que ha de atribuirse al proceso educativo social” (p.3176). No abandona, sin embargo, sus planteamientos respecto a que la no superación del complejo edípico en la niña afecta la robustez del super-yo, y con ello determina “intereses sociales más débiles y su capacidad de sublimación de los instintos menor” (p.3177). Freud (1933) advierte:

A la peculiaridad del psicoanálisis corresponde entonces no tratar de describir lo que es la mujer —cosa que sería para nuestra ciencia una labor casi impracticable—, sino investigar cómo de la disposición bisexual infantil surge la mujer. (p.3166)

Se rehúsa explícitamente a analizar la feminidad en la madurez, pues afirma que “nuestros conocimientos son aún insuficientes para ello” (p. 3175),

pero líneas más abajo adelanta algunas afirmaciones, con la advertencia de no otorgarles “validez absoluta” (p.3176). Adscribe a la feminidad

Un elevado montante de narcisismo, el cual influye aún sobre su elección de objeto, de manera que, para la mujer, es más imperiosa la necesidad de ser amada que amar ... Al pudor, en el que se ve una cualidad “par excellence” femenina, pero que es algo mucho más convencional de lo que se cree, le adscribimos la intención primaria de encubrir la defectuosidad de sus genitales. (p.3176)

Señala en tercer lugar que “las condiciones de la elección de objeto de la mujer quedan frecuentemente encubiertas por las circunstancias sociales” (p.3176). Cuando es libre, la elección puede seguir dos caminos: la figura que recoge la imagen del padre o la que recoge la imagen de la madre. Estas dos posibilidades tienen desenlaces distintos.

Estos trabajos constituyen aproximaciones precursoras en la comprensión de la sexualidad femenina a pesar de las críticas que puedan recibir. Asimismo, la conciencia de que los factores culturales juegan un papel importante en la forma en que se desenvuelven sexualmente las mujeres es también un rasgo significativo que no podemos perder de vista al analizar los aportes de Freud a una mejor comprensión de lo que hoy llamamos una teoría de género.

Dimensiones biológica, psíquica y cultural: una relación indesligable en la perspectiva freudiana

Freud postuló una relación absolutamente indesligable entre las dimensiones biológica, psíquica y cultural. Estas últimas transforman el estado “natural” del ser humano, a la vez que sus raíces están en los procesos biológicos

concretos. La indefensión prolongada que caracteriza al ser humano al nacer lo hace dependiente, para sobrevivir, del cuidado de otro, quien por lo general es la madre. En este sentido, la presencia de un sustrato biológico, que da consistencia a la pulsión como base dinámica del psiquismo humano, no puede desligarse de la relación objetal que se establece, por razones de sobrevivencia, entre el infante y quien cuida de su vida.

La estructuración de esta primera relación objetal —aún presocial en el sentido más estricto de la palabra— juega un papel muy importante en las futuras relaciones objetales. Es significativo que esta alusión al objeto esté ya presente en el *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895/1950). Refiriéndose a los fenómenos perceptivos, Freud señala en este trabajo que

El objeto *semejante* fue, al mismo tiempo, su primer objeto satisfaciente, su primer objeto hostil y también su única fuerza auxiliar. De ahí que sea en sus semejantes donde el ser humano aprende por primera vez a (re)conocer ... De tal manera, el complejo del semejante se divide en dos porciones, una de las cuales da la impresión de ser una estructura constante que persiste coherente como una *cosa*, mientras que la otra puede ser *comprendida* por medio de la actividad de la memoria, es decir reducida a una información del propio cuerpo del sujeto. Este proceso de analizar un complejo perceptivo se llama *(re)conocerlo*". (p. 239-240)

No está aún presente, como lo señala Green (1996), la idea de placer que será incorporada en *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905). Freud pone énfasis en el proceso intrapsíquico que es generado por la pulsión y va configurando una comprensión compleja de la noción de conflicto, que desde la perspectiva freudiana es fundamentalmente intrapsíquico.

Esta larga indefensión del ser humano es retomada al definir la instancia superyoica en *El “Yo” y el “Ello”* (1923b). Freud la entiende como “resultado de dos importantísimos factores: biológico uno y de naturaleza histórica el otro ... representa los rasgos más importantes del desarrollo individual y de la especie” (p.2714)

Green (1996) recuerda los planteamientos de Freud sobre el concepto de pulsión formulando algunas hipótesis que expresan esta relación indesligable entre biología, psiquismo y cultura:

1. Ninguna concepción del psiquismo podría darse con otro fundamento que el de enraizamiento en el cuerpo.
2. Esta inscripción corporal fundamental es sin duda responsable de la modificabilidad (educabilidad) limitada del psiquismo ...
3. Toda evolución ulterior, y el desarrollo de las formaciones en apariencia más distantes de las pulsiones, encuentran sin embargo en éstas su razón de ser. (p. 32)

La identidad nuclear de género

Retomando el camino abierto por Money (1955), Robert Stoller (1964) — doctor en medicina y psicoanalista— precisó el concepto de identidad de género al distinguir lo que llamó identidad nuclear de género la que constituía, desde su perspectiva, la respuesta a la pregunta ¿a qué sexo se pertenece? Para Stoller (1964) la identidad nuclear de género se consolida entre el nacimiento y los períodos pre-edípico y edípico en base a tres factores: el primero es el anatómico y fisiológico, que da pie a la asignación de un sexo en el momento del nacimiento. El segundo factor corresponde a las formas de relación que

establecen con el niño/niña los padres, sus pares y coetáneos, y cuál es el rol que le asignan; y finalmente, el tercero, una fuerza interna inconsciente que provee una confirmación de la identidad de género del sujeto.

En su estudio y tratamiento de las patologías de género, Stoller (1985) constató que la configuración anatómica del recién nacido puede conducir a asignaciones erradas en base a conformaciones cromosómicas diversas a la normal, y que existen formas de relación de la madre que transmiten subliminalmente mensajes ambiguos respecto a la identidad que ella asigna a su hijo/hija. Contrariamente a los planteamientos de Freud, Stoller propuso la existencia de una profeminidad en el ser humano, cualquiera fuera su sexo, producto de la fusión del bebé con la madre.

Person y Ovesey (1983) postularon que en el proceso de constitución de la identidad nuclear de género se da una forma de identificación. Definieron la identidad de género en tanto compuesta por la identidad nuclear de género, y también por lo que llaman identidad de rol genérico.⁸ Establecieron que la identidad nuclear de género estaba referida a la pertenencia respecto a la polaridad biológica macho/hembra, es decir soy macho o soy hembra. Pero que, además, existía otro proceso que involucraba la polaridad masculinidad/feminidad y que reflejaba una autoimagen psíquica de identificación como femenina o masculino tomando como referencia los patrones culturales que definían lo masculino y lo femenino (Person, 1999 p. 57), Para Person y Ovesey (1983) la identidad nuclear de género deriva del terreno de la experiencia no conflictiva de asignación sexual y crianza, construida desde lo cognitivo. Para estos autores

⁸ Tomamos la traducción del término que aparece en la edición española del libro de Jessica Benjamin (1997) *Sujetos iguales, objetos de amor*, p.85.

La identidad de rol genérico, ambas, la normal y la aberrante, es moldeada por el cuerpo, el ego y la socialización, y las relaciones objetales sexualmente discrepantes. Representa, a diferencia de la identidad nuclear de género, un logro psicológico cargado de conflicto psíquico. (Person, 1999, p.71) ⁹

Estos dos autores discrepan de la postura de Stoller respecto de una profeminidad inicial.

La consolidación de la identidad de rol genérico como proceso interno

Si bien hay debate entre las diversas escuelas psicoanalíticas sobre cómo y cuándo empieza la constitución de la identidad de rol genérico, existe un consenso sobre el carácter intrapsíquico de este proceso.

Es importante destacar que la reflexión psicoanalítica tanto de su fundador como de posteriores aportes, proporciona planteamientos que nos permiten una aproximación mucho más compleja al concepto de identidad de rol genérico, sobre todo al proceso de su constitución, que la proveniente de la antropología o la sociología. Incorpora la dimensión inconsciente que modula el proceso y que remite a una experiencia de la vida humana en la que lo pulsional tiene una influencia, ciertamente no mecánica ni unilineal, pero decisiva tanto por su arraigo corporal, como por su función objetalizante (Green, 1996, p.271), más allá de la conciencia.

Sobre la base de estos aportes teóricos se puede sustentar que tanto las mujeres como los varones no son sólo tributarios en sus relaciones cotidianas de

⁹ Traducción nuestra; el texto original dice: “Gender role identity, both normal and aberrant, is shaped by body, ego, socialization, and sex-discrepant object relations. Unlike normal core gender identity, it represents a psychological achievement and is fraught with psychological conflict.”

las normas culturales respecto a cómo comportarse en tanto mujeres o varones en un proceso meramente adaptativo. Lo son también del conjunto de sus relaciones objetales singulares, la primera de las cuales se ha establecido con su madre (que es una mujer), y de las posteriores y sucesivas identificaciones que tejen la trama de su historia, en un proceso que no es lineal en el tiempo, sino que en muchos casos es capaz de actualizar vivencias muy iniciales en un presente cronológico muy posterior.

En ese sentido, la identidad de rol genérico en una perspectiva psicoanalítica implica un tejido absolutamente intrincado entre lo pulsional y las normas culturales que se internalizan a través de un complejo proceso de represión, representación y elaboración simbólica, que implican una conflictiva interna en el que la noción de inconsciente es central. Por lo tanto, los cambios que se operan en las personas no sólo responden al ámbito de la educación o de las transformaciones culturales producto de un proceso histórico cronológico, implican otros ritmos y cambios en los que la dinámica interna tiene una significación fundamental. Este proceso, si bien se nutre de las múltiples relaciones con el entorno supone una elaboración interna que involucra dimensiones inconscientes. Va construyendo un sí mismo que guarda huellas más profundas y en el que conviven rasgos contradictorios.

Debate en torno a la etapa en la que se constituye la identidad de rol genérico

Para Freud (1925) el proceso que lleva a los niños a identificarse como varones y a las niñas como mujeres está pautado por el descubrimiento de las diferencias anatómicas, el complejo de castración y la resolución de la crisis

edípica, proceso que generalmente se ubicaba entre los 3 y 5 años. Como se ha señalado anteriormente, los trabajos de Melanie Klein (1928) plantearon la necesidad de adelantar el proceso edípico situándolo en una etapa más temprana que la formulada por la teoría psicoanalítica hasta entonces, lo que ponía en cuestión la relación de precedencia del descubrimiento de las diferencias anatómicas con respecto al proceso edípico. Freud consideró estos descubrimientos relevantes, sobre todo para el caso del estudio de la sexualidad femenina, pero no llegó a asumirlos plenamente.

El debate sigue en pie hasta la actualidad y en él ha habido una serie de contribuciones de psicoanalistas mujeres tanto desde una orientación feminista como críticas respecto del feminismo.

Antes de desarrollar las contribuciones que consideramos más directamente relacionadas con este trabajo, cabe señalar el aporte de Juliett Mitchell (1982), quien a mediados de los setenta asumió la defensa de los planteamientos freudianos ante la interpretación simplificadora del discurso feminista de esos años sobre la obra del fundador del psicoanálisis. Si bien Mitchell ha mantenido una postura crítica ante los posteriores desarrollos en la teoría psicoanalítica en una perspectiva de género, su libro *Psicoanálisis y Feminismo* publicado por primera vez en 1974 constituye una referencia obligada. Quizás el aporte más importante de su trabajo fue demostrar que “el psicoanálisis no constituye una recomendación *para* una sociedad patriarcal, sino un análisis *de* la misma” (1982 p.9).

Por lo general, en el psicoanálisis contemporáneo se puede diferenciar tres corrientes: la que se inspira en Melanie Klein, Jeanne Lampl-De-Groot, Donald Winnicott y, en cierta medida, Robert Stoller en la que se inscribe Nancy

Chodorow; una segunda corriente que proviene de la escuela lacaniana crítica en las que se ubican Luce Irigaray y Julia Kristeva; y una tercera que postula un cambio de paradigma en la constitución de la identidad de rol genérico como Irene Fast, Ethel Person y Jessica Benjamin. Si bien al inicio estas corrientes tuvieron trayectorias en cierto modo paralelas, en años recientes se ha dado una cierta confluencia y mayor intercambio entre ellas.¹⁰

El maternaje en la constitución de la identidad de rol genérico

Nancy Chodorow (1974) —psicoanalista norteamericana con una orientación feminista crítica— plantea en su artículo: *Family Structure and Feminine Personality* que la relación entre el bebé y su madre no se establece en forma sexualmente neutra, pues la madre tiene un sexo determinado y a partir de su identidad sexual reacciona a la relación objetal del bebé de manera inconsciente. Este aporte de Chodorow ha marcado un hito relevante en la comprensión de la perspectiva de género desde una postura psicoanalítica.¹¹

Chodorow (1974) confiere un papel central a las primeras relaciones objetales al poner los cimientos de la identidad de rol genérico en la hija o hijo, de acuerdo a la identificación o diferenciación que establece la madre con respecto a su bebé.¹²

¹⁰ Un desarrollo sobre algunos de los temas de la discusión sobre psicoanálisis y diversas aproximaciones a la comprensión de género son tratados en el *Journal of American Psychoanalysis Association* 53/4.

¹¹ Las tesis de este artículo son desarrolladas posteriormente con mayor amplitud en sus libros *The Reproduction of Mothering* (1978) y *Feminism and Psychoanalysis* (1989). En *The Reproduction of Mothering*, Chodorow discrepa de los planteamientos de Ruth Benedeck sobre el carácter asexuado de la organización instintiva primaria de la fase oral.

¹² Nancy Chodorow no usa el término exacto de identidad de rol genérico, que como se ha señalado es acuñado por Person y Ovesey (1983); sin embargo, su comprensión del proceso de construcción de identidad de género, o como a veces lo llama personalidad genérica, el proceso de identificación del rol de género o construcción de género tienen a nuestro parecer la misma connotación que el término identidad de rol genérico.

En el paulatino proceso de individuación, Chodorow postula un curso pre-
edípico diferenciado para los niños y las niñas a partir de la doble identificación
que se produce en la madre en su acción de maternaje. No sólo está en juego su
propia relación con el hijo o hija sino que revive la propia historia de su identidad
de rol genérico, estableciendo formas de relación cuyos referentes culturales no
son sólo los contemporáneos sino los de sus antepasados.¹³

En esta acción de maternaje, la autora plantea que la madre ejerce una
acción diferenciada —inconsciente, por cierto— sobre el infante: si se trata de un
bebé mujer, identificándose con ella y debilitando el proceso de diferenciación,
mientras que en su relación con un bebé varón, su desempeño tenderá a establecer
una mayor diferenciación. Chodorow (1978) señala que en una siguiente etapa,
cuando ya se produce la conciencia de pertenencia a un sexo determinado y hay
una comprobación de las diferencias sexuales anatómicas, se consolidará la
identidad de rol genérico.

Para Nancy Chodorow (1989) la identidad de rol genérico masculino está
marcada, entre otras características, por: a) experimentar la masculinidad como
problemática y permanentemente amenazada a raíz de la ruptura de la primera
identificación con la madre (que es mujer) y por la necesidad de reprimir y
devaluar lo femenino tanto en el nivel psicológico como social; b) tender a marcar
mucho más las diferencias de género y a experimentar rechazo o dificultad para
el establecimiento de vínculos o de relaciones que supongan necesidad de otro o

¹³ Chodorow señala que la mujer “se identifica con su propia madre y, a través de la
identificación con su bebé, ella se (re)experimenta como una bebé amada”. (p. 47) Traducción
nuestra; el texto original dice: “A woman identifies with her own mother and, through
identification with her child, she (re)experiences herself as a cared -for child”. La naturaleza
particular de esta doble identificación está estrechamente vinculada para la madre individual
con la relación que ella ha tenido con su propia madre. Retoma así lo planteado por Helen Deutsch
(1944), quien afirmaba en su libro *The Psychology of Women* que “en relación a su propio bebé,
la mujer repite su propia historia de relación entre madre-hija” citado en Chodorow, N. (1989, p.
47). Traducción nuestra; el texto original dice: “In relation to her own child, woman repeats her
own mother-child history”.

dependencia de otra persona, que son identificadas como propias de la experiencia femenina y c) afirmación más clara de la autonomía.

La identidad de rol genérico femenino, por el contrario, a) tendrá una mayor certeza de su feminidad en la medida en que confirma la identificación primaria con la madre en la identificación secundaria, y se apoya en ella, estableciéndose una cierta continuidad, pero a la vez esta continuidad no favorece un proceso más neto de diferenciación, promoviendo una dependencia con respecto a las relaciones afectivas; y b) el aspecto de discontinuidad está dado por el cambio en la elección de objeto sexual de la madre hacia el padre y el desafío de acceder a una adultez heterosexual.

Los trabajos más recientes de Nancy Chodorow (1994; 1999) subrayan el género como una construcción, a la vez personal y cultural, lo que le permite hablar de masculinidades y feminidades en plural. Este énfasis la acerca a los postulados tanto de Ethel Person y Jessica Benjamin como de Julia Kristeva.

La perspectiva de las psicoanalistas lacanianas críticas

Si bien Luce Irigaray y Julia Kristeva reconocen en el pensamiento de Lacan la apertura a una perspectiva nueva en el psicoanálisis que permite pensar la sexualidad y la identidad desde la esfera del lenguaje, ambas asumieron una perspectiva crítica.

Luce Irigaray (1974) propone en su trabajo doctoral *Speculum de l'Autre Femme* que lo que Lacan llama subjetividad en lo Simbólico no es sino la representación de lo Imaginario masculino que, a su vez, permanece inconscientemente dependiente de la madre. Para esta autora la mujer vive como sepultada viva en la cultura y debe, desde su propio Imaginario, basado en su

relación con la madre, construir un nuevo orden simbólico que incluya a hombres y mujeres (Minsky,1996).

Julia Kristeva aporta a lo largo de su obra conceptos valiosos como el de la multidimensionalidad del tiempo, el concepto de la madre pre-edípica y la apropiación de la palabra como un elemento de diferenciación de la mujer respecto de la madre. Estos referentes conceptuales son de utilidad para trabajar el discurso poético de nuestras tres escritoras, por lo que es importante tener en cuenta su aproximación para este trabajo.

En *El Tiempo de las Mujeres* (1993) Kristeva señala que “la subjetividad femenina parece darle una medida específica que ... se centra en la repetición y la eternidad” (p.188). Esta vivencia del tiempo está anclada en los ciclos menstruales y en la gestación, “eterno retorno de un ritmo biológico” (p.188). Es un tiempo caracterizado por lo estereotipado de la regularidad, pero también por su condición extrasubjetiva; “es un tiempo cósmico” (p. 188) asevera Kristeva. Vincula estos dos tipos de temporalidad, que Kristeva (1993) define como cíclica y monumental, con la subjetividad femenina concebida como maternal. Para esta autora, la subjetividad femenina resulta problemática en relación al tiempo “como proyecto, teleología, desarrollo lineal y prospectivo ... el tiempo de la historia” (p.189). Desde el punto de vista de Kristeva (1993), el feminismo en sus inicios buscó “hacerse un sitio en el tiempo lineal como tiempo del proyecto y de la historia” (pp. 190-191), mientras que el feminismo europeo posterior a mayo de 1968 pareciera conectarse “con una memoria arcaica (mítica) tanto como con la temporalidad cíclica o monumental” (pp.191-192).

Otro de los temas que Julia Kristeva trabaja es el de la madre pre-edípica que incluye de manera simultánea tanto feminidad como masculinidad, en la

medida en que la madre es, en el imaginario del infante, “masculina” en tanto que la percibe como todopoderosa antes de la intervención del padre/falo, y femenina porque permanece fuera del significado de la imposición fálica, lo que se confirma en la crisis edípica (Minsky, 1996).

Género y sexo: hacia un nuevo paradigma

El paradigma freudiano según el cual niños y niñas tienen al inicio una experiencia de su sexualidad en términos masculinos, para luego diferenciarse a partir de la constatación de las diferencias anatómicas y la crisis edípica es cuestionado también desde otras dos vertientes que postulan un cambio de paradigma.

En su artículo *Developments in Gender Identity: the Original Matrix*, Irene Fast (1978) evalúa los nuevos descubrimientos desde la biología y desde la observación de niños pequeños que la llevan a formular la noción de una matriz indiferenciada en lo que atañe a identidad de género lo que supone establecer que los niños y niñas en edad temprana tienen una experiencia sobreinclusiva y no admiten los límites inherentes a la pertenencia a uno u otro sexo.

Ethel S. Person y Lionel Ovesey (1983), por su parte, postularon que era posible demostrar que el paradigma de Freud según el cual “el sexo ordena [comanda] al género ha sido superado por un paradigma opuesto, aún no totalmente articulado, de acuerdo al cual es el género el que ordena [organiza o comanda] al sexo” (p.56).¹⁴ Al respecto, sin embargo, a partir de nuevos debates y aportes, Ethel Person (2005), reconoce que “No sabemos aún con un grado de

¹⁴ Traducción nuestra; el texto original dice: “sex orders gender, has been superseded by the opposite paradigm, not yet fully articulated, in which gender orders sex.”

certeza la diversidad de gradación de los aportes biológico, evolutivo y cultural en la elección de objeto sexual o en la auto identificación de género” (p.1056).¹⁵

Siguiendo la reflexión de I. Fast (1984), Jessica Benjamin (1997) sostiene que en una edad temprana el bebé

No sólo se identifica con ambos padres, sino que comienza a simbolizar los significantes genitales y a asimilar inconscientemente el vocabulario gestual y conductual proporcionado por la cultura para expresar masculinidad y feminidad (p.92).

Benjamin (1991), inspirándose en Melanie Klein, trabaja la noción de reaceramiento, de acuerdo a la cual “en el período del máximo conflicto de separación —durante el reaceramiento— una representación del padre emerge como significativa tanto para los niños como para las niñas” (p.281).¹⁶ En esta fase, “antes de que la niña se ‘vuelva’ hacia el padre como objeto de su amor, éste constituye un objeto de identificación” (1991, p.277).¹⁷ En un artículo posterior, citando a Blos y Tyson esta autora señala que

La función clave del padre en esa etapa es diádica y no triádica, esto es, no de rivalidad o prohibitiva. Él representa no tanto el que puede amar a mamá (lo que el niño todavía se imagina hacer directamente), sino el deseo por el excitante mundo exterior (1995, p. 129).¹⁸

¹⁵ Traducción nuestra; el texto original dice: “we still do not know with any degree of certainty the varying degrees of biological, developmental, and cultural contributions to sexual object choice or gender self-identification.”

¹⁶ Traducción nuestra; el texto original dice: “in the period of maximal separation conflict — in rapprochement — a representation of the father emerges that is significant for both boys and girls.”

¹⁷ Traducción nuestra; el texto original dice: “before the girl ‘turns’ to the oedipal father as love object, she looks to the rapprochement father for identification”.

¹⁸ Traducción nuestra; el texto original dice: “The key function of the father at this point, as Blos (1984) and Tyson (1986) have also recognized, is dyadic, not triadic, that is to say, not rivalrous or forbidding. He represents not so much the one who can love mother (which the child still imagines doing directly) but the desire for the exciting outside.”

Si bien estos planteamientos han levantado fuertes polémicas, como la surgida entre Person y Mitchell,¹⁹ es posible afirmar que una relación más flexible entre identidad de rol genérico y su correlato sexual no contradice los principales aportes psicoanalíticos, incluso los de Freud, respecto a la densidad psíquica de la construcción de la identidad de género. Más bien, precisa la simultaneidad de los procesos pulsionales y simbólicos que están a la base de la estructuración del aparato psíquico.

Los enfoques inspirados en una perspectiva epistemológica posmoderna son también tema de debate. Una muestra de ello puede encontrarse en las diversas maneras en que Helen Gediman, Adrienne Harris, Nancy Chodorow y Catherine Stimpson abordan la discusión en una reciente entrega del *Journal of the American Psychoanalytic Association* (2005).

Desde otra perspectiva, Annie Anzieu (1993) propone en su libro *La mujer sin cualidad. Resumen psicoanalítico de la feminidad* la necesidad de tomar en cuenta la noción de imagen del cuerpo como fundamento de la identidad psíquica y la relevancia de la diferencia anatómica desde una perspectiva que pone énfasis en una vivencia distinta del cuerpo y la sexualidad en el hombre y la mujer. Desde una mirada crítica a Freud sobre la noción de “falta” vinculada a la envidia del pene como eje fundante de la identidad de la mujer, Annie Anzieu (1993) postula que la constatación de la diferencia anatómica desencadena en la niña una percepción interna “Cuando toma contacto con la vista con el pene masculino, ya desde la edad más precoz, el espacio de su ojo sabe que el pene es el objeto de su deseo” (p. 50). Esta percepción, “produce en ella una confusión

¹⁹ Juliett Mitchell (2001) comenta el libro de Ethel Person (1999) *The Sexual Century* en un artículo publicado en *Studies in Gender and Sexuality*. A su vez, Ethel Person (2001) responde a Mitchell en el mismo número de la revista con el artículo: Response to Juliett Mitchell's Reflections.

entre la visión del pene y el sentir en relación al pene, que suscita la envidia de tener un pene, ante todo, como objeto de su propio disfrute” (p.50). Consideramos importante tomar en cuenta los aportes desde esta perspectiva, sobre todo en cuanto a la relevancia que adjudica a la percepción interna de lo corporal en la mujer como elemento constitutivo de su sexualidad y de su identidad.



CAPÍTULO II

EL ARTE: UNA PUERTA ABIERTA AL MUNDO INTERIOR

*la que fui
la que soy
la que jamás seré
la de entonces*

(Blanca Varela,
“Claroscuro”)

*Los párpados cerrados, como si, cuando nacemos
siempre no fuese tiempo todavía
(Cesar Vallejo, Trilce, XLVII)*

En este capítulo nos interesa fundamentar el recurso al lenguaje poético como fuente para el análisis de la identidad de rol genérico desde la perspectiva del psicoanálisis teórico. Es decir, recurriremos al texto poético en su capacidad expresiva de las características de la identidad de rol genérico en cada una de las escritoras. Este estudio no tiene el propósito de analizar clínicamente el contenido de la obra poética de las tres escritoras, ni de hacer un estudio crítico literario de los mismos.

1. Potencial de la obra artística

El arte expresa el genio creador, la dimensión más íntima y subjetiva, el ámbito de la ficción y de aquello que no está atado a un devenir histórico de manera lineal y cronológica. En el arte se expresan dimensiones de la condición humana que están más allá del curso de la historia, que tienen una realidad atemporal y también universal, válidas transversalmente para muchas culturas.

En varios de sus trabajos, Freud, subraya la enorme potencia de la obra del artista para adentrarse en el alma humana, y desde esa constatación desarrolla en

diversas ocasiones un hilo de reflexión que le permite precisar nociones teóricas para dar cuenta del funcionamiento de la psiquis. Melanie Klein [1963] quien también se inspira en los personajes de la mitología griega afirma hacia el final de su trabajo Algunas reflexiones sobre “La Orestíada”:

El artista creador emplea profusamente los símbolos, y cuanto más le sirvan para expresar los conflictos entre el amor y el odio, la destructividad y la reparación, los instintos de vida y de muerte, tanto más universal será la forma que adopten. (1976b, p. 217)

Volviendo a Freud, son numerosos los escritos en los que analiza la creación artística. Es particularmente significativo para los propósitos de este estudio el texto *El Poeta y los Sueños Diurnos* (1908)¹ que analiza el proceso creativo en sí. Confirma la importancia de este texto en la materia el hecho de haber sido tema de una publicación editada por Ethel Person (1995) *On Freud's "Creative writers and Day-dreaming"*.

Freud inicia el texto admirándose sobre “cómo logra conmovernos con ellos [los temas del poeta] tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces” (p. 1343), para inmediatamente proponer: “La investigación nos permitirá esperar una primera explicación de la actividad creadora del poeta”(p.1343). En el transcurso del texto, Freud acerca la fantasía al juego infantil, precisando con finura que la antítesis de juego no es gravedad (o seriedad, podríamos traducir), sino la realidad. Para Freud, “el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico, y lo toma muy en serio” (p.1343). Establece que en el proceso de creación

¹ Se trata de una conferencia pronunciada el 6 de diciembre de 1907, pero publicada en 1908.

un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo que se crea en la obra poética, la cual deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo. (1908, p.1347)

En esta acción de carácter lúdico se dan además dos procesos: el artista comunica no tanto el contenido de su fantasía, cuanto nos propone su aspecto formal o estético, que es el que nos subyuga y nos permite, al apreciar su obra, conectarnos con su fantasía, y conectar ésta a la nuestra.

2. La multivocidad del lenguaje poético

En su trabajo *From one identity to another*,² la aproximación de Julia Kristeva (1980) con respecto al sujeto en proceso de adquisición del lenguaje y su comparación con el lenguaje poético, es un importante punto de apoyo para nuestra indagación. Para esta autora el lenguaje poético opera con el sentido de cualquier lenguaje, y lo comunica; pero la función poética no se agota en el sentido y el significado. Afirma que “Consecuentemente, uno debería comenzar por postular que al interior del lenguaje poético (y, por lo tanto, aunque en menor medida, en cualquier lenguaje) hay una *heterogeneidad* al sentido y al significado” (p.133).³ Entendiendo el término *semeion* como marca, trazo, prueba, marca grabada, en breve, lo distinguible, Kristeva (1980) define la actividad semiótica como la que

² Trabajo presentado por primera vez en enero de 1975 en un seminario dirigido por Claude Levi-Strauss en el College de France. Lo citamos de la publicación *Desire in Language. A semiotic approach to literature and art* (1980)

³ Traducción nuestra; el texto original dice: “Consequently, one should begin by positing that there is within poetic language (and therefore in a less pronounced manner, within any language) a *heterogeneousness* to meaning and signification”

introduce el deambular o la confusión en el lenguaje y, *a fortiori*, en el lenguaje poético es, desde el punto de vista sincrónico, una marca de la actividad instintiva (apropiación/rechazo, oralidad/analidad, amor/odio, vida/muerte) (p.136).⁴

Para Kristeva (1980), la actividad semiótica se encuentra en la ecolalia infantil en la cual el lenguaje aún no tiene referencia a un significado unívoco, como ya lo adquiere con el advenimiento de una actividad consciente. Desde su punto de vista, se irá dando progresivamente, en la relación madre-bebé, una práctica de significación que hace inseparable esa actividad semiótica de la función simbólica del significado.

Esta autora señala que el lenguaje poético alerta nuestra atención sobre la dimensión ‘indecidible’⁵ de lo que se llama lenguaje natural, “característica que el discurso científico, racional y unívoco tiende a esconder”(p. 135).⁶

Kristeva (1980) subraya que si bien el lenguaje se constituye en su función simbólica a costa de la represión instintiva y la continuidad de su relación con la madre; en el lenguaje poético, por el contrario, la palabra no es un signo único, se mantiene a costa de reavivar lo instintivo reprimido, el elemento materno.

Otro concepto que trabaja Julia Kristeva (1980), útil para el análisis del texto poético desde una perspectiva psicoanalítica es el de intertextualidad, que se

⁴ Traducción nuestra; el texto original dice: “introduces wandering or fuzziness into language and, *a fortiori*, into poetic language is, from a synchronic point of view, a mark of the workings of the drives (appropriation/rejection, orality/analinity, love/hate, life/death) and from a diachronic point of view, stems from the archaisms of the semiotic body” (p.136).

⁵ Algunas traducciones utilizan el término “indecidible” que tiene otra connotación. Usamos la traducción “indecidible” pues Kristeva lo utiliza en su significado como término de la lógica formal. El *Diccionario de Real Academia Española* (2001) proporciona esta definición: “**indecidible**: adj. *Fil.* Dicho de una proposición que, en un sistema lógico, no es posible demostrar si es verdadera o falsa.”

⁶ Traducción nuestra; el texto original dice: “feature that univocal , rational scientific discourse tends to hide”.

refiere a los componentes de un sistema textual en el cual se produce una transposición de uno o más sistemas de signos.

Desde la perspectiva de la psicología del yo, hay una línea de reflexión que ha trabajado el uso del lenguaje como herramienta de creación artística. Nos parece interesante la reflexión de Noy (1978), que profundiza sobre las similitudes entre el proceso creador en el arte y la ciencia y el proceso de *insight* en el psicoanálisis, afirmando que tanto la capacidad creadora como el *insight* se basan en la síntesis de los modos operacionales de los procesos primarios y secundarios.

Al referirse al uso del lenguaje en la creación literaria, señala que

El mejor ejemplo es el arte de la poesía. Un poema es una estructura organizada de acuerdo a dos conjuntos diferentes de reglas. En el nivel secundario, las palabras se combinan en oraciones y en un curso de pensamiento de acuerdo a su significado en el lenguaje común. En el nivel primario, las palabras se conectan una con otra, de acuerdo a sus cualidades intrínsecas, y forman líneas, frases y versos de acuerdo a su tañido, su tonalidad, su ritmo o algo parecido. El ingenio del poeta se expresa en su habilidad para integrar estos dos conjuntos de reglas, cada una de las cuales usa una diferente forma de asociación en una trama única y abarcante. (Noy, 1978, pp 736-737)⁷

Haciendo una comparación con el proceso psicoanalítico, Noy afirma que el psicoanálisis se basa en asociaciones libres que permiten quebrar las barreras

⁷ Traducción nuestra; el texto original dice: “The best example here is the art of poetry: A poem is a structure organized according to two different sets of rules. On the secondary level, words are combined into sentences and train of thought according to their meaning, as in ordinary language. On the primary level, words are connected to one another according to their intrinsic qualities, and they form lines, phrases, and verses according to their clang, shade, rhythm, and the like. The ingenuity of the poet is expressed in his ability to integrate the two sets of rules, each of which uses a different kind of association, into one comprehensive fabric.”

impuestas por la lógica, basándose así en aquella producción creativa espontánea de la mente. A la vez señala que es necesario un paso más, tanto para la creación artística como para el proceso psicoanalítico, esto es un proceso de integración.

3. Poesía y psicoanálisis: una relación de implicación

Nos parece útil incorporar la perspectiva de Shoshana Felman, quien plantea una propuesta de patrón diferente de relación entre literatura y psicoanálisis. Felman (1982) cuestiona el término de psicoanálisis aplicado. Su argumento, presentado en la introducción de su libro *Literature and Psychoanalysis. The Question of reading: otherwise*, se basa en la diferencia de la relación que se establece entre terapeuta y paciente en el psicoanálisis, y la del texto literario y el crítico literario. En la relación terapéutica, la autoridad está puesta en gran medida en el terapeuta que es el que interpreta, mientras que en la relación crítico literario y texto, la autoridad reside en el texto, hay una relación fluctuante, pues ocupa:

simultáneamente el lugar del psicoanalista (en relación a la interpretación) y el lugar del paciente (en la relación de transferencia). Por lo tanto, someter el psicoanálisis a una perspectiva *literaria* tendría necesariamente un efecto subversivo sobre la tajante polaridad a través de la cual el psicoanálisis trata la literatura como su otro, como mero objeto de interpretación (pp.7-8).⁸

Shoshana Felman(1982) advierte así el riesgo de caer en cierto reduccionismo debido a una comprensión asimétrica y de exterioridad que desde

⁸Traducción nuestra; el texto original dice: “at once the place of the psychoanalyst (in the relation of interpretation) and the place of the patient (in the relation of transference). Therefore submitting psychoanalysis to the *literary* perspective would necessarily have a subversive effect on the clear-cut polarity thorough which psychoanalysis handles literature as its other, as mere object of interpretation.”

su perspectiva tiene el término ‘aplicado’. Por ello, propone reemplazar la noción de ‘aplicación’ por la de ‘implicación’:

el rol del interprete sería aquí, no de aplicar al texto una ciencia adquirida, un conocimiento preconcebido, sino actuar como un intermediario, para generar implicaciones entre literatura y psicoanálisis—para explorar, y traer a la luz y articular...” (p. 8-9)⁹

El señalamiento de Felman es oportuno para orientar la forma en que el investigador debe ubicarse al analizar una creación literaria, como la poesía, desde categorías externas a la crítica literaria, como es el caso de este trabajo.



⁹ Traducción nuestra; el texto original dice: “the interpreter role would here be, not to apply to the text an acquired science, a preconceived knowledge, but to act as a go-between, to generate implications between literature and psychoanalysis—to explore, bring to light and articulate...”

CAPÍTULO III

LAS POETAS Y SU TIEMPO

En este capítulo ubicaremos a las tres escritoras seleccionadas, tanto en el aspecto biográfico como en la descripción somera del contexto que ha marcado su creación poética. Nos interesa analizar el engarce de la temporalidad pretérito, presente y futuro en cada una de las poetas y en segundo lugar el engarce temporal entre las tres.

Retomando el hilo de la reflexión de Freud sobre el poeta y su fantasía, encontramos en la obra poética de las escritoras objeto de este estudio, un reflejo de lo que, en su fantasía, significa ser mujer y entenderse como tal en un tiempo histórico determinado y en una época que evoluciona. Podría decirse que la fantasía que comunica la vivencia de identidad de rol genérico es paradigmática, pues podríamos aplicarle lo que Freud (1908) describió respecto a la expresión poética: “el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados” (p.1345).

Esta aproximación busca preguntarse por la existencia de una “conversación” entre estas tres escritoras, que si bien podemos ubicar en un tiempo cronológico diferente, tienen elementos comunes desde otra comprensión del tiempo. En sus fantasías creadoras unas y otras comparten la experiencia de una época cambiante que desafía sus propias identidades de género. La vitalidad de su poesía se alimenta de esos retos.

Tomando en cuenta los diversos referentes teóricos reseñados en los capítulos anteriores, abordaremos el análisis de parte de la obra poética de estas

tres escritoras para comprender el proceso de constitución de la identidad de rol genérico en cada una de ellas, comparando a la vez sus diversas comprensiones de los roles genéricos contenidos en su poesía y que de algún modo representan a tres generaciones en un período de cincuenta años.

La segunda mitad del siglo XX estableció un hito importante en lo que corresponde a las relaciones de género en el mundo occidental. Luego de la primera ola del movimiento feminista, que ya había tenido consecuencias en las relaciones de género en el siglo XIX e inicios del XX (Gay, 1992), la década de los cincuenta del siglo XX preparó el advenimiento de una segunda oleada del movimiento feminista, que emergió en los años sesenta en Norteamérica y Europa. Todo ello prefiguró un escenario en el que las relaciones entre hombres y mujeres se irían modificando durante los siguientes cincuenta años en forma acelerada. Por ello resulta relevante tomar esta segunda mitad del siglo XX para indagar sobre los cambios ocurridos en la constitución de la identidad de género. Se hará, como ya se ha señalado en la introducción, desde el discurso poético de tres escritoras peruanas.

Las tres poetisas elegidas nacieron a lo largo del siglo XX, Blanca Varela en 1926, Carmen Ollé en 1947 y Doris Moromisato en 1962, y corresponden a tres generaciones diferentes, no sólo en el sentido cronológico de la palabra sino en términos de Kristeva (1993) en tanto “un espacio significante, un espacio mental, corporal y de deseo” (p. 203).

Presentamos a continuación información biográfica y el contexto en que cada una de ellas inicia su creación poética, lo que nos permite conocer el tiempo en el que cada una crece y se desarrolla.

1. Blanca Varela

Blanca Varela nació en Lima el 10 de agosto de 1926. Es hija de una conocida compositora de vales criollos Serafina Quinteros, que falleció en el 2003 cumplidos los 100 años. Si bien existe una discusión respecto a cómo ubicar generacionalmente la creación literaria de Blanca Varela, hay un cierto acuerdo en situarla como perteneciente a una segunda ola de la generación del surrealismo de los cuarenta–cincuenta, aunque a la vez se encuentra en su obra afinidad con César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, nacidos en 1903 y 1911 respectivamente (Castañón, 2001 Ortega, 2002a). Otros críticos literarios también la relacionan con el existencialismo de Sartre y Simone de Beauvoir (Forgues, 1991).

Ingresó a la Universidad de San Marcos en 1943, cuando era aún excepcional que las mujeres accedieran a la educación superior. Se casó con el pintor Fernando de Szyszlo. A fines de los cuarenta el matrimonio viajó a París donde permaneció hasta 1954, año en que viajaron a Florencia y después de un año a Estados Unidos. Su vida tuvo un nuevo giro con su primera estancia en París donde conoció a Octavio Paz quien tuvo una influencia definitiva en su poesía. Regresó después sola a París luego de su primer divorcio con Szyszlo. En esta segunda estadía conoció a Sartre y a Simone de Baeuvoir (Prain, 2004, p.93).

En ese tiempo, parecería que para Blanca Varela “ser mujer” significaba esa conciencia de lo obvio, que no requiere explicación, y donde las poetas buscaron ser consideradas como escritores o “verdaderos poetas” (en el sentido neutral que puede tener el género gramatical masculino) para distanciarse de lo trivial que podía ser asociado a poesía femenina (Reisz, 1996). En su primer libro

Este puerto existe (1949-1959), varios de los poemas están escritos en un yo lírico masculino. Octavio Paz (1959) lo advierte señalándolo en el Prólogo de la obra: “En sus primeros poemas demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino...Cierto nada menos ‘femenino’ que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo nada más valeroso y mujerial (Paz, 1959, pf.3).

Para Reisz (1996)

Blanca Varela ha preferido asordinar su tono y trasladar las explosiones afectivas al plano simbólico ...de ahí su empeño ... en someter a un proceso de extrañamiento los sentimientos más personales y privados, en moderar los tonos más tradicionalmente “femeninos”... en rechazar todo adorno verbal que evoque la servidumbre de los cosméticos (p. 45).

Podríamos así leer varios de sus poemas de los primeros tiempos, y encontrar que su propia experiencia adolescente, descubriéndose a sí misma y al amor, nos revela una identidad de género en la que lo característico está en encubrir lo femenino o en sugerirlo sin explicitarlo nunca.

Más adelante, sin embargo, otras experiencias: la maternidad, su propio recorrido personal irán revelando otros rasgos de su identidad de rol genérico, siempre en el estilo ascético y parco, pero directo, de su lenguaje poético.

En la actualidad es considerada como una de las principales poetas peruanas y latinoamericanas. Ha recibido la condecoración Medalla Internacional Gabriela Mistral otorgada por el gobierno de Chile. En 2001, su libro *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida 1959-2000*, fue calificado como una de las mejores obras publicadas en España. Ese mismo año ganó el Premio Octavio Paz

y acaba de otorgársele en Octubre del 2006, el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca que concede el Ayuntamiento de Granada, España.

2. Carmen Ollé

Nació en Lima en 1947. Estudió en San Marcos Educación y Literatura. Pertenece a la generación de los setenta. Formó parte del grupo *Hora Zero* que para González Vigil (1999) “se yergue como el movimiento poético más importante que haya tenido la literatura peruana” (p. 27). Se convirtió posteriormente con su poemario *Noches de Adrenalina* (1981), en una representante de las poetas audaces de los ochenta. Se casó con otro poeta del grupo *Hora Zero*, Enrique Verástegui, con quien tuvo una hija. Se separó años más tarde. En 1988 publicó *Todo orgullo humea la noche*, que reúne poemas y textos en prosa. Ha publicado varios libros de narrativa.

Los tiempos en los que Carmen Ollé ingresó a la Universidad estuvieron marcados por un clima de cuestionamiento radical en diferentes campos de la vida social, desde el de la acción política hasta el terreno de la vida familiar y sexual. En este último ámbito la puesta en el mercado de la píldora anticonceptiva en los sesenta planteó una importante revolución en el campo de la sexualidad.

En ese contexto Carmen Ollé vivió su experiencia universitaria y afirmó su vocación poética. Sin embargo, si bien Ollé se inspira en el discurso feminista de la época, cuestionador de las pautas de comportamiento atribuidas al género femenino, no milita como feminista (Rowe, 1996).

Al igual que Blanca Varela, Carmen Ollé se distancia de la poesía femenina entendida tradicionalmente como expresión de delicadeza, fragilidad y

predominantemente sentimental; pero, a diferencia de la primera, que avanza silenciosamente para desmontar este estereotipo, Ollé formula planteamientos tajantes sobre los condicionamientos que afronta la mujer poeta.

3. Doris Moromisato

Esta poeta nació en 1962 en Chambala, en las afueras de Lima. Graduada en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es contemporánea de un conjunto de importantes y fecundas escritoras peruanas entre las que figuran Rocío Silva Santisteban, Mariela Dreyfus, Sui Yun, Patricia Alba. Publica su primer poemario *Morada donde la luna perdió su palidez* en 1988. Moromisato constituye un exponente importante de la poesía homoerótica femenina peruana que comienza a emerger desde los 80. Publica más tarde dos otros poemarios *Chambala era un Camino* (1999) y *Diario de la Mujer Es ponja* (2004).

Más allá de la discusión sobre la existencia de generaciones diversas en los ochenta, en este grupo —y en Doris Moromisato en particular— se expresan nuevas modificaciones en la identidad del rol genérico. Ya los setenta habían significado una ruptura, pero en el transcurrir de la siguiente década otros cambios diferencian a la generación emergente de la inmediatamente anterior. Es, otra vez, un tiempo de grandes transformaciones para el conjunto de la humanidad. En las postrimerías del siglo XX se rompieron los mecanismos que, como señala Hobsbawm (1995), “vinculaban la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores” (p. 13). Peter Elmore (2002), respondiendo a una entrevista en *Ajos y Záfiro*s, se refiere al cambio de época que supone el fin del siglo XX: “Antes para nosotros estaba muy claro que la realidad

estaba conformada por relaciones políticas, económicas y sociales; hoy en día no solamente no está claro, sino que parece falso y la naturaleza misma de lo real resulta esquivia.” (p.81).

Doris Moromisato busca expresar en su poesía la época en que vive: “no escribo para hablar de mí o evadirme, escribo para perpetuar mi época.” (Forgues, 1991, p. 313). La soledad vinculada a una experiencia global está en el centro de lo que Moromisato considera su misión como poeta: “Relatar que la soledad de la que transita por una calle de Lima es la misma soledad que la de aquel negro que canta bajo la noche africana” (Forgues, 1991 p. 313). Asimismo, colocarse en la marginalidad donde, según sus palabras, de alguna manera ya se encuentra por su condición de mujer, le permite cumplir mejor su objetivo: “El sentirme ajena y distante de los otros me da la lucidez que sólo ‘una poeta marginal’ podría detentar entre sus manos para narrar su tiempo.” (Forgues, 1991 p. 312). Esta marginalidad está marcada por un rasgo muy importante de su experiencia personal, su orientación sexual.¹ Moromisato pertenece al movimiento lésbico, como lo explicita en un artículo reciente (2004).

A esta marginalidad por opción, se suma una profunda experiencia de desarraigo, de sentirse ajena en muchos registros al país donde ha nacido, sin pertenecer tampoco al de origen familiar. Moromisato vive una época fuertemente signada por la convivencia de culturas. Su condición de hija de migrantes japoneses y una experiencia de socialización en diversos códigos culturales acentúan en ella este sentimiento de pertenecer a dos mundos. Afirma “Soy esencialmente oriental, pero mantengo una relación mental muy fuerte con la tradición occidental” (p. 311). Es hija de un tiempo de melancolía y desencanto.

¹ El poema “Diario de una marginal” publicado en la revista *Noevas* N° 1 (1990) e incluido en el último poemario *Diario de la Mujer Es ponja* (2004) expresa esta experiencia de marginalidad por su condición de mujer y por el descubrimiento de su orientación sexual.

CAPÍTULO IV

LOS TEMAS Y LOS POEMAS

En este capítulo nos proponemos hacer el análisis de extractos de textos poéticos de las autoras mencionadas para explorar cómo se expresa en sus creaciones poéticas la identidad de rol genérico, con el fin de encontrar posibles similitudes y diferencias entre ellas al respecto. Lo haremos auxiliándonos de la crítica literaria para la elección de estos textos y recurriremos a fuentes secundarias de análisis histórico para precisar elementos del contexto cultural en que se ha producido la obra de estas tres poetisas.

Analizaremos cómo están presentes los temas que nos remiten a la constitución y expresión de la identidad de rol genérico en la poesía de estas autoras.

Hemos elegido poemas que fueron elaborados a lo largo de la producción poética de las tres escritoras. En el caso de Blanca Varela hemos seleccionado extractos de poemas desde su primer poemario *Este Puerto existe* [1949-1959] hasta *El Falso Teclado* [2000] recogidos en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida* [1949-2000] (2001),¹ y algunos poemas publicados posteriormente en revistas literarias. En cuanto a Carmen Ollé, hemos tomado

¹ Las fechas entre corchetes se refieren a los años en que fueron escritos los poemas, reunidos en poemarios como figuran en la edición de poesía reunida que utilizaremos como referencia bibliográfica. La fecha entre paréntesis es la de publicación de esta edición.

extractos de su primer poemario *Noches de Adrenalina* (1981)² así como de algunos poemas publicados en *Todo orgullo humea en la noche* (1988). Y en el caso de Doris Moromisato, hemos tomado extractos de los tres poemarios que ha publicado hasta el momento: *Morada donde la luna perdió su palidez* (1988), *Chambala era el Camino* (1999) y *Diario de la Mujer Es ponja* (2004a).

El propósito de este capítulo es analizar los textos de cada autora en su contenido explícito, en relación a temas que consideramos centrales en la constitución de la identidad de rol genérico. En segundo lugar, compararemos los poemas de las tres poetisas entre sí en relación a un mismo tema, con el fin de analizar las similitudes y diferencias que comunica el lenguaje poético respecto a la vivencia de su identidad de rol genérico para, en el siguiente capítulo, discutir los resultados del análisis a la luz de la teoría psicoanalítica.

1. Recuerdos de la vivencia de infancia

Blanca Varela	Carmen Ollé	Doris Moromisato
<i>Este Puerto existe</i> , extractos de: “Puerto Supe” “Los pasos”	Extractos de: <i>Noches de Adrenalina</i> : pp. 7, 8, 14, 21, 22,25, 26, 43	<i>Morada donde la luna perdió su palidez</i> extractos de: “Chambala” <i>Chambala era un Camino</i> extractos de: “Todo sucedió en Chambala” “De un sauce pendía mi infancia” “El hogar”

² Usamos para las referencias la edición de *Noches de Adrenalina* de 1992 de Lluvia Editores a la que hemos tenido acceso; la primera edición fue realizada por Cuadernos de Hipocampo.

Blanca Varela	Carmen Ollé	Doris Moromisato
<i>Valses y otras Falsas</i> <i>Confesiones,</i> extractos de: [No sé si te amo o te aborrezco]		“Antes de la luna llena” “El fabricante de cometas” “Cuando los panes eran de barro” <i>Diario de la Mujer</i> <i>Es ponja</i> extractos de: “No puedo eludir la tristeza”

En este primer acápite analizamos los recuerdos de la vivencia de infancia que las tres escritoras retoman en su obra poética para indagar en qué medida hay una expresión de su identidad de rol genérico en el recuerdo infantil.

Ese recuerdo expresado en lenguaje poético permite lo que ya señalaba Freud (1908) al referirse a la expresión poética como la que engarza los diversos tiempos. Es importante precisar que se trata del recuerdo de una experiencia vivida en otro momento histórico, cronológico —lineal en palabras de Kristeva (1993)— traído a la memoria desde el pasado a un presente distinto. A la vez, el recuerdo permite comunicar una vivencia en su actualidad permanente, mezcla de tiempo monumental y cíclico como los llama esta autora.

Desde la perspectiva de la teoría de género, es en la infancia donde los seres humanos son introducidos, mediante la socialización, en los patrones culturales vigentes que modulan la identidad de género. Cada sociedad lo hace desde lo que considera los encargos sociales propios de cada sexo. Parte del proceso de construcción de la identidad de género se enraíza en esta socialización primaria. Sin embargo, el proceso de constitución de la identidad de la personas, y por lo tanto su identidad de género, no están basados sólo en la apropiación o

interiorización de patrones culturales. Están acompañados de una red de relaciones y vínculos que desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica constituyen un factor determinante en el proceso de las identificaciones, las que a su vez influyen de manera significativa en la identidad de rol genérico. Por ello nos parece muy útil el concepto de identidad de rol genérico acuñado por Person y Ovesey (1983), que Benjamin (1997) destaca por expresar “un logro psicológico que se produce en el contexto conflictual de la separación-individuación” (p. 85).

Esta aproximación nos permite una apreciación más compleja de lo que ocurre en la infancia y de la significación de los recuerdos infantiles en la constitución de la identidad de rol genérico. No estamos ante un proceso mecánico según el cual los hombres y las mujeres adquieren una identidad de género de acuerdo a los patrones culturales de su medio y de los cuales sólo pueden tomar distancia cuando su capacidad crítica se desarrolle.

En la creación poética de las tres escritoras, objeto de este estudio, encontramos que el recuerdo de infancia está vinculado a componentes culturales, pero éstos no son los centrales. Lo que perdura en el recuerdo es una infancia vivida de manera más indiferenciada en términos de género, pero también más conflictiva.

El recuerdo de una experiencia primigenia

Tanto en Blanca Varela como en Doris Moromisato está presente el recuerdo primigenio de la experiencia intrauterina. Más velada pero sumamente rica en contenido en Varela, más explícita en Moromisato. Cabe señalar que de las tres poetas, Blanca Varela es la que nos remite a la experiencia de conflicto

radical de la infancia más allá de los patrones culturales. La percepción fantasmática, la voracidad y el deseo destructivo están presentes en su poesía de manera singular respecto de las otras dos poetas.

El primer poemario de Blanca Varela, *Este Puerto existe* [1949-1959], se inicia con “Puerto Supe”. Dice Varela en una entrevista al referirse a este lugar “es un puertecito, pero es un puertecito emblemático... es la zona en que nació, donde me he criado y he vivido.” (Forgues, 1991, p. 80). Para efectos del análisis del texto reproducimos a continuación el poema en su totalidad, para luego retener algunos de los versos:

Está mi infancia en esta costa
Bajo el cielo tan alto,
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,
nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,
azules casas en el horizonte.

Junto a la gran morada sin ventanas,
Junto a las vacas ciegas,
Junto al turbio licor y al pájaro carnívoro.

¡Oh, mar de todos los días,
mar montaña,
boca lluviosa de la costa fría!

Allí destruyo con brillantes piedras
La casa de mis padres,
allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro escapa
y tiñe tiernamente el aire y sus jardines.

Están mis horas junto al río seco,
entre el polvo y sus hojas palpitantes,
en los ojos ardientes de esta tierra
adonde lanza el mar su blanco dardo.
Una sola estación, un mismo tiempo
de chorreantes dedos y aliento de pescado.
Toda una larga noche entre la arena

Amo la costa, ese espejo muerto
en donde el aire gira como loco,
esa ola de fuego que arrasa corredores,
círculos de sombra y cristales perfectos.

Aquí en la costa escalo un negro pozo
voy de la noche hacia la noche honda
voy hacia el viento que recorre ciego
pupilas luminosas y vacías,
o habito el interior de un fruto muerto,
esa asfixiante seda, ese pesado espacio.
En esta costa soy el que despierta
entre el follaje de alas pardas,
el que ocupa esa rama vacía,
el que no quiere la noche.

Aquí en la costa tengo raíces,
manos imperfectas,
un lecho ardiente en donde lloro a solas.
(Varela, 2001, pp.25-26)

En los versos de la primera estrofa,: “cielo, sombra veloz,/ nubes de espanto, oscuro torbellino de alas” (p.25), en el primero de la segunda estrofa: “Junto a la gran morada sin ventanas” (p.25) y los seis primeros versos de la séptima estrofa: “Aquí en la costa escalo un negro pozo/ voy de la noche hacia la noche honda/ voy hacia el viento que recorre ciego/ pupilas luminosas y vacías,/o habito el interior de un fruto muerto,/esa asfixiante seda, ese pesado espacio.” (p.26) encontramos una reminiscencia fantasmática del mundo infantil en el que confusión, inestabilidad, encierro y asfixia son un primer rasgo del recuerdo de la poeta. La alusión a “vacas ciegas y “pupilas vacías” refuerza una sensación de desorientación angustiante, mientras el “pájaro carnívoro” nos remite a la voracidad.

La cuarta estrofa describe agresividad dirigida hacia una imagen parental: “Allí destruyo con brillantes piedras/ la casa de mis padres” (p.25) y la capacidad destructiva que se manifiesta en el juego infantil: “allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,/destapo las botellas y un humo negro escapa”(p.25).

Se puede decir que en este primer poema ya se inscribe en Varela una ruta de rebeldía, de inconformidad que echa raíces en cómo vivió su infancia. No hay

ninguna concesión a la dulzura infantil, ni a patrones tradicionales de género que usualmente visten esta etapa de la vida; va a la experiencia más profunda y esencial de su infancia.

“Los Pasos”, publicado en el mismo poemario, comienza con la siguiente estrofa: “Cuando niño di muchos, aquellos cuentan hasta morir,/ los más puros y crueles./ Aquél hacia la mariposa o hacia el gato/ que murió al poco tiempo. (p.29) Varela nos remite a la vivencia de exploración del inicio de la marcha, pasos decisivos que marcan la vida futura y en los que vivencias de pureza y crueldad se entrelazan, narradas desde un yo lírico masculino, que analizaremos posteriormente.

Más adelante en [No sé si te amo o te aborrezco], primer poema de su tercer poemario *Valses y otras Falsas Confesiones* [1964-1971], hay otras alusiones al recuerdo de la infancia en la misma perspectiva. Este poema tiene una especial significación por la riqueza de su temática y composición. Encontramos en él un entrelazamiento de recuerdos de la infancia, de alusiones a la figura materna, a la ciudad de Lima que aparece de alguna manera como ciudad madre recordada desde la lejanía de otra ciudad. Analizaremos las referencias a la figura materna y a la ciudad al tratar el tema de la imagen de la madre.

Rocío Silva Santisteban (1998) hace un análisis detallado de este poema [No sé si te amo o te aborrezco] encontrando que “Desde el primer verso este poema se plantea como un diálogo: hay un Otro que recibe el mensaje y que definitivamente es el objeto del mismo. No se trata de un diálogo simple” (p. 98) Para Silva Santisteban (1998) existe al inicio del poema una referencia a un momento inicial de la vida en una relación de ambivalencia: “no sé si te amo o te

aborrezco” (Varela, p. 93) para inmediatamente referirse a una oscuridad inicial: “desde el principio ciego de las cosas” (Varela, p.93) sobre la que Silva Santisteban (1998) se pregunta “¿la oscuridad de la placenta? (p. 102) que poco a poco se decanta, expresado este proceso en los colores nombrados como lo señala el verso siguiente: “con colores, con letras con aire./ Violeta rojo azul amarillo naranja” (p.93). Silva Santisteban (1998) concluye:

En esta primera sección, el yo esta en un *ahora* que recuerda, con total desconcierto sobre sus sentimientos, una época pasada mirándola como una etapa primigenia ... Se empieza en el desconcierto y en la ceguera, luego va cobrando y afinando la mirada. (p. 102)

Encontramos una convergencia entre el análisis de Silva Santisteban y lo que podría señalarse desde una perspectiva psicoanalítica con respecto a la experiencia primigenia de la infancia: la ambivalencia de la relación amor/ odio y una suerte de diferenciación del recién nacido en su relación con el mundo externo, así como el uso del lenguaje para recrear el origen de esa existencia: “Porque es terrible comenzar nombrándote” (Varela, p.93).

En la poesía de Doris Moromisato el recuerdo de la vivencia de infancia ocupa un lugar primordial. Atraviesa sus poemarios, desde el primero hasta el más reciente —publicado en el 2004— y entrelaza su experiencia de niña con la de hija y hermana, remontándose también en el recuerdo a una fantasía intrauterina. Al respecto es significativo el texto que introduce su poemario *Chambala era un Camino* (1999) titulado “Todo sucedió en Chambala”:

Aquella mañana mi padre decidió que era tiempo de cosecha. Los campesinos arrancaron los frutos de los maternos arbustos. De pronto, algo debió moverse entre las escasas nubes para que mi madre se irguiera

y buscara en lo alto del sol. Nadie presintió esa pequeña molécula en el universo que quería vivir, solo ella, que en el límite de la fecundidad se mantenía alerta a ese designio que no quiso esperar y buscó penetrar su gastada piel, como impostergable rayo del sol ingresando en la milenaria arena.

Nueve meses después, mientras la garúa caía sobre las veredas de Lima, mi madre me haría conocer otra forma de luz. Aún hoy puedo sentir como se desliza mi mirada por su rosado túnel, sus latidos apretando mi cabeza mientras veo una brillante luz que se acerca y se aleja de mí, como la sangre se pega a mis labios y un relámpago jala de mi ombligo, cómo la indeseada asfixia se convierte en una pena que vivirá pegada para siempre a mi garganta. Aún puedo sentir ese rayo de luz que atravesó el aire de Chambala para concebir mis ojos, mis manos, mis partes todas en el anciano laberinto de su cuerpo. (p. 5)

Este relato referido a un momento tan temprano de la vida, nos remite a esa construcción fantásica del poeta que recurre a una reminiscencia infantil para revestirla de la fantasía creadora del presente.

La experiencia de la imposición de límites, de pautas culturales y de la realidad sobre la fantasía

En [No sé si te amo o te aborrezco] de Varela, encontramos la búsqueda del recuerdo de una ruptura que se produce en algún momento de la infancia, un punto de inflexión, una sensación de ajenidad que volverá más adelante vinculada a su identidad femenina.: “¿Dónde nací/ en qué calle aprendí a dudar/ de qué balcón hinchado de miseria/ se arrojó la dicha una mañana/ dónde aprendí a

mentir/ a llevar mi nombre de seis letras negras/ como un golpe ajeno?) (p.95, paréntesis en el texto).

En Carmen Ollé el recuerdo de la vivencia de la infancia regresa a lo largo de todo el extenso poema *Noche de Adrenalina* (1981). Ollé acentúa la dimensión de límite en esa vivencia de la infancia. Hay muy rápidamente en la cuarta estrofa una alusión a esta etapa como momento de no poder vivir todavía plenamente. Ollé recurre, para expresarla, a un verso de Bataille: “*lo que de niña, no has podido más que soñar,/sin poder hacer nada*” (p.8, cursivas en el original).

Está muy presente el recuerdo de un entorno tradicional en el que es educada como niña y que Ollé rememora asociado a un sentimiento de rechazo: “Se crece entre la cólera...en el silencio de la alcoba/ ante la impostura de una lección de piano/ o un paraíso de estética decimonónica.” (p.14). Percibe ese entorno ocultando a las niñas lo que sucede en la realidad: “que no alcanzaba desde las/ rejas del colegio lo que en tus aulas lustrosas/ las voces de los profesores ocultan por una educación/ virtuosa, el piano delicado y el idioma sajón. (p.22).

El recuerdo de la ropa guardada en “los cajones de niña/ forzados por / LA ARMONIA/ .../ ella ingresa al orden impregnada de LAVANDA” (p.25-26) nos remite a esa socialización donde armonía y orden son sentidos como forzamiento. Pero a la vez hay una identificación con aspectos que esa educación le transmitió: “De niña la sensación de ser buena dirigía mis actos/ de día al sol alargaba una limosna/ invitaba de mi sandwich un bocado (p.43).

Son varios los poemas de Moromisato en *Chambala era un Camino* (1999) en los que los recuerdos de infancia aparecen muy vívidos. Su niñez

transcurre en medio del campo. En “De un sauce pendía mi infancia” expresa el disfrute de la poeta de saberse en un tiempo en el que se puede ser libre y dejarse llevar por la fantasía, en una suerte de tregua:

Balanceándose entre el murmullo de las hojas
 clara, apacible
 de un sauce pendía mi infancia.
 Desde ahí vigilaba como iban y volvían las desilusiones

 Cada rama sostenía mis sueños
 mientras más arriba, más hermosa la vida
 inmensa y menos mía
 imposible de tocarme con su dedo acusador.
 ...
 De un sauce pendía mi infancia
 balanceándose mi cuerpo al viento (p.13)

Pero este tiempo debe terminar como se anuncia al final del mismo poema en una vida en la que deberá ser “como todas”: “esperando como una muerta/ fría y callada/ que alguien me obligara a poner los pies sobre la tierra,/ para empezar a vivir/ como todas” (p.13).

En “El fabricante de cometas” hay alguna referencia a lo que se espera en los juegos de un varón y a las labores en las que las niñas son iniciadas, como la costura, “entonces tu tenías que ser como los otros: darle duro/ a la pelota, buscar papel y goma/ para llenar de cometas el aire de Chambala/ .../ Tú fabricas y nosotras erramos la puntada. (p.17), Y también a roles similares y a fantasías comunes en un juego que comparten varones y mujeres: “Tú al frente y nosotras trepando cerros/ buscando saquaras/ los árboles eran puentes, las piedra zorros afilados” (p.17).

En el mismo poema la autora contrasta el recuerdo de esa infancia, simple pero diáfana, con lo que más tarde encontrará en la vida. La comparación es implacable:

Qué distinto ahora, herrero de papel
 dominar la vida no es como amansar el viento
 y hacer dinero ya no es divertido
 como hurtarle chuño a oba para la goma.
 Nada parece al vuelo altivo de nuestros papelotes
 luchar contra rufianes no es como espantar a los pájaros
 para llegar más alto,
 los pícaros son peores que grandes remolinos
 y la soledad es enorme
 más transparente e imbatible
 que ese cielo que techó nuestra infancia. (p. 17)

Esta fractura de la infancia está ya presente en su primer poemario *Morada donde la luna perdió su palidez* (1988). En el poema “Chambala” dedicado a Hiro, su hermano, recuerda “Pues una tarde/ a la hora en que todo empalidece/ la muerte me mordió un tobillo/ y estoy buscando, la boca/ que torció mi mágico destino” (p.17).

Y en “Cuando los panes eran de barro” incluido en *Chambala era un Camino* (1999) contrastan el recuerdo de esa omnipotencia —en la que la fantasía confiere el poder de crear un mundo— con la dolorosa experiencia del hermano enfermo, con la impotencia de sus plegarias no oídas:

Sobre el polvo hundíamos nuestros codos
 gotas de agua colmaban nuestras huellas
 y una taza surgía del asombro,
 una olla, un waco, un owán.

Cuando el mundo se construía con barro
 por primera vez voló el espanto
 en el aire de mi infancia.
 ¿morir sin canas ni arrugas en la frente?
 Al terminar el día yo juntaba las manos
 orando para que el infierno desapareciera
 de todas las enciclopedias y el dolor
 abandonara el rostro de mi hermano,

 Una tarde sin canas ni arrugas en la frente
 nunca más. (p. 19)

El mundo creado en ese juego no está definido por los roles de género. La fantasía se expande a lo que podría ser un juego tanto masculino como femenino.

Es mucho más significativo el contraste entre la omnipotencia que otorga la fantasía lúdica y la impotencia que inflige la realidad.

En su último poemario, en el poema “No puedo eludir la tristeza” se pregunta nuevamente por aquello que de alguna manera cambió su destino: “Qué golpe quebró el cristal del cielo y precipitó/ las sombras?” (2004a, p.87) y asocia este hecho a no haber tenido un destino común a sus otras hermanas mujeres: “Si hubiera sido como mis hermanas/ hermosas arquitectas de la humanidad/ reproduciendo la piel de la piel de mis ancestros”. (p. 87).

El recuerdo de la enfermedad infantil y convalecencia

El recuerdo de la enfermedad y de la convalecencia infantil —presentes en Varela y Ollé— es el que tiene más vinculación con su identidad de niñas. En Varela aparece en un pasaje donde se refiere a ella explícitamente como niña (referencia raramente utilizada en sus poemas para referirse a sí misma). Es la primera vez que se describe como niña en las secciones en verso del poema [No sé si te amo o te aborrezco]. Recuerda la enfermedad infantil como una experiencia placentera y también alude a un sentimiento de plenitud, de ser todo a la vez, con un cierto rasgo de romanticismo:

como en Barranco cuando niña
miraba a una pareja besarse bajo un árbol.

Tras la ventana adoraba mi fiebre
mi enfermedad llena de espejos
donde yo era todo a un tiempo
el árbol la caricia
la sombra que ocultaba el rostro de los amantes
y la tarde abriéndose como fruta otoñal
sobre el acantilado a la izquierda
como para enseñarme que el crepúsculo
llega primero al lado del corazón” (p.96)

En Ollé también encontramos el recuerdo de la convalecencia durante una enfermedad de infancia. Por la precisión del recuerdo parecen haber tenido particular valor para ella

Como el viajero retorno siempre a las primeras imágenes.
En ellas estoy yo sonriendo en una escalera de Huampaní
con dos amigas de mi padre peinada con cola de caballo
y llevando mocasines apaches
nada me enternece más que esa sonrisa desolada de ser
tenida en brazos por dos extrañas
íbamos a convalecer de los bronquios. (p.21)

Es uno de los pocos pasajes en todo el poema donde la descripción de la escena no parece ser recordada con rechazo, a diferencia de otros en los que el recuerdo del entorno de la infancia despierta hostilidad. Menciona detalles muy precisos sobre su peinado y sus zapatos que aluden a un estilo característico de la moda infantil femenina de la época. Este recuerdo, sin embargo, está cargado de ambivalencia pues, por un lado, la poeta se rememora sonriente pero líneas más abajo desde su mirada adulta califica esa sonrisa de “desolada” lo que quizás sugiere susto e incomodidad.³

Una infancia vivida solitariamente y con un halo de tristeza

Es expresiva la forma en que Varela se refiere a este momento de su vida muchos años más tarde. Al ser preguntada por Forgues (1991) al respecto, ella responde:

No he sido una niña feliz. ¿Por qué? Tampoco lo puedo explicar...Yo era muy sensible y rápidamente me di cuenta de que la vida no era un juego de niños, que, en realidad, no es lo que pretenden darnos los mayores. Muy pronto descubrí la intención de las cosas detrás de las apariencias.

³ Como me lo hizo notar Susana Reisz (Comunicación personal del 17 de noviembre del 2006).

Bueno, no se trata de psicoanálisis, pero no sé si tal vez el hecho de ser criada en un hogar de mujeres —mi padre no vivía con nosotras— tenga algo que ver con todo eso. Tú sabes que en el mundo de los hombres es difícil ser mujer. (1991, p. 78-79)

Significativa asociación entre tristeza, hogar de mujeres, ausencia del padre y dificultad de ser mujer en un mundo de hombres. Mundo en el que crece y se despliega, al que describe como hostil, en el que se ha sentido sola pero en el que: “Conmigo se han portado espléndidamente los hombres. Tal vez porque era una rareza.” (Forgues, 1991, p. 89). Blanca Varela tuvo la experiencia ambivalente de vivir en una sociedad discriminadora con las mujeres, pero a la vez disfrutar de un trato amable por parte de los hombres. Así lo atestigua una carta que le escribe José María Arguedas, a quien también la ligaba una estrecha amistad: “Ni siquiera se han atrevido a imitarnos, a no ser tú, a quien hemos dispensado siempre estas libertades porque tienes gracia y eres mujer” (J.M. Arguedas, comunicación personal del 28 de octubre de 1962).

En Carmen Ollé la soledad aparece como rasgo distintivo: “En mi infancia sobre todo y en la adolescencia y el paso de la pubertad a la adolescencia, fui muy solitaria. Yo vivía prácticamente ensimismada, con muy pocos amigos.” (Forgues, 1991, p.148).

Doris Moromisato recuerda la dolorosa experiencia de la muerte temprana de su hermano a causa de una enfermedad: “Crecí en el campo y a los 9 años el mundo penetró en mí como un cuchillo. Quizás la muerte de un hermano apuró mi conciencia, y fue así que empecé a sentirme distinta y ajena a lo que me rodeaba: la familia, la escuela, los otros.” (Forgues, 1991, p. 310).

El recuerdo de la vivencia de infancia en las tres poetas

Se puede concluir de lo analizado que el recuerdo de la infancia aparece con una enorme fuerza referido a experiencias primeras en las que el conflicto está presente. La ruptura, la rebeldía ante los límites impuestos aparecen en las tres poetas, pero mientras que en Varela y Moromisato hay una percepción de los límites como referidos a las convenciones sociales en general, y a éstas relacionadas sobre todo con la apariencia y de alguna manera con lo falso, o lo mentiroso, en Carmen Ollé estos límites están mucho más referidos a los roles de género.

En Varela y Moromisato, los juegos infantiles son recordados en su capacidad de generar fantasías más que por su carácter socializador de los roles de género: “Allí destruyo con brillantes piedras/la casa de mis padres/ allí destruyo la jaula de las aves pequeñas/ destapo las botellas y un humo negro escapa” (Varela p. 25). Y “Tú al frente y nosotras trepando cerros/ buscando saquaras/los árboles eran puentes, las piedras zorros afilados” (Moromisato, 1999, p. 17). El tema no está presente en Ollé.

No es posible afirmar que la vivencia de infancia de Blanca Varela estuvo marcada por patrones más tradicionales en lo que respecta a roles de género, es más bien la intermedia, y la más contestataria, Carmen Ollé, la que parece reflejar una educación más tradicional. A la vez, en las tres hay una expresión de inconformidad, de crítica a los referentes culturales que modelan la infancia y que en algún momento imponen los patrones de adaptación a los roles convencionales que “deben ser” asumidos: “dónde aprendí a mentir” (Varela, p. 95); “ingresa al orden impregnada de LAVANDA” (Ollé, p.26); “que alguien me

obligara a poner los pies sobre la tierra, /para empezar a vivir/como todas” (Moromisato,1999, p.13).

El recuerdo casi placentero de la enfermedad en Varela y ambivalente en Ollé es en el que parecieran identificarse más como niñas. Como señala Reisz, sin embargo, esta experiencia “positiva” de la enfermedad infantil podría estar asociada más bien a “la libertad de observar y fantasear que le da la enfermedad a cualquier niño o niña sensible.”⁴

Un rasgo común que expresan las tres poetas es el de una infancia vivida solitariamente y con un halo de tristeza que es además reafirmado en respuestas dadas a diversas entrevistas. Este sentimiento puede estar asociado a condiciones o hechos familiares concretos, pero también a una forma de ser; y podríamos encontrar ya aquí una suerte de sensibilidad particular del artista para captar la complejidad de la vivencia infantil, que contrasta con la idea común según la cual es una etapa feliz y simple de la vida humana.

Salta a la vista en la poesía de las tres una vivencia de infancia cruzada por conflictos, con experiencias de crueldad y bondad, de pureza y maldad; con límites poco claros entre estos sentimientos contradictorios y que tampoco son necesariamente atribuidos a uno u otro rol genérico. En este sentido, la expresión poética no cede a los estereotipos culturales sobre la infancia logrando transmitir la vivencia subjetiva del recuerdo infantil en sus dimensiones más profundas.

⁴ S. Reisz (Comunicación personal del 17 de noviembre del 2006).

2. La relación con la madre y la imagen materna

Blanca Varela	Carmen Ollé	Doris Moromisato
<p><i>Este Puerto existe</i> extractos de:</p> <p>“Los Pasos” “Fuente”</p> <p><i>Valses y otras Falsas Confesiones,</i> extractos de:</p> <p>[No sé si te amo o te aborrezco]</p>	<p>Extractos de <i>Noches de Adrenalina:</i></p> <p>pp. 31, 36, 39, 40, 42.</p>	<p><i>Chambala era un Camino</i> extractos de:</p> <p>“Todas las nubes nos alcanzan para nombrarte” “Toda madera también es ceniza” “Me pregunto qué extraño sortilegio tiene la muerte” “Madre no canta más” “Chambala, 6 de setiembre”</p>

La relación con la madre juega un papel primordial en la constitución de la identidad del rol genérico, en la medida en que es la persona que satisface las necesidades más básicas de la vida: alimento, abrigo y afecto. Freud señaló ya en el *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895/1950) lo decisivo que resulta en la experiencia humana temprana la asistencia ajena para esta satisfacción de necesidades. Melanie Klein [1957] atribuye una “importancia fundamental a la primera relación del niño pequeño —la relación con el pecho y con la madre ... Esta íntima relación física y mental con el pecho gratificador restaura en cierta medida ... la pérdida unidad prenatal con la madre.” (1976a, p. 14) y señala que la relación prenatal “contribuye al sentimiento innato del lactante de que fuera de él mismo existe algo que le dará lo que necesita y desea” (1976a, p.15).

Freud reconoce en *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica* (1925) que la niña tiene una relación con la madre de una

intensidad particular, a la vez que enfrenta un problema adicional pues, a diferencia del varón, debe cambiar de objeto de su amor.

Las psicoanalistas que han trabajado la perspectiva de género ponen énfasis en que la madre no es un ser asexuado o ausente de referentes culturales respecto a lo que se espera de ella como madre. Tiene un sexo y una identidad de género determinados. Chodorow (1978) señala que el proceso de diferenciación con respecto a la madre tiene en la niña una mayor dificultad por la propia identificación que la madre hace con su hija mujer, a quien percibe como igual a ella.

En la poesía de las tres escritoras encontramos referencias diversas a la imagen que guardan de sus madres y de su relación con ellas. A primera vista, en Blanca Varela está como velada, pero luego esta presencia se revela intensa y dejando emerger su carácter conflictivo; en Carmen Ollé la imagen materna aparece en referencias breves, puntuales, casi siempre en conflicto en tanto es portadora de una tradición respecto al rol genérico de la mujer. En Doris Moromisato la madre es uno de los temas recurrentes en su poesía, principalmente en *Chambala era un Camino* (1999). En ella la relación es intensa y estrecha, el conflicto es vivido sobre todo en la experiencia de separación de ella.

El entorno familiar de origen

Aunque el objeto de este acápite es indagar sobre la imagen de la madre en las tres poetisas objeto del presente estudio y en su relación con la figura materna —no así por las características propias de las madres de cada una, lo que sería materia de otra investigación— consideramos útil hacer una breve alusión al

entorno familiar de origen de las tres escritoras por las diferencias que existen y que pueden en consecuencia ser relevantes para el análisis.

Ya se ha señalado anteriormente que Blanca Varela nació en un hogar de escritoras y poetas como ella misma lo refiere (Forgues, 1991). Blanca es la segunda hija después de un varón, Raúl, y le siguen dos hermanas.

Las tres generaciones que le anteceden por línea materna son de escritores, poetas o músicos. Su madre, Esmeralda González Castro, fue conocida bajo el seudónimo de Serafina Quinteras y constituye una de las compositoras más importantes de poesía festiva que dio letra a la música criolla. En 1939 comenzó a escribir públicamente como columnista regular de *El Comercio* con la sección "Romance de Cartón". En 1955 publica *De la misma Laya* (Antología de Costumbristas y Humoristas Peruanos) y en 1962, *Así Hablaba Zarapastro* con poemas humorísticos. Más adelante publica selecciones de canciones compuestas por ella y otros compositores de música criolla. Los abuelos de Blanca Varela, Nicolás Augusto González Tola y Delia Castro, padres de su madre fueron ambos escritores y poetas y su bisabuela materna, Manuela Antonia Márquez García, la autora de la primera zarzuela peruana: *La Novia del Colegial*.

Rocío Silva Santisteban (1998) cita una entrevista de Rosina Valcárcel en la que Blanca Varela dice:

Cuando a los siete años garabateé mis primeros versos mi abuela y mi madre reaccionaron como suelen reaccionar los seres que nos quieren, piensan que todos en la familia, entre comillas, son muy inteligentes. En realidad, en casa era una especie de costumbre hacer versos. Eso viene de atrás, un poco también entre comillas. (Silva Santisteban, 1998, p. 94)

Si bien el mundo familiar de Blanca Varela no era convencional, puesto que estaba marcado por la dimensión artística, hay un cierto clima de lo no dicho, de secreto no compartido, que atraviesa su poesía, como por ejemplo las escasas y casi siempre veladas alusiones a la imagen paterna.

En el caso de Carmen Ollé hay pocas referencias al mundo familiar, ni quiénes fueron sus padres o cuántos hermanos y hermanas exactamente constituían la fratría. Alude a que ha tenido hermanos y hermana, ésta última está mencionada en *Noches de Adrenalina* (1981).

Entrevistada por Roland Forgues (1991), Ollé recuerda su propia experiencia familiar:

De eso sí me he dado bastante cuenta y lo noto en la vida cotidiana, en la vida familiar: cómo las madres, por ejemplo, siempre se ocupan más por los niños, como que las niñas no tienen importancia casi. En el caso de mi infancia, también fue así: mi madre se preocupaba por la comida de mis hermanos, si a ellos no les gustaba el mondonguito, pues les hacía un bistec. A nosotras no nos pasaba así: sabíamos que no íbamos a tener un bistecito. (pp.149-150)

Sobre la familia de Doris Moromisato se sabe que sus padres migraron del Japón, desde Okinawa, al Perú. Respondiendo a Forgues (1991) sobre su ascendencia japonesa, Moromisato dice:

Mi padre y mi madre proceden de una aldea de Okinawa e inmigraron juntos al Perú en 1937. Ambos ya murieron pero en el lapso de convivencia recibí de ellos sus rígidas tradiciones: la formación budista —sus ritos y creencias— la profunda visión oriental del universo y la mística postura ante el dolor y la alegría humana; y si bien las conservo, y

muchas veces haga alarde o las practico silenciosamente, rechazo críticamente la conducta de la colonia japonesa por su renuencia a integrarse definitivamente al Perú ... me quedo con el Japón de mis padres. (p. 309)

De una relación simbiótica a un proceso de diferenciación inacabado

La referencia a una experiencia primigenia, ya mencionada en el acápite anterior, se reitera aquí bajo el ángulo del recuerdo que guardan de su relación con la madre y la imagen de ésta.

En la poesía de Blanca Varela la mención explícita sobre la imagen materna aparece en el poema “Los Pasos” incluido en *Este Puerto existe* [1949-1959]:

Cuando niño di muchos,
Aquellos cuentan hasta morir,
...
O aquél hacia la madre,
Para llorar sobre su oscura falda sin olores,
Sobre su vientre que amo todavía como mi casa,
Pecera, nido sombrío y fresco. (p. 29)

En el poema “Fuente” del mismo primer poemario hay una referencia que sin ser explícita podríamos asociar a su vivencia de la imagen materna: “Éramos una sola criatura,/perfecta, ilimitada,/ sin extremos para que el amor pudiera asirse/ Sin nidos y sin tierra para el mando” (p. 31).

En la poesía de Carmen Ollé las referencias a la imagen de la madre en *Noches de Adrenalina* (1981) son muy breves, pero significativas. La imagen materna permanece como fijada en el tiempo, “he olvidado a mi madre en la cápsula que me parece hoy la pubertad” (p.42). Encontramos a la vez, en un

pasaje muy intenso en el que se confunden la propia poeta, la madre y la hermana en una suerte de identificación, relación erótica y rivalidad:

Ser una desconocida
un sátiro en la multitud apretada
ser mi madre orando
mi hermana media hora
ABRO MI FANTASIA Y LA ENCUENTRO DELICIOSA
gozo su cuerpo como otra mujer
esta mujer es mi rival
lejos de lo ambiguo lo concreto:
yo he sido tocada en ellas
no soy bondadosa si digo:
YO HE GOZADO CON ELLAS
Lo que en la realidad es temible
¿resulta excitante en la imaginación? (p.39-40)

Diferenciación e indiferenciación coexisten; la imagen de madre se expresa en el poema como objeto de identificación, objeto del deseo y como recuerdo encapsulado.

En el conjunto de poesías de *Chambala era un Camino* (1999) de Doris Moromisato hay un telón de fondo, una identificación estrecha y explícita entre madre e hija que no encontramos expresada en las dos anteriores poetisas. Ya en los recuerdos de infancia, la presencia de la madre tiene una fuerza particular. El “recuerdo” de su concepción y de su nacimiento es indicativa de la significación, en el presente, de esa etapa de simbiosis. La separación del útero materno es vivida como “asfixia [que] convierte en una pena que vivirá pegada para siempre a mi garganta.” (p. 5). La distancia entre la experiencia social de la madre y la de la poeta es abismal; sin embargo, la comunicación es intensa, como lo revela el poema “Todas las nubes no alcanzan para nombrarte”

El cielo era nuestro.
Las palabras crecían voraces y mágicas entre las dos
Huraa, kannayi, musaa musaa
Nadie invadía nuestras nubes
Yo volvía al atardecer de la ciudad

Y de su espalda madre bajaba el pasto para los cuyes.
De los cuyes y de los patos surgieron mis maestros.
Era curioso, en verdad.
Los fines de semana ella los vendía
Y Kafka, Neruda, Heidegger y Woolf llegaban a mi vida
...
Pero un invierno madre abandonó la morada
...
Y en mi loca carrera perdí una aliada. (p. 39)

Los poemas siguientes de *Chambala era un Camino* (1999) son de un interés particular, pues hay un trastoque de tiempos. En el poema “Madre no canta más” se entremezcla el tiempo presente con un recuerdo muy temprano de su infancia y la dificultad de aceptar que la ausencia de la madre supone el fin de esa infancia:

Desplumaba ferozmente las gallinas
de cuclillas, para evitar el ocio según decía mi padre;
...
Yo la observaba, balbuceando,
desde el corredor sin poder ayudarla,
aún no sabía caminar, ni sabía hablar para decirle no sufras
/más.
Madre estaba cansada
Por eso nací
...
Como hace un año vuelvo derrotada
de tanto buscar su voz en los rincones de la casa
y aún no consigo entender que se ha apagado mi infancia
que estoy sola
que madre no canta más
nunca más. (pp. 45-46)

En “Me pregunto qué extraño sortilegio tiene la muerte” se intercambian las identidades entre madre e hija. Hay un subtítulo que nos da una clave de lectura: “(versos de mi madre cuando morí)”. Moromisato refiere lo que su madre podría haber escrito sobre ella, desde una fantasía compartida sobre el futuro incierto y más bien hostil, pero común a ambas, a pesar del tiempo o más bien en un entre ir y venir de un tiempo vivido simultáneamente:

Padre te miraba y yo temía por tu vida.
Un día serías grande como yo
y cebarías en tu pecho estas ganas inmensas de huir
como sentía yo.

....

Te vi salir de la infancia
como quien sale inmaculada de una iglesia
y a través de ti sabía que mi adolescencia aún vivía en mí,
hoy pisando la arena gris de esta playa
sé por fin que ya no existe más
para ninguna de las dos. (pp. 43-44)

Aunque en este poema hay una expresión de gran temor y hostilidad hacia la figura paterna como señala Susana Reisz⁵, lo que nos interesa destacar aquí es la intensidad del intercambio de identidades de la hija y con la madre.

Este mismo juego entre ser ella y verse desde los ojos de su madre se expresa en “Chambala, 6 de setiembre”: “Yazgo, sobre la misma cama/ donde dejaste que un profundo sueño te arrastrara/ hacia esa oscura parte de mi vida donde tú/ ya no respiras. Y miro,/ por donde miraste pasar la primavera.” (p. 47)

Hay una imagen materna vinculada al origen de las cosas y, a la vez, a un origen que se pierde en aquello que crea. Al responder a una pregunta de Forgues (1991) sobre el significado de la poesía, luego de una primera respuesta dice:

Llamo ‘versos madres’ a los versos que me sugieren un poema, que a veces llegan a ser versos iniciales, que se pierden entre los otros, o simplemente desaparecen y se sacrifican, porque al final de todas las cosas sólo debe quedar en pie el poema. (p. 313)

⁵ S. Reisz, (Comunicación personal del 17 de noviembre del 2006).

Hostilidad, conflicto e individuación

En el acápite anterior ya hicimos referencia a la casa parental en “Puerto Supe” de Blanca Varela: “Allí destruyo con brillantes piedras/la casa de mis padres” (p.25) Refiriéndose a este verso, Marco Martos alude al sentimiento de ruptura que la poeta experimenta: “Quien dice que destruye la casa de sus padres, está separándose de manera violenta de su tradición y de su propia historia. Nace independiente de su prosapia” (Martos, 2001, p. 450).

No es casual que en Varela el recuerdo de la infancia, asociado a un mundo difícil, conflictivo, pueda vincularse a una relación también conflictiva con su madre en una determinada etapa de su vida, aunque más adelante su evaluación fuese otra. En la entrevista de Forgues (1991) ella da cuenta de esta ruptura con el mundo de su familia:

Entrando a la universidad tuve contacto con amigos como Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren; todos eran jóvenes poetas. Entonces comencé a darme cuenta que lo que veía en mi casa era espantoso. Ahora estoy reconsiderando todo eso. (p. 78)

Críticos literarios como Silva Santisteban (1998), Reisz (1996) y Oviedo (2001), entre otros, aportan elementos para interpretar que el cuerpo del poemario *Valses y otras Falsas Confesiones* [1964-1971], o algunas de las poesías contenidas en él, aluden directamente a su madre. Reisz (1996) señala

No hay que olvidar que “otras”, que incluye en primer lugar a los valeses entre las “falsas confesiones”. Ni hay que olvidar la relación ambivalente de la poeta con esas letras de pseudo-emotividad desbordada...con la Lima tradicional que resuena en ellas, con la madre compositora, con la condición de madres. (p.58)

En la primera de este poemario, [No sé si te amo o te aborrezco], encontramos, si bien no explícita, la expresión de una imagen materna sumamente compleja, contradictoria, en la que se entremezclan una diversidad de dimensiones. Este poema contiene, desde su título, alusiones claras a las composiciones de la música criolla en las que su madre ha sido una figura importante. Alude a la relación de amor y odio, a la ciudad en la que creció, la tradición contenida en el vals criollo, y la ruptura que la poeta hace con todo ello, ruptura que no anula los sentimientos presentes en esa relación. Al analizar este poema, Rocío Silva Santisteban (1998) señala que

Varela, como mujer concientemente adherida a las ideas de la modernidad, utiliza el vals criollo como pretexto para otorgarle otros significados ... la modernidad es asumida por la joven poeta que decidió romper con la tradición familiar. (pp.93-94)

[No sé si te amo o te aborrezco] intercala una parte en verso dirigida a alguien con un relato en prosa. Como señala Oviedo (2001): “No siempre sabemos si el tú al que se dirige es alguien específico, un hombre, cualquier persona amada o ella misma” (p. C9).

Grecia Cáceres (2002) señala que

los poemas-vals de Blanca Varela, poemas largos, de amor y odio a esta nostalgia que se parece a una condena, como en el tema de un vals criollo, esta nostalgia del paisaje de infancia, de la madre, de lo perdido y al mismo tiempo su negación, la voluntad de ser individuo y el remordimiento por el rechazo. (p.63)

Este poema empieza así: “No sé si te amo o te aborrezco/ como si hubieras muerto antes de tiempo/ o estuvieras naciendo poco a poco/

penosamente de la nada siempre. (p. 93) Luego de dos estrofas más, se intercala un texto en prosa que describe, en primera persona y en femenino, un paseo por las calles de Nueva York y las escenas que contempla a su paso. Al final de este primer texto en prosa dice. “*Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando*” (p. 93) y reproduce a continuación un verso de un vals criollo: “*Mi noche ya no es noche por lo oscura*” (p.93). Estas intercalaciones entre verso y prosa con el relato del paseo se repiten a lo largo del poema y también son versos de vales criollos puestos como epígrafes: “*Juguete del destino*” (p. 94); “*Tu débil hermosura*” (p.95): “*En tu recuerdo vivo*” (p.97). Ninguno de estos vales han sido compuestos por su madre.⁶

La crítica literaria interpreta de manera diversa este poema. José Miguel Oviedo (2001) encuentra más bien una clara alusión a la ciudad de Lima:

En [No sé si te amo o te aborrezco] hay un uso más intenso y crítico de esa forma folclórica peruana, pues hace un contrapunto entre sus palabras y los versos sentimentales de vales populares (“*Mi noche ya no es noche por lo oscura*”, “*Juguete del destino*”, etcétera) para subrayar su relación inevitable con la sordidez de la urbe donde sueña y escribe; por eso la llama “*madre sin lágrimas / impúdica / amada a la distancia / leprosa desdentada /mía*”. (p. C9)

⁶ Gracias a la indagación hecha por Bethsabé Huamán Andía (2003) para su tesis de licenciatura y la colaboración de Rolando Ames, Isaac Higa Nakamura, María Josefina Ames (Comunicación personal del 21 de noviembre del 2006) y de Annie Ordóñez (Comunicación personal del 10 de enero del 2007) hemos podido identificar los vales a los cuales pertenecen estos epígrafes. “*Mi noche ya no es noche por lo oscura*” es una modificación del verso: “*Mi vida es otra vida con locura*” adoptada en el canto del vals “*La Rosa del Pantano*” de Fausto Florián del poema “*Déjalos*” del escritor cubano Bonifacio Byrne, aunque en los cancioneros se conserva el verso original. “*Juguete del destino*” pertenece al vals “*Engañada*” de Luis Abelardo Takahashi Nuñez. “*Tu débil hermosura*” pertenece al vals “*Ódiame*” de Rafael Otero López que adaptó y musicalizó el poema del mismo nombre de Federico Barreto (1912). “*En tu recuerdo vivo*” pertenece a la polca “*Nostalgia Chalaca*” de Manuel Raygada.

Para Rocío Silva Santisteban (1998) hay una figura ambigua en el texto “que por momentos cobra el rostro de Lima...Pero esta figura ... también se convierte en la trama del subtexto, en la imagen de la madre.” (p.98) Encontramos más sugerente esta lectura que también coincide con la de Reisz (1996), en la medida en que siendo la madre de Blanca Varela una importante compositora puede pensarse que estas alusiones están como trayendo su presencia, junto con toda una experiencia de la época que también puede estar simbolizada por la ciudad, por Lima.

La sección 5 del poema alude a una imagen de madre entre inasible y enigmática:

donde nacen las palabras que el amor ilumina
desde allí acostumbraba a cubrirte de joyas
hiriendo tu invisible descolorido seno
con mis dardos de fuego.

Con qué dulzura apartaba
ese velo de lágrimas
y descubría tu apretada boca
imaginando tu risa. (p. 97)

Silva Santisteban (1998) comenta “las palabras que nombran ‘esa cosa aborrecible’ nacen también oscuras, desde un lugar donde no hay colores, un seno traslúcido e invisible, y sólo van cobrando color a partir del acto de amor” (p. 103). Esta autora señala que en la sección 6 del poema “regresa la frase de origen para señalar que el yo está prisionero de ese objeto de deseo” (p. 103).

La primera parte de la última estrofa de este poema dice: “Hoy prisionera en tu vértigo gris/ dentro de ti/ no sé si te amo o te aborrezco/ el rosa exangüe de tu carne/ tu degollado resplandor/ el río de ojos muertos que jamás te posee (p.98).

Silva Santisteban(1998) indica al referirse a este trozo que “la ciudad o la madre forman un círculo de carne (“rosa exangüe”) que encierra, y es por esa situación contradictoria que no se sabe si se ama o se aborrece.” (p.104) Este carácter conflictivo de la relación con la madre nos remite a lo planteado por Chodorow (1978) sobre la dificultad de diferenciación que la mujer experimenta en esa relación. A la vez, éste es un proceso necesario para que la niña logre constituirse como individualidad. El poema termina retomando el primer verso: “No sé si te amo o te aborrezco/porque vuelvo/ sólo para nombrarte desde adentro/ desde este mar sin olas/ para llamarte madre sin lágrimas/ impúdica/ amada a la distancia/remordimiento y caricia/ leprosa desdentada/ mía. (p.98).

Nuevamente acudimos a Silva Santisteban (1998), que al analizar esta estrofa final desentraña el sentido del conjunto del poema:

La autora [Varela] parodia el lenguaje de la madre para hablar de la madre y encuentra que sólo a través de la distancia puede establecer una relación de nostalgia con ella: en el encuentro se desviste y queda en su forma “impúdica” y evita toda posibilidad de ser amada. Pero a pesar de todos aquellos frenos que empujan al yo poético más bien a aborrecer que a amar, salta finalmente...para crear una relación fortísima de pertenencia: “mía”. No sabe si ama o aborrece pero sí sabe que posee y que nombra “desde adentro”. (p.108)

La forma en que en diversas entrevistas Varela habla de su relación con el entorno familiar desde la perspectiva que le da el tiempo transcurrido, nos permite anotar que cuando el proceso de separación respecto de la madre (individuación) se consolida se establece una nueva relación. Esto requiere tiempo y otro registro discursivo. Mientras que Varela expresa la dificultad de su

relación con ese entorno familiar en su poesía temprana —en *Este Puerto existe* [1949-1959] y en *Valses y otras Falsas Confesiones* [1964-1971]— resulta otra su mirada transcurridos los años, en 1991. La frase antes citada “Entonces comencé a darme cuenta que lo que veía en mi casa era espantoso. Ahora estoy reconsiderando todo eso.” (Forgues, 1991, p. 78), se confirma en otra expresión de Blanca Varela citada por Silva Santisteban (1998):

Mi madre no fue a la universidad, mi abuela tampoco. Eran buenas lectoras, eran personas que habían tenido más bien un tipo de universidad familiar ...Yo digamos fui más moderna tuve acceso a ciertas cosas, entonces todo lo “popular” aprendido en casa era un lastre para poder avanzar. A lo mejor era para volver a lo popular, sin comillas, de otra manera, como he aprendido después. (p.107)⁷

Es significativa la relación que establece Reisz entre el tiempo en el que Varela se encuentra con una generación más joven de mujeres poetas e intelectuales que la reconocen como una suerte de madre literaria y su reencuentro con su propia madre. En el curso de esos intercambios se produjo un diálogo y una retroalimentación en los que Varela reelaboró, según Reisz, su autoimagen como mujer, pudo reconocer distintas etapas de su vida y pudo descubrir a su madre de manera distinta.⁸

El énfasis en la ruptura que caracteriza la poesía de Carmen Ollé se revela también en una relación conflictiva entre ella y su madre, que se manifiesta en la contraposición entre pautas culturales de género diversas, aunque esta contraposición no es la única materia del conflicto. La necesidad de diferenciarse

⁷ Esta cita fue hecha de una entrevista de Rosina Valcárcel a Blanca Varela que fue publicada con el título: Blanca Varela: “Esto es lo que me ha tocado vivir” en *La Casa de cartón, Revista de Cultura* II época 10: pp.2-15.

⁸ S. Reisz (Comunicación personal del 17 de noviembre del 2006).

está expresada en el recuerdo de una madre que restringe su feminidad a las funciones biológicas (menstruación – prueba de integridad femenina – posibilidad de hacer el amor), pero también que ejerce discriminación como lo refiere al recordar: “A nosotras no nos pasaba así: sabíamos que no íbamos a tener un bistecito” (Forgues, p. 150).

Encontramos tres referencias a esta madre trasmisora de una identidad de género que la poeta rechaza. La primera referencia es general y está dentro de una suerte de guión de una escena teatral, insertado dentro del poema y escrito en un lenguaje disfrazado:

CUApaNDO LApS MApADREpES MUEpESTRApAN LApAS
TOpOApALLApAS DEpE SApANGREpE ApA SUPU
PRIpIMOpoGEpENIpITApA COpoN EpeL OpoRGUpuLLOpo DEpE
SEpER MUpUJEpEREpES DEpE CApARNEpE Ypi HUEpESOpO
TApAN IpiNTEpEGRApAS PApARApA HApACEpER EpeL ApOMOpOR”
(p. 31)

La segunda es parte de la descripción de su entorno cotidiano en algún lugar del mundo:

sobre la mesa extranjera hay pescados fritos
a las 2 de la tarde
...
cartas a mamá rosas y dulzonas
té a toda hora
tantas veces orines
fiesta en la que ya no me interesa dormir.” (p. 36)

Una última referencia a la madre en este sentido se refiere a las pautas que imparte en torno a la menstruación:

he olvidado a mi madre en la cápsula que me parece
hoy la pubertad y el lecho donde recostándose a mí
mostraba preocupada el algodón limpio
mi vientre es esa imagen de lo estéril
en consultorios cerrados
horrores escarmenados en mi boca como presagios divinos:
- no te bañes, no te laves los pies
- no te enjuagues tus cabellos
de nuevo una pulcritud oculta

beneficiaria de una sociedad jubilosa (p. 42)

También está presente en Ollé como expresión de la conflictiva edípica: “esta mujer es mi rival” (p.39).

Para Moromisato, a pesar del afecto y cercanía a su madre, la relación no está exenta de conflicto, expresada en duda, en “no saber”. En “Toda madera también es ceniza” escribe:

Tus ojos reposaban dóciles sobre la leña.
Todo tronco es bueno, me decías
y yo te miraba sin saber a ciencia cierta si tú lo eras o no.
(p.41)

La relación con la madre y la imagen materna en las tres poetas

Como señalamos más arriba, es posible describir la relación con la madre y la imagen materna en las tres poetas como muy intensa; lo es también conflictiva en Varela y Ollé, mientras que este último rasgo prácticamente no aparece en Moromisato.

Es notable en Varela y Moromisato la fantasía del recuerdo tan temprano del útero materno, que ya mencionamos al referirnos al recuerdo de infancia: “Sobre su vientre que amo todavía como mi casa,/Pecera, nido sombrío y fresco.” (Varela, p. 19); “Porque es terrible comenzar nombrándote/ desde el principio ciego de las cosas/ con colores, con letras, con aire” (Varela, p. 93); “aún hoy puedo sentir ese rayo de luz que atravesó el aire de Chambala para concebir mis ojos, mis manos, mis partes todas en el anciano laberinto de su cuerpo.” (Moromisato, 1999, p.5) Estos versos nos remiten a la afirmación de Lucy Irigaray (1988) sobre cómo

La niña tiene a su madre, en cierto sentido, dentro de su piel, en la humedad de las mucosas de sus membranas, en la intimidad de sus partes

más íntimas, en el misterio de su relación con la gestación, el dar a luz y la identidad sexual. (citada por Breen, 1993, p.21)⁹

La confusión entre la propia imagen y la imagen materna nos revela la dificultad de diferenciación a la que alude Chodorow (1978): “dentro de ti/no sé si te amo o te aborrezco” (Varela, p. 93); “ser mi madre orando” (Ollé, p. 39); “hacia esa oscura parte de mi vida donde tú/ ya no respiras” (Moromisato, 1999, p.47).

La diferenciación respecto de la madre no sólo se dificulta por la identidad sexual común, sino porque hay también un destino compartido en cuanto a una condición de género que es percibida como una historia que puede repetirse. Al respecto hay puntos coincidentes entre Moromisato y Varela. Moromisato dice en uno de sus versos: “Y miro,/ por donde miraste pasar la primavera.” (p.47) y en otro: “Un día serías grande como yo/ y cebarías en tu pecho estas ganas inmensas de huir/ como sentía yo.” (p.43). Es la hija la que escribe pero lo que dice se refiere a un pasado/futuro que sólo podría ser expresado por la madre. En Varela también encontramos este juego entre presente, pasado y futuro. En la primera estrofa de [No sé si te amo o te aborrezco] usa este discurso que está en boca de quien podría ser la hija, pero que se refiere a la madre en una mezcla de tiempos: “No sé si te amo o te aborrezco/ como si hubieras muerto antes de tiempo/ o estuvieras naciendo poco a poco/ penosamente de la nada siempre” (p. 93). Si bien este lenguaje es más abstracto, es posible asociarlo a una característica distintiva del género femenino para el cual es muy difícil el reconocimiento por parte de la sociedad de logros

⁹ Traducción nuestra; el texto original dice: “[the girl] has the mother, in some sense, in her skin, in the humidity of the mucous membranes, in the intimacy of her most intimate parts, in the mystery of her relation to gestation. Birth, and to her sexual identity.” El trabajo de Irigaray citado por Breen es *Women Analyze Women*.

acumulados: “salir de la nada siempre”. Ésta es una característica de género femenino.

No encontramos esta misma identificación con la historia de la madre, ni con su experiencia vital en Carmen Ollé. El carácter distintivo de ruptura en su poesía le confiere un rasgo particularmente fuerte de distancia y de rechazo a la identificación con la imagen materna. Hay, sin embargo, una identificación vivida con hostilidad: “esta mujer es mi rival” (p.39).

Esta fuerte necesidad de diferenciación respecto de la figura materna no es ajena a Blanca Varela, pero es más compleja la expresión de su vivencia. Toma el vals criollo —tradición en la que se inserta la trayectoria de su madre— para establecer simultáneamente un diálogo cercano, pero con un cuestionamiento distante, con un sentimiento de ajénidad. En Moromisato el conflicto está sólo sugerido; la imagen dominante es la de “una aliada” (1999, p. 39).

La creación poética permite expresar la riqueza de esta relación y de la imagen de madre que guardan. Los textos poéticos tienen muchos más matices sobre la imagen materna que lo expresado por las mismas escritoras en sus respuestas al respecto en diversas entrevistas. En estas últimas está el recuerdo más escueto, a veces cuestionado en retrospectiva como en el caso de Blanca Varela: “lo que veía en mi casa era espantoso. Ahora estoy reconsiderando todo eso.” (Forgues p. 78) o vívido y doloroso como en Ollé: “En el caso de mi infancia, también fue así: mi madre se preocupaba por la comida de mis hermanos” (Forgues, p.150).

3. La relación con el padre y la imagen paterna

Blanca Varela	Carmen Ollé	Doris Moromisato
<i>Este Puerto existe</i> extractos de: “Puerto Supe” <i>El Libro de Barro</i> extractos de: [Hundo la mano en la arena] <i>Canto Villano</i> extractos de: “Camino a Babel”	Extractos de <i>Noches de Adrenalina:</i> p.21, 35	<i>Morada donde la luna perdió su palidez</i> extractos de: “Tregua de Cenizas” <i>Chambala era un Camino</i> “El Hogar” “Mi Padre” “El fantasma de mi padre ronda mi pequeña habitación” “¿Dónde está Momotaró?”

Desde la perspectiva freudiana, la figura paterna adquiere una importancia central en el desarrollo infantil en la medida en que constituye un tercero que se hace presente en la relación madre-infante, reformulando esa relación diádica en nuevos términos, y dando lugar a un proceso de identificaciones en las que la represión y la adopción de las normas culturales marcarán la disolución del complejo edípico. En esa perspectiva, nos ha parecido importante analizar la imagen de padre que aparece en la poesía de estas tres escritoras en la medida en que esta imagen forma parte de las relaciones que confluyen en el proceso de identificación de rol genérico.

Freud señalaba que esta relación adquiere significaciones distintas para el niño y la niña. En “La feminidad” (1933) Freud escribe:

Las primeras cargas de objeto se desarrollan, en efecto, sobre la base de la satisfacción de las grandes y simples necesidades vitales, y los cuidados prodigados al sujeto infantil son los mismos para ambos sexos. Pero en la

situación de Edipo, el objeto amoroso de la niña es ya el padre...Así, pues, en curso del tiempo, la muchacha debe cambiar de zona erógena y de objeto mientras que el niño conserva los suyos. (p. 3168)

En un trabajo anterior, *El “yo” y el “ello”* (1923b), Freud postula que los procesos identificatorios tienen una complejidad particular pues dependen de “dos factores: la disposición triangular de la relación de Edipo y de la bisexualidad constitucional del individuo” (2712). Ello implica que el complejo edípico puede desarrollarse como Edipo simple o positivo, pero también se da el caso —con una frecuencia que Freud señala como alta— de lo que denominará Edipo completo, esto es un complejo doble positivo y negativo:

Esto quiere decir que el niño no presenta tan solo una actitud ambivalente con respecto al padre y una elección tierna de objeto hacia la madre, sino que se conduce al mismo tiempo como una niña, presentando una actitud cariñosa femenina hacia el padre y una actitud correlativa, hostil hacia la madre. (p.2713)

Desde la perspectiva de Chodorow (1978), esta explicación del complejo de Edipo es útil para comprender mejor el desarrollo edípico en la niña que de acuerdo a esta autora no abandona a la madre como objeto y mantiene más bien una doble relación de objeto con ésta y con el padre. Cabe recordar que autoras como Benjamin (1991; 1995) afirman que antes de la situación edípica hay una identificación de la niña con el padre, al igual que el niño, en una relación que es diádica antes que triangular y conflictiva.

La presencia del tema de relación con el padre es distinta en la poesía de las tres escritoras: casi ausente en Varela, aludida en Ollé en dos pasajes e intensa y amplia en Moromisato.

Entre la cercanía y la distancia: relación con un diferente

En el caso de Blanca Varela hay una sola referencia directa y explícita a su padre en el conjunto de la poesía recogida en *Donde todo termina abre las alas*. Se trata del primer poema de *El Libro de Barro* [1993-1994] escrito en prosa: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante. Sombra de marfil, desangrada. Mi padre sonrío. De este lado del mar la espuma es oscura” (p.195).

Otra alusión se refiere a ambos progenitores, está en el poema que abre su primer poemario, Puerto Supe en *Este Puerto existe* y ha sido incluida al analizar el recuerdo de infancia: “Allí destruyo con brillantes piedras/ la casa de mi padres” (p.25). Y, finalmente, encontramos una alusión al lugar del padre en una escena hogareña de “Camino a Babel”: “El padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la madre y el caos bullendo en la blanca y rajada sopera familiar hasta nuevo mandato” (p.158), que nos remite a la contradicción entre orden y caos que habita las escenas familiares. En la entrevista concedida a Forgues (1991) ella señala: “no sé si tal vez el hecho de ser criada en un hogar de mujeres —mi padre no vivía con nosotras— tenga algo que ver con todo eso (p.78-79).

Es quizás esta situación lo que explica la escasísima presencia de la imagen de su padre en su obra poética. Ello no significa, sin embargo, que la relación padre e hija no existiera. Por el contrario, en la entrevista concedida a Rosina Valcárcel (1996-1997) y que es presentada como un monólogo, Blanca Varela habla de esta relación:

El hecho de que mi padre no viviera con nosotros no es condición definitiva para que algunos lectores perciban en mi poesía la ausencia de

la figura paterna. Mi padre era una persona a quien yo quería mucho y con el cual tuve una muy buena relación. Es verdad que no estaba en el hogar, como presencia, pero era una persona a quien yo quería y con la cual tenía amistad, que es una cosa mucho más bonita, porque a veces tu puedes querer mucho a tus padres y no tener confianza ni amistad con ellos. (p.4)

Lo dicho en esta entrevista nos da una clave sobre la influencia que tuvo la imagen paterna en ella: “Con él tuve mucho, muchísimo diálogo. No sólo eso, mi padre fue una de las personas que determinó mis gustos literarios. (p.4),y quizás también en rasgos que marcan su estilo literario, tajante sin ser áspero: “Mi padre era una persona crítica, era una persona muy divertida, que decía cosas duras, pero con tanta gracia, además con mucha sabiduría” (p.4).

Carmen Ollé hace referencia a su padre en dos oportunidades a lo largo del poema *Noches de Adrenalina* (1981). Ambas están vinculadas a recuerdos infantiles. La primera referida a una estancia en Huampaní con su padre cuando pequeña, recuerdo que se actualiza justamente en el contexto de la muerte del padre:

íbamos a convalecer de los bronquios
el cloro de la piscina y la sonrisa de mi padre
mi cama contigua a la suya el pasillo enladrillado por
donde furtivamente se marchaba al casino creyéndome
dormida
los sueños que entonces abrigué son el pasado que ahora
yace junto con los restos de mi padre
un ciclo de niña el secreto de los años cuya distancia
permite sea dulcificado. (p. 21)

Contrariamente a la figura de la madre, que en Ollé aparece como represora, la imagen del padre está más bien marcada por la sonrisa y por la ingenuidad de quien cree engañarla “creyéndola dormida”. Hay una referencia a

una posible fantasía erótica: “los sueños que entonces abrigué son el pasado que ahora/ yace junto con los restos de mi padre” (p.21).

En los dos versos siguientes de esta estrofa hay una alusión a que la realidad no era tan dulce como el recuerdo, lo que permite inferir un cierto conflicto en esa relación: “un ciclo de niña el secreto de los años cuya distancia/ permite sea dulcificado” (p.21).

La segunda referencia está un poco más adelante, cuando al meditar sobre diversos temas, entre ellos la relación con su pareja, escribe:

No he resuelto sin embargo mi problema del todo
no he vencido el fastidio en el per anus
Y no me resuelvo a hacerlo con su miembro obstruyendo
el intestino a pesar de que considere al trozo de excremento
perfectamente adecuado por su amoldamiento con el falo.
Podía o no pensar en esto mientras mal interpretaba un Chopin
y mi padre leía su *Pirenne* sin alzar la vista a mi pensamiento
invadido de agridulce violencia por mi torpeza en los compases
mi indisciplina y el soñoliento verano. (p.35)

Desde su reflexión sobre una situación de su actual vida sexual, asocia la imagen de padre que se desliza en el pensamiento sobre posibilidades de relación sexual, entre aquellas que dentro de los cánones tradicionales pueden ser calificadas de perversión, pero que significativamente están vinculadas con fases de desarrollo de la sexualidad infantil en que los esfínteres son zonas erógenas importantes.

En la producción poética de Doris Moromisato, la imagen del padre está fuertemente presente. Su primer poemario *Morada donde la luna perdió su palidez* (1988) dice en su dedicatoria: “A mi padre, por legarme su pasado” (p. 1). En el poema “Tregua de Cenizas”, el único que menciona la figura de su padre en ese poemario, expresa esa suerte de relación, a la vez distante y estrecha, entre la hija y el padre:

Silente
 Mil siglos
 Pasmosamente inalterable
 Mirando ese quieto remanso de tu caudaloso silencio
 Intemporal
 mirando tu rostro

 Y tú
 Mil siglos inalcanzable
 Postrado sobre la imagen contenida en tu propia sombra
 No atinas a la ambición de mi mirada,

 La secular esperanza de mi egoísmo inmortal.
 ...
 No alcanza tu ciencia a intuir mi latido, y no sobra
 ni en tu pecho ni en el mío
 más tregua
 que esta tregua de cenizas.

 Suelta padre, por favor, tu ternura
 pronto, que ya me cansa este amor desconocido. (p. 18)

Se expresa en estos versos la compleja relación de la niña que busca una atención del padre a quien experimenta lejano y silente, ignorante del amor que la embarga (“no alcanza tu ciencia a intuir mi latido”) y le reclama soltar su ternura”, que sería la única forma de reconocer ella misma el amor “desconocido” que siente.¹⁰

En su segundo poemario *Chambala era un Camino* (1999) la referencia a su padre es más numerosa y extensa. En el primer poema “El Hogar”, nos remite a una imagen de padre imponente “como un templo”, que produce temor y respeto “Nadie movía el mantel de mi padre/ y mis hermanos muy silenciosos/ sepultaban sus sueños en un plato de sopa./ Mi padre era un templo/ el sol iba a las cinco morir en sus brazos.” (p.9)

¹⁰ Si bien consideramos que para los efectos de este estudio este aspecto emocional es el principal a tomar en cuenta, es importante señalar —como lo comenta Reisz— que hay en estos versos un rasgo étnico y cultural que revela, en el caso de esta poeta, una distancia particular con el padre, su cultura de origen. Reisz nos indica además el sentido literal de la palabra patria: “lo que pertenece al pater/padre.” (Comunicación personal del 21 de diciembre del 2006).

En la sección titulada “Crónica de mi Padre” del mismo libro, el primero, “Mi Padre”, nos ofrece una descripción diáfana de esa relación ya sugerida en el poemario anterior:

Mi padre era tuerto
 Era un hombre lleno de raza.
 Tenía la camisa vieja y el párpado caído
 sobre un ojo triste.
 En noches de lluvia como ésta
 él se sentaba en el umbral
 y nos mentía.
 Siempre la historia del triste condenado
 que montaba su caballo llorando por la desdicha
 a quien mató por su traición.
 Nunca nadie escuchó el taconeo del finado
 ni siquiera mi madre, sorda de esperanzas.
 A veces yo creía que mi padre estaba loco
 miraba por su ojo muerto
 y me juraba que Dios le volteó la bola negra
 para que viera dentro de su corazón.
 Yo sabía que mentía
 y a veces lo amaba
 padre tuerto
 maldito mentiroso
 viejo mío. (p.29)

La descripción se detiene más en la escena familiar del padre que cuenta historias de ánimas o explicaciones sobre su discapacidad visual que sonaban a “locura”. En esa relación en la que la fábula —quizás más que la mentira— estaba instalada surge el sentimiento de amor: “Yo sabía que mentía/ y a veces lo amaba/.../viejo mío”. (p.29)

En la última sección de *Chambala era un Camino*, “Tillandsias y Destierros”, la imagen del padre esta en dos poemas. En “El fantasma de mi padre ronda mi pequeña habitación” vuelve en un sueño:

Mis ojos persiguen un campo de alhelíes
 de pronto padre
 arrancándoles la sonrisa
 entregándome sus cuerpos mutilados

diciéndome con sus ojos tristes
“todo es efímero
como el color celeste”

Visión que permanece en mis ojos (p. 56)

En “¿Dónde está Momotaró?”, poema en el que el recuerdo del juego infantil se mezcla con la experiencia del alejamiento del padre a medida que se crece:

Padre sembró un melocotonero
mucho antes de que mi estatura llegara a su ombligo.
...
mientras mi estatura iba trepando todos los ombligos,
con ese manso abrazo de aire el tiempo regó sus hojas
dispersó el polen y alejó a padre de mi vida. (p.61)

Este poema es donde se manifiesta una cercanía con el padre, la misma que se diluye en la medida en que se crece. Por lo general en Moromisato, la imagen del padre si bien es muy cercana y presente no aparece en los otros poemas como objeto de identificación, a diferencia de la imagen de la madre, también muy presente en su poesía, y en la que la identificación es uno de los temas recurrentes.

La relación con el padre y la imagen paterna en las tres poetas

Con fuertes diferencias en cuanto a presencia del tema en la obra poética de las tres escritoras, se puede sin embargo establecer algunos elementos comunes: la imagen del padre ya sea sólo sugerida como en Blanca Varela, o muy presente como en Moromisato, aparece como una relación marcada por la alteridad: el padre es claramente otro. En Varela se combina el recuerdo del padre sonriente con una imagen hogareña frente a la que despliega hostilidad “destruyo la casa de mis padres” (p.25) o que bajo una apariencia de orden oculta el caos: “el caos bullendo en la blanca y rajada sopea familiar” (p. 158). Y sin duda por

lo expresado fuera del ámbito de su poesía, la relación con su padre fue intensa y ha influido en su manera de ser y de escribir.

Hay un rasgo común de padre distante en Ollé y en Moromisato, donde la distancia está descrita como no saber del sentimiento de la hija “no alcanza tu ciencia a intuir mi latido” (Moromisato, 1988, p.18); no percatarse de que la hija es mucho más consciente de su comportamiento, “furtivamente se marchaba...creyéndome dormida” (Ollé, p.21) o de su no atención a la hija “sin alzar la vista a mi pensamiento” (Ollé, p.35).

Al hacer referencia a sus padres, sobre todo Ollé y Moromisato asumen una identidad de rol genérico en el que ser mujer, a pesar de recordarse como niñas, parece situarlas como más lúcidas de la complejidad de la relación, mucho más conscientes que sus propios padres, de lo que está en juego en un vínculo en el que se mezcla el ser hijas, ser parejas y ser madres.

4. El cuerpo, el deseo sexual y el sentimiento amoroso

Blanca Varela	Carmen Ollé	DorisMoromisato
<i>Este Puerto existe</i> extractos de: “Los Pasos” “Fuente” “Primer Baile” “Destiempo” <i>Luz de Día</i> extractos de: “Bodas” “No estar” “Victoria”	Extractos de: <i>Noches de Adrenalina</i> pp.7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 46, 49.	<i>Morada donde la luna perdió su palidez:</i> “A este cuerpo enamorado” <i>Chambala era un Camino</i> extractos de: “Todo sucedió en Chambala”

Blanca Varela	Carmen Ollé	DorisMoromisato
<p><i>Valses y otras Falsas Confesiones</i> extractos de:</p> <p>[No sé si te amo o te aborrezco]</p> <p>“Vals del Angelus”</p> <p><i>Canto Villano</i> extractos de:</p> <p>“Canto Villano” “Monsieur Monod no sabe cantar” “Canto a Babel”</p> <p><i>Ejercicios Materiales</i> extractos de:</p> <p>“Último Poema de junio” “Ejercicios materiales” “Lección de anatomía” “Supuestos”</p> <p><i>El Libro de Barro</i> extractos de:</p> <p>[Para hacer de esta casa mortal]</p> <p><i>Concierto Animal</i> extractos de:</p> <p>[Morir cada día un poco más]</p> <p><i>El Falso Teclado</i> extractos de:</p> <p>“Juego amoroso” “Strip Tease”</p> <p><i>De Hueso Húmero</i> “El Otro”</p>	<p><i>Todo Orgullo humea en la noche</i> extractos de:</p> <p>“Las personas creen en la sabiduría” “Amor me mueve y me hace responder” “Recuerda cuerpo” “En el olvido”</p>	<p><i>Diario de la Mujer Esponja</i> extractos de:</p> <p>“La Mujer es esponja” “Escena de familia (con mujer adentro)” “En mí encuentro el infinito. La prisión son los otros, el mundo, la sociedad” “Para amarte también” “Ejercicio poético con cuadro madrileño” La otra cara de la luna” “Excusas” “Giras” “Diario de una marginal” “Autopista” “Anatomía de un sueño”</p>

En la medida en que nuestro enfoque tiene como punto de partida la teoría psicoanalítica, hemos visto necesario trabajar en este apartado el cuerpo, el deseo sexual y el sentimiento amoroso de manera conjunta, puesto que se dan por lo general de manera indelible en la experiencia humana y de hecho es así como están presentes en la poesía de las tres escritoras.

Desde la perspectiva en que nos situamos, las formas de comprensión del cuerpo en general y la percepción del propio cuerpo son fundamentales en el proceso de constitución de la identidad y de la identidad de rol genérico.

En Blanca Varela el tema atraviesa el conjunto de su obra poética con una fuerza inusitada. El cuerpo es entendido como parte constitutiva de la condición humana; la alusión al propio cuerpo está con frecuencia ligada al deseo y si bien en algunos poemas se entrevé su propia vivencia de cuerpo femenino, no es éste el tema central cuando se refiere a la corporeidad humana que en muchos poemas es nombrada como carne. El cuerpo significa para Varela determinación carnal, animalidad, fuente de deseo, absolutamente material y mortal, dotado de sentimientos, de memoria y de olvido. En Varela el cuerpo es fuente de inspiración poética, pero la vivencia del cuerpo en su identidad sexual y genérica, si bien está presente, no marca su poesía de manera tan central como en las otras dos poetas. La forma de expresar la vivencia nuclear de su corporeidad es la de subrayar la significación del cuerpo en lo que tiene de más universal y común para todo ser humano, su condición carnal y mortal, independientemente de su sexo y de su género.

Por el contrario, el impacto de la poesía de Carmen Ollé se debió principalmente al tratamiento que la poeta dio al tema de su propio cuerpo en *Noches de Adrenalina* (1981), su primer poemario. Como ya se ha señalado, la

crítica literaria ve en esta poeta “por antonomasia la señaladora del cuerpo” (Martos, 1999 p.50) o la que expresa “las glorias y miserias del cuerpo, la belleza física y su deterioro” (Reisz, 1996, p. 23). Para Forgues (1991) la poesía de esta escritora es “poesía del cuerpo acaso mucho más que del sexo” (p. 31).

La misma Carmen Ollé, si bien es contraria a ser ubicada dentro de la literatura femenina e incluso critica el calificativo para la literatura en general, al referirse a la presencia del cuerpo como tema literario y poético, reconoce:

Pero hay algo saltante: un hombre no tiene la percepción, las emociones, las sensaciones hormonales que tenemos las mujeres para poder escribir sobre temas que o bien fueron segregados a través del tiempo o escritos con buena intención pero erradamente. Desde el principio, el cuerpo está muy ligado a la escritura de mujeres, un tema muchas veces satanizado por la crítica, y la literatura de hombres casi no tiene ese registro. (Bossio Suárez, 2001)

Ollé comunica una riqueza de matices que va más allá de una denuncia o descripción lineal. Estamos ante un alegato escrito desde dentro de la vivencia del propio cuerpo. Su relato poético permite apreciar las diversas dimensiones de esa vivencia, la simultaneidad de afirmaciones contradictorias, pero experimentadas como ciertas, y la alusión a tiempos distintos y coetáneos a la vez. Ollé parece saldar una cuenta pendiente con su propia manera de experimentar su cuerpo de mujer, donde lo tradicional —y reprimido— pesa de modo tal que debe ser rechazado con una fuerza que sólo logra expresar recurriendo a la crudeza del lenguaje y a la descripción impenitente.

La presencia del tema en la poesía de Doris Moromisato sigue en parte la ruta abierta por Carmen Ollé, en el sentido de “la necesidad-de-decir-lo-que-no-

se-debe-decir” (Lauer y Montalbetti, 2000),¹¹ pero también encontramos un tratamiento del tema emparentado a la poesía vareliana y una expresión propia en términos de lo que se denomina discurso ginocéntrico (Reisz, 1999).

En esta poeta hablar del cuerpo está estrechamente vinculado a cuatro temas: al cuerpo como dimensión de la existencia humana; cuerpo y sexualidad como totalmente ligados; dar cuenta de la recuperación del cuerpo por parte de la mujer; y, finalmente, la experiencia de incompletud. Entrevistada por Forgues (1991) dice: “Cuando escribí la sección “El cuerpo devuelto”¹² me refería justamente a eso: el cuerpo de la mujer recuperado por ella misma a través de la hermosa conciencia de serlo y la penosa intuición de hallarse incompleta” (p. 312). En Moromisato se expresa un matiz en relación con esta incompletud, es carencia pero también imposibilidad de ser una y otro a la vez, tema que desarrolla en el ensayo “Estado de melancolía. La otredad en la escritura” (1998).

A continuación analizaremos algunos subtemas que ponen el acento en aspectos específicos de la vivencia del cuerpo, del propio cuerpo, el deseo, la sexualidad y el sentimiento amoroso.

Vivencia intrauterina del cuerpo

Como ya se ha señalado al analizar algunos de los textos retomados aquí, en el tema de relación con la madre e imagen materna, la vivencia intrauterina del cuerpo también expresa una forma de sentir el propio cuerpo. En “Fuente” del poemario *Este Puerto existe* [1949-1959], Varela expresa una vivencia de

¹¹ Si bien Lauer hace una referencia después de esta frase que reviste un tono irónico y puede ser interpretada como despectiva frente a la producción poética de las poetisas de los 70 y 80, la expresión “la necesidad-de-decir-lo-que-no-se-debe-decir” refleja bien la ruptura que representa en la literatura peruana la obra poética de Ollé y de otras poetisas.

¹² Sección de su primer poemario, *Morada donde la luna perdió su palidez* (1988).

plenitud que se puede vincular a lo intrauterino y a una experiencia de ausencia de límites, que caracteriza igualmente la primera relación objetal

Estuve junto a mí,
llena de mí, ascendente y profunda,
mi alma contra mí,
golpeando mi piel
hundiéndola en el aire,
hasta el fin.

....
Éramos una sola criatura,
perfecta, ilimitada,
sin extremos para que el amor pudiera asirse.
Sin nidos y sin tierra para el mando. (p.31)

Y la encontramos en Moromisato (1999) en “Todo sucedió en Chambala”, donde describe detalladamente lo que puede ser la experiencia de salir del útero materno

Aún hoy puedo sentir como se desliza mi mirada por su rosado túnel, sus latidos apretando mi cabeza mientras veo una brillante luz que se acerca y se aleja de mí, como la sangre se pega a mis labios y un relámpago jala de mi ombligo, cómo la indeseada asfixia se convierte en una pena que vivirá pegada para siempre a mi garganta. Aún puedo sentir ese rayo de luz que atravesó el aire de Chambala para concebir mis ojos, mis manos, mis partes todas en el anciano laberinto de su cuerpo (p. 5).

Este texto nos parece particularmente significativo para comprender el carácter traumático de esa separación entre el propio cuerpo y el de la madre, la huella indeleble que queda en la memoria de la autora: “la indeseada asfixia se convierte en una pena que vivirá pegada para siempre a mi garganta” (p.5).

Descubrimiento de los cambios en el cuerpo durante la pubertad y adolescencia

La pubertad es sin duda una etapa de transformaciones dramáticas que tienen un impacto significativo en el desarrollo y la consolidación de la identidad de las personas y de la identidad de rol genérico. Es un momento en el que temores y desconciertos frente a un cuerpo que cambia son manifiestos.

Varela, que para Escobar (1973) y González Vigil (1999) se inscribe en la corriente surrealista, usa reiteradamente un lenguaje de imágenes referidas a otros seres, flores y animales principalmente, con frecuencia insectos, para expresar sentimientos emociones y otras vivencias humanas. En muchos casos las referencias a lo corpóreo están vinculadas a este tipo de descripción. El poema “Primer Baile”, incluido en *Este Puerto existe* [1949-1959], si bien es un poema que alude a la condición humana en su totalidad. (Valdivia Baselli, 2002), puede asociarse a la pubertad o a una adolescencia inicial en la que la extrañeza de las modificaciones corporales provoca entre rechazo y desconcierto. Se trata de un poema en prosa que empieza con estas palabras:

Soy un simio, nada más que eso y trepo por esa gigantesca flor roja. Cada una de mis cerdas oscuras es un ala, un ser transido de deseo y alegría. Tengo veinte dedos hábiles y negros, todos responden a mi voluntad...Soy, indudablemente, el que se oye, respirando, tejiendo para atrapar el acto, el testimonio erizado de ojos y lenguas todavía temblorosos, todavía con recuerdos. (p.43)

El recurso a compararse con un simio, con la connotación de cercanía entre animalidad y condición humana, grotesco en términos estéticos, y el de usar el verbo ‘transido’ que nos remite más bien a tristeza, para hablar del deseo y la

alegría expresan bien la vivencia contradictoria de una púber en la que la identidad de rol genérico está en un momento de tránsito, de crisis, al punto de sentirlo propio y ajeno a la vez: “Soy indudablemente el que se oye...”(p.43). En el penúltimo poema de *El Libro de Barro* [1993-1994] [Para hacer esta casa mortal] esta referencia a la pubertad está nuevamente vinculada a los recuerdos pasados: “Elemental es el canto a la memoria../ todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por primera vez entre las núbiles piernas” (p.216).

Encontramos en la poesía de Varela una gran riqueza de matices sobre la extrañeza que producen los cambios de la pubertad, las sensaciones y sentimientos contradictorios que despiertan; y, cómo su recuerdo no sólo caracteriza su primera poesía publicada, sino que regresa más tarde en diferentes momentos, lo que da cuenta de la significación de esta etapa en su vida.

En la poesía de Carmen Ollé la capacidad de rebelión, de cuestionamiento no cancela una experiencia de represión respecto de lo corporal vivida en la adolescencia: “Se crece en la cólera./ La cólera radical medita en el silencio de la alcoba/ ante la impostura de una lección de piano/ o un paraíso de estética decimonónica” (p.14). A renglón seguido dice: “hay para esto masturbaciones secretas que son éxodos/ solitarias defenestraciones a la luz de la lámpara” (p.14). Ollé transmite sin tapujos cómo se canaliza esta cólera y ahí radica la fuerza de su poesía.

Admira la liberalidad que despliegan otras mujeres en otros contextos culturales y los compara con su propia timidez en Lima, contexto experimentado como represivo:

las nadadoras desnudas y espléndidas se deslizan por la
orilla entre los faros caminan tomadas de la mano

y vuelven al mar misteriosas y simples
 admiro sus omoplatos anchos en la noche
 y recuerdo mi timidez en Lima
 la belleza es un corsé de acero. (p.18-19)

Encontramos también una alusión al descubrimiento de la sensualidad y la curiosidad que la alimenta en contradicción con las pautas impartidas frente a lo sexual: “con la pulcritud de los besos de la cintura/ para arriba/ y los dedos rozaron su vulva la humedad de niña/ todo que es un vicio un convite de curiosidad (p.38).

Ollé, quien se rebela contra el significado fetichista del cuerpo femenino y que transmite muy intensamente la vivencia de los cambios físicos y biológicos que padece este cuerpo exigiendo una “liberación inmediata”, (p.11) parece darse por vencida en una etapa posterior. Su segundo poemario, publicado siete años después de *Noches de Adrenalina* hace un balance nostálgico que no encontramos en Varela. Parecería que la sobre significación que adopta el cuerpo como rasgo fundamental de la identidad de rol genérico en Ollé, no le permite desplegar otras dimensiones de esa identidad que sí parecieran estar en Varela y se anuncian en Moromisato.

En Doris Moromisato el poema “Escena de familia/ con mujer adentro”, publicado por primera vez en *NoEvas* (1990) e incluido en *Diario de la Mujer Esponja* (2004a), nos habla del descubrimiento simultáneo del cuerpo y de la sexualidad en la adolescencia, en medio de la vida cotidiana familiar

Desvistes tu cuerpo
 palpas en silencio el origen de tus pechos,
 no te detiene el ruido de sus voces
 avanzas sigilosa hacia la punta de tu miedo
 ...
 Tú bajas hacia tu vientre caliente que te espera
 como un negro pájaro la noche se instala en tu pubis
 aletea y empieza a llover sobre tus muslos
 ...
 Tú te dejas caer sobre tu nuca

mansa, te abandonas al placer de tus orillas.

...

Tu boca se abre lentamente

...

Gimes, no te explicas

...

Dentro de ti otra tiembla cuando tiemblas
rehace el perfil de tu cintura
por la curva de tus nalgas se resbala

...

tú te derramas en un suspiro
abres la puerta, miras a la mesa
y del triste cajón de tus quince años
extraes una sonrisa.” (p.15-16)

En el relato no hay referencia a pautas morales represivas, pero sí al miedo que produce el despertar de una nueva sensualidad: “avanzas sigilosa hacia la punta de tu miedo” o la vivencia de una interioridad desconocida, ajena, como si fuera habitada por otra persona: “Dentro de ti otra tiembla cuando tiemblas”.

Cuerpo y deseo sexual

Como se ha señalado anteriormente cuerpo, deseo y sexualidad están íntimamente ligados y es así que su vivencia se expresa en la obra poética de las tres escritoras. La irrupción del deseo, aludida rápida y contradictoriamente en “Primer Baile” vuelve en [No sé si te amo o te aborrezco] del poemario *Valses y otras Falsas Confesiones* [1964-1971]

Vienes entonces desde mis entrañas
como un negro dulcísimo resplandor
así de golpe.

...

Naces como una mancha voraz en mi pecho
como un trino en el cielo
como un camino desconocido.
Mas luego retrocedes te agazapas
y saltas al vacío
y me dejas al filo del océano
sin sirenas en torno

nada más que el inmundo el bellissimo azul
el inclemente azul
el deseo” (p.94)

En *Canto Villano* [1972-1978] encontramos dos versos que condensan la percepción vareliana de la indesligable relación entre alma y cuerpo: “es la gana del alma/ que es el cuerpo” (“Canto Villano”, p.141); y entre corporeidad y sentimiento: “porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (“Monsieur Monod no sabe cantar”, p. 154).

En la IV parte de “Canto a Babel” del mismo libro, *Canto Villano*, hay una alusión breve pero directa al deseo despertado por la mirada de un otro, deseo a la vez fugaz: “que a veces/ me despierta una mirada/ que ávidamente se traga la oscuridad/ y que esos ojos azules son restos de alguna luz/ restos de algún naufragio/ signos del deseo/ y de la agonía del deseo” (p.159).

En *Ejercicios Materiales* [1978-1993], encontramos tres poemas especialmente expresivos sobre cuerpo, deseo y vivencia de la sexualidad. En el primero, “Último poema de junio”, escrito en prosa, descubrimos una poesía que nos habla de la vivencia del propio cuerpo de mujer en su combinación de fuente de deseo, de sentimiento del ridículo, de belleza y fragilidad, de tentación y de pérdida: “Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo, bienvestido, muerto de hambre, vaderretro./ Se trata simplemente de herida congénitas y felizmente mortales” (p.165).

En cierto modo este poema —escrito en 1978 aproximadamente— es precursor de lo que luego expresaría Carmen Ollé con una estética distinta y un lenguaje más duro. Vuelve a estar presente esa capacidad de tomar distancia de

Varela frente a partes del cuerpo que aparecen con vida propia y a la vez constituyen un objeto para mostrar en un escaparate

Luz alta. Bermellón súbito bajo el que te despiertas de pie, caminando a ninguna parte. Pies, absurdas criaturas sin ojos. No se parecen sino a otros pies. Y además estas manos y estos dientes, para mostrarlos estúpidamente sin haber aprendido nada de ellos.

Y encima de todo y todas las cosas, sobre tu propia cabeza, la aterciopelada corona del escarnio: un sombrero de fiesta, inglés y alto, para saludar lo invisible. (p.165)

En este poema Varela nos habla de su cuerpo de mujer, respecto del cual toma distancia, tanto de su vivencia como de su significado social, cultural. Pero va más allá, señala sin concesiones el carácter mortal del cuerpo humano, a la vez que subraya esa mezcla de carne perecible y ¿de recuerdo del deseo? que tiene la experiencia humana.

El poema termina con una estrofa que nos evoca un poema anterior, “Primer Baile”. Esa dimensión de animalidad indesligable del ser humano, de su condición corpórea y de su deseo: “Dulce animal, tiernísima bestia que te repliegas en el olvido para asaltarme siempre. Eres esfinge, que finge, que sueña en voz alta, que me despierta.” (p.166)

En el poema “Ejercicios Materiales” que le da título a este poemario y que posee una fuerza expresiva extraordinaria, encontramos en medio del texto una alusión a la contemplación del propio cuerpo con un lenguaje a la vez directo e intensamente simbólico:

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando

el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos. (p. 178-179)

Este mismo poema nos remite a esa inagotable y a la vez inasible relación entre lo interior y lo exterior en la experiencia humana en general, “convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo” (p.177), y aplicable por ello a la dimensión de la sexualidad. Líneas más abajo otra estrofa nos habla de una vivencia sexual solitaria, masturbatoria: “lo exterior jamás será interior/ el reptil se despoja de sus bragas de seda/ y conoce la felicidad de penetrarse a sí/ mismo/ como la noche/ como la piedra/ como el océano/ conocimiento/ amor propio sin testigos” (p. 177).

En “Supuestos” incluido en *Ejercicios Materiales* [1978-1993], el deseo es descrito con un lenguaje escueto y preciso: “el deseo es un lugar que se abandona/ la verdad desaparece con la luz/ corre-ve-y-dile/ es tan aguda la voz del deseo/ que es imposible oírla/ es tan callada la voz de la verdad/ que es imposible oírla (p.184); deseo que va introduciendo lentamente en el recorrido del poema su implacable dominio sobre el cuerpo: “me desgarras tu garfio carnicero/ de arriba abajo me abre como una res ... y sueñas sueñas sueñas/ gran badajo/ en el sagrado vacío de mi cráneo” (p. 184).

En “Lección de Anatomía” (incluido también en *Ejercicios Materiales*, [1978-1993], Varela despliega una capacidad analítica sobre el sentir y el significado del cuerpo. El poema no menciona la palabra cuerpo pero a lo largo de sus estrofas lo describe combinando la precisión de quien hace una disección con la expresividad de las sensaciones tan inextricablemente ligadas a lo corpóreo. El poema comienza con este verso: “más allá del dolor y del placer la

carne/ inescrutable/ balbuceando su lenguaje de sombras y brumosos/ colores” (p.182). Este es el tono de todo el poema en el que la carne, humores, huesos se acompañan de deseo, silencio, distancia, confusión.

Como lo recuerda el título —Lección de anatomía— el cuerpo aquí es descrito primero como inerte, sin vida: “la carne convertida en paisaje/.../ viendo la carne tan cerrada y distante/ me pregunto/ qué hace ahí la vida simulando” (p.182).

La cuarta estrofa describe una experiencia que puede ser la del propio cuerpo. Está descrita en forma tácitamente personal, desde fuera, pero expresando lo que se siente desde dentro:

el cabello a veces tan cercano
que extravía el ojo en su espesura
las bisagras silenciosas cediendo
lagrimeando tornasol
y esa otra fronda inexplorada
en donde el tacto confunde
el día con la noche
fresca hermosa muerte a la mitad del lecho
donde los miembros mutilados retoñan
mientras la lengua gira como una estrella. (p.182)

El poema termina con la poderosa evidencia de la materialidad del cuerpo: “más allá del dolor y del placer/ la negra estirpe/ el rojo prestigio/ la mortal victoria de la carne” (p.183).

En *Concierto Animal* [1999] vuelve la mezcla de mortalidad del cuerpo y la mutilación del deseo: “Morir cada día un poco más/ recortarse las uñas/ el pelo/ los deseos...” (p.235).

Para Carmen Ollé “Lo erótico es parte de un proceso y análisis de la infancia, la juventud, del enfrentamiento con la vida, de lamentación sobre la cultura ... para mí forma parte de la vida en toda su complejidad” (Forgues, 1991, p. 148).

Para definir el deseo, Ollé recurre en *Noches de Adrenalina* a Bataille: “Bataille me gusta. Es alguien que uno puede leer./.../ nos habla como un hombre que sufre con la carne chamuscada/ por el deseo que es ilimitado” (p.14) y líneas más abajo denuncia cómo el deseo de las mujeres es definido por otros de acuerdo al patrón patriarcal: “en algunas sociedades viriles todo se confabula/ para que otros hablen de nuestro deseo lo designen/ se retuerzan sobre ese ‘valor objeto’/ y nos definen para siempre inválidas” (p.14).

Para esta poeta lo corporal fisiológico está estrechamente ligado a la experiencia amorosa, sensual, sexual, existencial:

Amor – suciedad de las partes – regocijo de los genitales
¿nuestros hermosos vacíos son de índole melancólica?
o bajas de presión —elevación de la temperatura—
/aceleración
del pulso —oh materia fisiológica— orgánica del
/despertar:
aliento seco y ácido —topología del sufrir inflamaciones
hepáticas—filosofía del morir: nostalgia que rebasa
la noche y su dinámica —embolia – abandono
...
alteración de la retina–hinchazón del vientre
y crisis:¡CRAC!
y CRAC: rotura
de la imagen. (p.27)

Y también vinculado a su capacidad creadora: “Bella palabra hacer = poesis/ se hace el verso el amor y la caca por algo de juego natural” (p.16).

Simultáneamente, en la relación sexual, se acentúa una conciencia del cuerpo, probablemente atada a los cánones de lo que debe ser un cuerpo de mujer:

En el momento en que el aliento se sacrifica
al más grande detalle en el amor:
un cuerpo desnudo
siento como si me abandonara el sentido de la perfección
la belleza contendría un cúmulo de defectos propicios
al escándalo:
un culo demasiado alto para una talla pequeña

muslos infavorables a sus extremidades posteriores
un abrirse donde la franja bruna señalara
la mano como un destino mudo. (p.46)

Y otra vez, el cuerpo es experimentado como ajeno: “No me pertenece” o como definido en función del deseo del otro:

escojo la *desnudez*
No puedo contemplarla sino gracias al espejo o en sus ojos
en su mirada excitada que indica una curva
un viraje de la cintura hacia las nalgas
un lomo erecto y soy la que se mueve alrededor de su eje
mientras el reflejo que me brinda no me pertenece
él es el autor del instante en que mi cuerpo es su placer
y apenas iluminada por la lámpara esta desnudez no es
sino del deseo. (p. 33).

La referencia a la sensualidad es abierta y la relación sexual aparece como lugar de reconocimiento del cuerpo, aunque persista depender y ser para el deseo del otro: “él es el autor del instante en que mi cuerpo es su placer” (p. 33).

En “Las personas creen en la sabiduría” de un poemario posterior (1988) Ollé expresa lo inasible del placer, a pesar de ser dueña de su cuerpo: “Me apena haber leído tanto y no haber consumado/ el placer. Regenta de mi cuerpo, de esta piel/ bajo la que fluye aceite” (p.12).

En Doris Moromisato encontramos, como señala Reisz (1999) refiriéndose al poema “A este cuerpo enamorado” (1988), un acento autocelebratorio en el que cuerpo y deseo son inseparables. El cuerpo está presente en cuanto objeto de amor y deseo:

Amo este cuerpo que me ata.
El pezón erguido sobre el pecho triste
La breve amargura de su boca
El tierno desamparo de sus pies.
Amo este cuerpo que me atrapa y el espejo
Donde ese cuerpo se refleja y se hace uno
El bello abismo de su sexo
Su dulce continencia
Su fondo azul,
El clítoris mojado que medita.
Amo este cuerpo que me ata y me condena

Ser de esta simple simetría
Hembra que se habita solitaria
Amando aquel otro cuerpo que refleja
Desesperada
Dentro del espejo
Que ya no existe. (p. 25)

Sin embargo, aunque el clima de la descripción es de autocomplacencia, tiene un acento melancólico: “sobre el pecho triste”; deja entrever un sentimiento de fragilidad: “el tierno desamparo de tus pies”; y es sentido como una atadura: “me atrapa... me ata y me condena” Amor y desesperanza conviven. Estos rasgos recorren la poesía y la reflexión de Moromisato. En el ensayo “Estado de melancolía. La otredad en la escritura” (1998), tomando el término de Angvik, señala que el escritor o escritora sufren de un estado de melancolía: “Estado a través del cual nos percatamos del ser que no fuimos por haber nacido en determinada realidad, con un sexo determinado” (p. 64).

Para Doris Moromisato escribir es, de alguna manera, librarse de la atadura y de la melancolía que están a la raíz de ese profundo sentimiento de incompletud. Las palabras finales de ese ensayo son expresivas al respecto:

¿Cómo ser esas nubes, la oscuridad que avanza por las veredas, esos cuerpos que no soy?

Escribir con la otredad dentro no es igual a la búsqueda de la gracia ni del paraíso perdido. No es ganarle una batalla a las palabras. Es sólo la constatación melancólica de una carencia. (1998, p.76)

En su libro más reciente (2004a), en el poema “La Mujer Es ponja”, hay un contraste con la armonía y fluidez del primer poema “A este cuerpo enamorado”. La referencia al cuerpo es más bien la del enunciado apresurado de componentes físicos y psíquicos:

¿Qué soy, quien soy?

...

Criatura que estira sus patas
bajo la luna
glándulas, salivas, metacarpos
atraviesan la noche
costras, paranoia, bilis,
ganglios, obsesiones, bruma
sostienen la leyenda

...

Ovarios, verborrea, la cicatriz de una tuberculosis
En el antiguo mapa de mis pulmones
Caries, laberintos, diástoles, desolaciones.

¿Qué soy?

Arterias, rutina, salmonellas, prejuicios (2004a, p.14)

El último poema de este libro, “Anatomía de un sueño”, nos remite a una percepción de sí misma y de su cuerpo marcada por la tristeza: “Mi imagen en el agua/ sólo es el reflejo/de un sueño./ Derrotada aspiro aire/ Vocación más triste que este cuerpo/ No hallaré/ —materia nacida hembra—/ palabra más triste no hallaré/ materia/ sólo materia” (p.89).

La relación sexual

Las relaciones de género revisten una particular significación en las relaciones sexuales. Con frecuencia es en este tipo de relación que las nociones más internas de la identidad de rol genérico afloran tanto en la mujer como en el varón. Se produce un encuentro (o desencuentro) entre las pulsiones sexuales y las pautas culturales que modulan comportamientos del hombre y la mujer. De acuerdo a patrones tradicionales, el varón debe verificar en su potencia sexual su hombría, y la mujer confirmar su feminidad en una actitud pasiva respecto de la relación sexual, en la que se supone su placer es satisfacer el deseo del otro, y a la vez probar plenamente esta identidad femenina en su capacidad procreadora. Cuando estos patrones son cuestionados o no son plenamente realizados, emerge

una conflictiva que no sólo se remite a los comportamientos sexuales, sino que alcanza la dinámica identitaria de las personas.

En Blanca Varela encontramos desde su primer poemario una expresión de dolor, de ausencia, de vaciedad en los poemas que intuimos se refieren a la relación sexual, aunque ésta aparece definida como amor. Lo erótico está sugerido pero no es tratado en forma tan explícita como en las otras dos poetas, salvo en poemas más recientes en los que se expresa una vivencia de placer y de encuentro. En Blanca Varela la relación sexual expresada en su poesía es siempre heterosexual.

En “Los Pasos” del *Este Puerto existe*, [1949-1959], al describir las características de los pasos que se dan por la vida, Varela dice en una mezcla de ironía y sufrimiento:

Hay otros. Cada uno de ellos da dolor,
de sed aquel que lleva al agua
y el del amor es hueco, desdentado,
alimento pesado que me arroja en el más negro llanto,
en extrañas posturas de mono
riendo de los diente afuera
con la risa como una flor carnívora (p.29)

En “Destiempo” del mismo poemario escribe: “El amor es como la música,/ me devuelve con las manos vacías,/ con el tiempo que se enciende de golpe/ fuera del paraíso” (p.51).

En poemas más tardíos como “Juego amoroso”, de su último poemario *El Falso Teclado* [2000], lo erótico comienza a estar más explícitamente expresado, la referencia a lo lúdico y exploratorio del encuentro, aparece sin embargo descrito con distancia; se sugiere la pasión, nombrada impersonalmente: “párpado sobre párpado/ labio contra labio/ piel demorada sobre otra/ llagada y reluciente/hogueras/ eso haremos a solas.” (p.252)

En el poema “El Otro”, no incluido en la compilación *Donde todo termina abre las alas* (2001), publicado en *Hueso Húmero* N° 41 (2002), Varela expresa de manera muy personal la vivencia de la pasión en la relación sexual. Lo erótico está aquí mucho más explícito y en una relación de reciprocidad que nos remite a una expresión más activa de su propia sexualidad. Reproducimos íntegramente este poema

El recuerdo de lo que fue la carne
por allí va
es la sombra de una vieja pasión
sobre la viva cal de la memoria
escuchar al tiempo
antes que a la palabra al tiempo
porque decir es alejarse

hoy te digo
con palabras sino con olvido
que el único lugar donde has estado vivo
es en mi cuerpo y yo en el tuyo
disfrazada garra del amor
guante de sangre
vuelco del alma en pleno vuelo
tira de mí la muerte hasta su boca.
que me devora y canta. (2002, p. 44)

Por su parte, Carmen Ollé en *Noches de Adrenalina* (1981) describe su experiencia de relación sexual sin vincularla a sentimientos, salvo en dos versos en los que expresa miedo: “El miedo se mezcla a la cópula como un regocijo” (p.14), “el orgasmo es al miedo como a una cerradura/ de acero” (p.49). Sus vivencias en el terreno de la relación sexual, incluso en vivencias tan intensas como el orgasmo o la primera relación sexual, son descritas en un estilo casi notarial:

La experiencia se da hoy en el abrazo con una criatura
en cualquier rincón del mundo y en el sucio y pobre
HOTEL ASTUR yo experimenté el tan ansiado orgasmo

simultáneo
 no dejé de ser virgen entre aires bucólicos o bosquecillos
 de pinos
 dejé de tener himen como de tener amígdalas en una
 operación
 de dos horas
 me afeité las axilas los vellos de las piernas. (p. 20)

O también, en otro pasaje: “la penetración se desliza como en una noche/ lunar/
 como una necesidad higiénica/ para abrir los ojos de nuevo bondadosos” (p.49).

En la poesía de Ollé, la vivencia es de relaciones heterosexuales, en las fantasías eróticas con el padre, con un hermano y en la experiencia de su relación de pareja, relación ésta última que abarca una amplia parte del poema analizado. Hay, sin embargo, varias expresiones referidas a fantasías eróticas homosexuales.

En *Noches de Adrenalina* (1981), Ollé vincula la relación sexual estrictamente a la búsqueda de placer, a ensayar nuevas poses, sin dejar entrever los sentimientos. Recurre a una descripción hecha como desde afuera de ella misma: “Anoche besaba a mi hombre le suplicaba una nueva pose/.../ la pose es el esquema que traduce/ la manera de constituirse en “los de arriba o los de abajo” (p.18). Y también en la que se critica un cierto rol :

mientras bebíamos cuestionábamos el poder en el lecho:
 mi papel en el curso del abrazo entre los pezones
 erguidos la erección del falo y las nalgas dispuestas
 a ser acariciadas
 ...
 disponerse en el viaje a ser asaeteada por el viento
 como por la pasión
 todo el que goza es verdadero y sus consecuentes
 silogismos. (p. 20-21)

La búsqueda de Ollé es expresar abiertamente su deseo y saberlo satisfecho por la pareja:

Las palabras transmiten el temblor en los labios
 me desvisten en el bosque entre nieve chamuscada
 con la risa que desconcierta accedo al miedo en la

tonalidad crispada de sus ojos cuando él representa mi deseo con sus gestos y me contiene. (p.35)

Pero también experimentar una profunda enajenación:

La ruptura conmigo o esa enajenación de la que todos queremos evadirnos es no poder dejar de exigir al amante ser la presa cuando alguien nos posee queremos que a la vez nos conciba toda elección es una posesión apremiante que no nos deja dormir. (p.46)

Hacia el final del poema hay una alusión a una ¿relación? o fantasía homoerótica: “yo la sodomizo sin desgarramiento ni crueldad/ sin dolor/ solo presiono su espalda/ mi pequeña almeja no da para más/ (tampoco la sobriedad)/ andrógino en otro cielo otra piel (p. 37).

Experiencia que luego es evocada en relación a su madre y a su hermana:

ABRO MI FANTASIA Y LA ENCUENTRO DELICIOSA
Gozo su cuerpo como otra mujer
Esta mujer es mi rival
Lejos de lo ambiguo o lo concreto
Yo he sido tocada en ellas
No soy bondadosa si digo
YO HE GOZADO CON ELLAS. (pp. 39-40)

En Moromisato, la relación sexual combina la pasión con la extrañeza ante lo nuevo, la exploración corporal con la sensación de pérdida de dominio sobre el cuerpo. En “Giras”, poema incluido en *Diario de la Mujer Es ponja*, (2004a) por ejemplo:

mi cuerpo amancebado
húmedo por el deseo
ha caído en la deliciosa trampa de tus brazos.
Me tocas
y aun no entiendo
este mareo
esta forma de entender el amor.
Hundes tu cuerpo, tus manos y tu lengua
más allá de lo que conozco
y peligro a cada latido
a cada beso que me das

furiosos vaivenes vienen a buscarme

...

gemido que se desprenden como una frágil rama
a punto de caer

algas mareas, vientres

pezones desatados rozándose entre sí. (2004a, p.64)

La relación erótico/amorosa es homoerótica en las poesías de Moromisato. Se expresa explícitamente en “Para amarte también” que lleva el subtítulo: “(después de saber cómo ama Cristina Peri Rossi)”

Para amarte, debió engendrarse en mí la duda
de qué color tus pezones cuál su textura entre mis
labios de qué profunda materia tu vulva tu filuda lengua
qué caprichos qué arco iris nacerían en tu cintura qué
decibeles para tus orgasmos (2004a, p. 28)

y en “Excusas” : “Mi boca en tu boca/ herida que me ofreces/ para entrar en ti/
Temblamos/ pero no es el viento/ son las ganas/ alevosas/ de terneros dentro.”
(2004a, p. 59).

Moromisato entiende su orientación sexual insertada en una historia de mujeres que, como ella, la asumieron y la expresaron públicamente. El poema “La otra cara de la luna” le rinde homenaje a Safo, poeta de Lesbos, y a quienes en el Perú iniciaron el movimiento lésbico, las Galfas, a las que está dedicado el poema:

A las que osaron amar
Lo más prohibido y dulce de sus cuerpos
Y una noche tomaron la ciudad por asalto
Para pensar en ellas
Púrpuramente
Mientras otras corrían a sus casas
A portarse bien.
A la loca que hace dos mil seiscientos años
Sigue siendo nuestra
A través no de la historia
Sino de su amor (p. 51)

Vínculo entre relación sexual y sentimiento amoroso

La relación sexual puede o no estar vinculada al sentimiento amoroso. Este vínculo está explícitamente presente en la poesía de Blanca Varela y en la de Doris Moromisato; no así, como ya lo hemos señalado, en *Noches de Adrenalina* (1981) de Carmen Ollé para quien siendo la relación sexual y la experiencia erótica uno de los temas centrales en este poema, los sentimientos de amor no están mencionados. Es sólo en su segundo poemario, *Todo Orgullo humea la noche* (1988), donde su poesía deja entrever los sentimientos vinculados a la relación sexual.

En Varela encontramos en “No estar” de *Luz de Día* [1960-1963] la expresión de lo estrecho e íntimo del vínculo de pareja: “Recuerdos donde tú eres yo/ y haces el mismo gesto de amor en la oscuridad” (p.79). Para esta poeta el amor y el tiempo están en estrecha relación. En “Victoria”, el último texto de este poemario escribe: “Amor,/ paisaje que el tiempo corrige sin tregua”. (p.88) El poema de Blanca Varela “Monsieur Monod no sabe cantar” de *Canto Villano* [1972- 1978]¹³ está dirigido al ser querido con quien la relación está instalada en el recuerdo. El tono de casi todo el poema nos remite al pasado y sin embargo el verso final nos pone, contradictoriamente, ante una suerte de presente permanente:

querido mío
te recuerdo como la mejor canción
esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres
que ya no soy que ya no seremos
....
querido mío
adoro todo lo que no es mío

¹³ Como bien señala Carmen Ollé (2000) en el artículo El Canto Villano de Blanca Varela: “el poema termina parodiando a Quevedo (‘polvo seremos más polvo enamorado’) en el lenguaje del biólogo Jacques Monod” (p. 100), quien es considerado un pionero de la genética molecular.

tú por ejemplo
 con tu piel de asno sobre el alma
 y esa alas de cera que te regalé
 y que jamás te atreviste a usar
 no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes
 ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas
 y mentiras
 ...
 querido mío
 a pesar de eso
 todo sigue igual

 tú sabes
 la pasión la obsesión
 la poesía la prosa
 el sexo el éxito
 o viceversa
 ...
 tu y yo
 you and me
 toi et moi
 tea for two en la inmensidad del silencio
 en el mar intemporal
 en el horizonte de la historia
 porque ácido ribonucleico somos
 pero ácido ribonucleico enamorado siempre.” (pp.151-154)

En la cuarta estrofa hay una alusión que puede referirse a una dimensión de la identidad de rol genérico en juego en la relación amorosa: “no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes/ ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas/ y mentiras” (p.152). Pareciera sugerir que hay pautas asumidas e interiorizadas en su comportamiento que siente como una barrera para una relación más abierta o como la causa de su ruptura.

En la poesía de Carmen Ollé compilada en *Todo Orgullo humea en la noche* (1988) hay una mayor expresión de sentimientos, en un tono marcadamente melancólico. Dice en “Las personas creen en la sabiduría”: “He amado menos de lo que supe amar,/ en las tardes es el silencio; de noche, el silencio/ y el sueño” (1988, p.12).

En el poema “Amor me mueve y me hace responder” de este mismo poemario, y dedicado a Beatriz, Ollé dice: “Todo nuevo amor refleja la carga eléctrica de un viejo y conocido/ circuito: felicidad frustración” (p. 17), y más abajo: “Amar sólo en el fruto de este instante llamado escritura es el/ resultado fatal conocido como poesía” (p.17).

En “Recuerda Cuerpo” Ollé dice:

Recuerda ahora, vencida por el desdén y su partida
aquellos momentos en el ridículo motel pintado de
azahares y jazmines
cuando, a tu lado, medio calvo, las piernas al desnudo
como una perezosa de trapo, te amó
tan torpemente. (1988, p.20)

En el poema “En el Olvido” también incluido en *Todo Orgullo humea la noche* (1988), Carmen Ollé hace un balance de su caminar, de su búsqueda por expresar sus dolores en el que se percibe un sentimiento de amargura. Inician el poema estos dos versos “Deja ya Carmen de andar por ahí contando/ a todos tus dolores” (p.21), y termina el poema diciendo: “Si tu cuerpo no alcanza en otro cuerpo la gloria:/ que el sueño te recompense” (p.21). En este texto, comentado en otro acápite, queremos destacar que ese balance es fruto de un desencuentro en las relaciones sexuales: “si tu cuerpo no alcanza en otro cuerpo la gloria”. Desencuentro que puede ser solo recompensado en lo onírico, recurriendo al clásico camino que tienen las pulsiones para evadir la represión y la frustración.

En la poesía de Moromisato la relación sexual y el sentimiento amoroso están permanentemente vinculados. El poema “Para amarte, también”, ya mencionado, expresa la característica homoerótica de la relación sexual y amorosa, inscribiéndola en la historia personal de la poeta:

Para amarte, mi padre debió engañar a mi madre
y hacerla suya para empezar nuestra zaga.

...

Para amarte, debieron derrumbarse las vallas
y marcharse de tu cuerpo los miedos.

Para amarte, debió engendrarse en mí la duda
de qué color tus pezones cuál tu textura entre mis
labios de qué profunda materia tu vulva tu filuda lengua
qué capricho qué arco iris nacerían en tu cintura qué
decibeles para tus orgasmos.

Para amarte, debí escribir este poema
Para que nadie diga nunca que no te amé
/como un continuum
Para que este amoroso estallido no muriese en el aire. (p.28)

La marginalidad es tema recurrente en su poesía. “Diario de una Marginal” publicado en *NoEvas* (1990) e incluido en *Diario de la Mujer Esponja*, (2004a) da cuenta de su sentimiento de marginalidad desde la relación homoerótica

qué difícil amanecer así cada mañana
...
Pero el mundo aprobaba los amores
y no había en sus historias un lugar para lo nuestro
...
sólo tú comprendes esta llaga
esta forma de existir rasgando esta muralla.
Ya no evado tu cuerpo, me interno en él
te recorro
y si tu destino es el mío, he de amarte
como he de amarme cada mañana
en que amanezco mujer. (pp. 67-68)

La identidad de rol genérico homosexual es asumida por Moromisato como una opción por la marginalidad que define al responder a una pregunta en un recital de poesía.¹⁴

Marginado es una persona que es excluida de todo aquello oficial y marginalidad es una posición que adopta concientemente una persona de mantenerse al margen de lo oficial, soy una persona marginal y no estoy

¹⁴ Recital “Reinventando el amor” realizado en Huaraz el 16 de febrero del 2004.

escindida o trato de no estarlo pero prefiero estar fuera del bosque para contemplar mejor el bosque porque siento que si estoy dentro no voy a ver lo que me rodea, soy una ex-céntrica, aquella que antes estuvo en el centro y que ahora está fuera. (pf.47)

Sentirse marginal y optar por serlo expresan en Moromisato la tensión entre una identidad de rol genérico definida por su homosexualidad, que reclama como válida pero que percibe como discriminada, y por lo tanto sin gozar de una ciudadanía plena en la sociedad peruana. Moromisato considera que “el gran reto de gays y lesbianas es construir y legitimar herramientas que aseguren la identificación e inserción de sus ciudadanías en el Perú” (2004 b, p. 80).

Otra característica contradictoria presente en Moromisato es el sentimiento de no merecimiento que encontramos expresado en el poema “Autopista”, y que prevalece y coexiste contradictoriamente con la afirmación complaciente de su propio cuerpo, o la convicción militante de defensa del valor de las mujeres a través de una participación activa en el movimiento feminista: “¿Qué hice para merecerte?/ De todo lo malo algo/ debí hacer bien/ para que los cielos me premiaran/ con tu bondad./ Amor no conozco sino el amor de estar presa de ti.” (p. 73)

Para Moromisato el amor supone pérdida de libertad. Respondiendo a otra pregunta en el mismo Recital de Huaraz, dice: “A veces no queremos el amor porque para las mujeres significa cadenas, dependencia” (pf.35).

Deterioro del cuerpo por el paso del tiempo, finitud y mutilación

Es significativa para la comprensión de la identidad de rol genérico la presencia del tema del paso del tiempo y el deterioro del cuerpo en las tres escritoras. Éste parece ser un rasgo común a tres generaciones diferentes.

En “El último poema de junio” Varela da cuenta de esta experiencia que supone incluso la disolución del cuerpo y la permanencia sólo del recuerdo:

Y así la flor que fue grande y violenta se deshoja y el otoño es una torpe caricia que mutila el rostro más amado.
Fuera, fuera ojos, nariz y boca. Y en polvo te conviertes y, a veces, en imprudente y oscuro recuerdo. (p.166)

Para Ollé el cuerpo está definido por los cánones culturales que a su vez establecen lo que se considera femenino. *Noches de Adrenalina* (1981) se inicia con una referencia directa al cuerpo a partir de la edad:

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardiaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.

He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada por el vaivén de su culo transparente

...

Tengo 30 años (la edad del stress).

Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto. (p.7)

...

Hoy se pierde un diente mañana un ovario. (p.13)

La relación entre cuerpo, paso del tiempo y envejecimiento es recurrente en el poema; expresa un sentimiento de pérdida producido por el deterioro que se contrapone a la plenitud del cuerpo completo. A la vez, el dolor que produce la pérdida proviene de la significación adjudicada al cuerpo, como fetiche, referido a un parámetro de belleza:

Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son
/teológicas
son frustraciones derivados del dolor de un cuerpo fetiche:
Hoy perdí un diente:
¿evacuación de una conciencia sufriente?
Pérdida de rigor.
¿hay algo más honesto que esta ley-grave?
¿La belleza de las piezas naturales intactas no es un
humanismo narcisista?
Hoy perdí un diente (y hoy perdí un diente)
Me extravía—

más allá de esta frase se sitúa otra cualquiera. (p.12)

Nostalgia y admiración ante el cuerpo que no ha perdido completud: “Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo” (p.16). A la vez que experimenta despojo al tener que adoptar prótesis y aditamentos postizos menos valiosos que la belleza originaria:

La enfermera me da el precio de los dientes
 ...Ahora me costará un ojo de la cara recomponer mi
 belleza
 Trataré de no reír lo más que pueda, ¿pero mi destino
 depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de
 la resina o del acrílico? (p.17)

Ollé no sólo se refiere a lo que se pierde por deterioro. La incompletud del cuerpo es mencionada en su doble significación de cuerpo que se deteriora, pero también de cuerpo que ha sufrido una mutilación simbólica:

Tuve que hablar de la mutilación erótica
 ahora hablo del cuerpo mutilado:
 el INNOMBRABLE/
 ...
 —Perder los miembros y conservar los dientes
 qué escarnio— Beckett. (p.12)

Inmediatamente a este verso Ollé introduce una pregunta: “¿La compasión paternalista es mis señores un atributo decente?” (p.12) y se responde:

Perder los dientes y no perderlo todo
 Perderlo todo y no perder la vida
 Conservar la vida y criogenizar el arte.

 Hoy perder un diente mañana un ovario
 hoy no ha de durar más que hoy
 y mañana a lo sumo un mes (p.12-13)

El paso de los años es vivido con culpa por Ollé, como un hecho que condena a la mujer: “Hoy la acusada es una mujer de 40: la década de la suspensión del flujo y la leyenda” (p.16). En un verso muy breve la poeta sintetiza la experiencia del deterioro físico, pero también de la pérdida psíquica: “el espejo no sólo destruye lo que el tiempo” (p.25).

En Moromisato encontramos una sola alusión al paso del tiempo en el poema “En mí encuentro el infinito. La prisión son los otros, el mundo, la sociedad” constata: “El tiempo devora mi cuerpo/ materia a la que me aferro, aquí/ sentada” (2004a, p.17).

El cuerpo como territorio de la marginación

Desde el punto de vista de la teoría de género, el cuerpo de la mujer es discriminado en orden a la diferencia biológica entre los sexos. Esta diferencia natural adquiere una significación cultural de subordinación que es vivida de manera personal y dada la significación tan íntima que tiene el cuerpo para el ser humano, implica vivencias que comprometen el conjunto del aparato psíquico.

En algunos poemas de estas tres escritoras se expresa su visión crítica ante esta marginación del cuerpo que las mujeres experimentan socialmente. Lo hacen con lenguajes distintos, implacable e irónico en Varela, denunciativo y doliente en Ollé, lúcido y racional en Moromisato.

En “Vals del Angelus” Blanca Varela reclama con dureza: “Ve lo que has hecho de mi,... la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año,...” (p.99). Otro de sus poemas, con el sugerente título de “Strip Tease” incluido en *El Falso Teclado* [2000], el último poemario de la recopilación completa, puede ser leído como una irónica percepción del rol genérico desde la vivencia del cuerpo: “quítate el sombrero/ si lo tienes/ quítate el pelo/ que te abandona/ quítate la piel/ las tripas los ojos/ y ponte un alma si la encuentras. (p.251)

En *Noches de Adrenalina* (1981), la expresión de sufrimiento, de dolor que no concede, subraya su profundidad en el uso por parte de la poeta, Carmen Ollé,

de un lenguaje crudo, directo, acompañado de un sentimiento de rabia, de rebeldía, de búsqueda de reconocimiento y de alguna manera de explicación: “¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no/ ser/gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente/ raquílica / potona / ojerosa...” (p. 7).

Manifiesta lucidez frente a una moral represiva que sobre todo se centra en ocultar, en negar el cuerpo sexuado, y rechaza la represión que sufren las mujeres en relación a su cuerpo: “la función de la vergüenza es preservarnos de la vergüenza/ de la función de una parte velluda y húmeda/ una ascética frente a la que se deposita el ridículo” (p.24).

Hay un anhelo de romper con este sufrimiento: “Un cuerpo que sufre insoportablemente exige/ al margen del sistema solar y las estrellas/ su liberación inmediata.” (p.11) con la conciencia que en otro tiempo las mujeres vivieron este dolor pero no la rebeldía ante él: “¿soy yo esa viejita para dentro de 40 años?/ Mi abuela me miraba a los 80 con resignación sin rabia/ sin lamento, tuvo tiempo de reconocerse en el cambio/ y no le correspondía ninguna rebeldía” (p.18).

Ollé expresa a través del tema del cuerpo una inconformidad profunda ante la experiencia de pérdida de belleza, de la función procreativa, de valor social: “¿pero mi destino depende de una porcelana?” (p.17). Hay en su poesía un rechazo a la represión que las mujeres sufren en relación a lo sexuado del cuerpo.

La comprensión del tema del cuerpo en la poesía de Moromisato está vinculada a otras sensibilidades y reivindicaciones. Dice en el Recital de poesía antes citado:

El cuerpo es parte de la naturaleza y asumirlo como tal es un acto ecologista... además está rodeado de nociones de lo que llamamos Eros, ese instinto de vida. Creo que ya se superó las definiciones de poesía del

sexo que eran anatómicas. Finalmente partes de nuestro cuerpo son excusas para hablar de esas cosas. El cuerpo es tratado como territorio, muchas veces el territorio de la marginación, como mujeres que nos estereotipan de cómo debemos ser y amar. (pf. 27)

En “Ejercicio poético con cuadro madrileño” incluido en *Diario de la Mujer Es ponja* (2004a), afirma con contundencia

Las musas de carne y hueso
como Eugenia Martínez Vallejo
llamada La monstrea
sólo sirven para mostrar sus protuberancias
y sostener en sus manos rojas manzanas
que van a perderse en la mar de su vestido rojo
que es el morir. (p. 38)

*El cuerpo, el deseo, la sexualidad y el sentimiento amoroso en
las tres poetas*

La referencia al propio cuerpo está vinculada a la vivencia del deseo, A la identidad sexual femenina, a la relación sexual y, más explícitamente en dos de las tres poetas al sentimiento amoroso. Constituyen, en consecuencia, todos componentes de una dimensión central de la identidad de rol genérico femenino en tanto los encargos culturales que ese rol contiene se anclan en el cuerpo y su condición sexuada. Todo ello es fuente principal de inspiración y motivo de expresión poética en las tres escritoras.

Sería apresurado buscar una suerte de gradación en las tres escritoras en cuanto al tratamiento del tema en términos de una menor a una mayor comprensión de la carga cultural que conlleva el cuerpo humano, y consiguientemente su determinación en cuanto a su rol genérico, de acuerdo a la ubicación generacional de cada una de las poetas

Si bien la poesía de Carmen Ollé simboliza, como ya se ha señalado, un tiempo de ruptura y de búsqueda de expresar aquello que no se debe decir, la aproximación de Varela no deja de transmitir una perspectiva crítica de la significación del cuerpo en tanto femenino y su manera de ubicarse frente al tema es apelar a la universalidad de la condición corpórea del ser humano. En Moromisato el cuerpo es objeto de contemplación y punto de referencia para ubicarse en el mundo, y desde el cual establece una relación amorosa.

La expresión de la relación sexual está marcada por experiencias generacionales distintas. Subrayamos, la expresión, no necesariamente la vivencia. Sobre todo en los primeros poemas de Varela hay una mayor reserva respecto de lo erótico que va dando lugar en los más recientes a una explicitación mayor. Sin embargo, el contenido de esa vivencia está marcada por otros factores que no son necesariamente los de una época determinada. El dolor y el sufrimiento que caracterizan las primeras expresiones de la relación sexual en Varela, las podemos emparentar a la experiencia de no haber “consumado el placer” en Ollé (1988) o a la profunda vivencia de incompletud en Moromisato.

De alguna manera la liberación del cuerpo ansiada por Ollé, defendida en su militancia feminista por Moromisato, aludida por Varela en su crítica irónica no cancelan los sentimientos de estar atadas a convenciones que orientan su comportamiento en la relación sexual o de experimentar sentimientos de minusvaloración que buscan encontrar merecimiento respecto de la pareja, incluso cuándo ésta es otra mujer como en Moromisato.

Es significativo el recorrido inverso en Varela y Ollé respecto de la expresión erótica. En la primera, ésta se va desplegando a lo largo del tiempo, mientras que en Ollé parece dar cuenta de un repliegue de la actitud rebelde e

iconoclasta adoptada en *Noches de Adrenalina* (1981), para afirmar posteriormente, en su segundo poemario, una sexualidad y una comprensión del cuerpo femenino que rechaza las represiones culturales pero que no logra liberarse de ellas.

En Moromisato encontramos que la relación sexual no está vinculada únicamente a una búsqueda de placer, sino que hay una profunda experiencia amorosa de la que da cuenta su expresión poética. Experiencia que supone ataduras, dependencia en una relación que no es heterosexual, y que por lo tanto no puede ser explicada en términos de subordinación en las relaciones de género, sino que están ancladas en las vicisitudes del deseo y la relación sexual.

Siendo diversa en las tres la significación de la relación sexual, pareciera tener rasgos comunes entre Varela y Moromisato por la fuerte expresión que en ambas poetas tiene el sentimiento amoroso vivido en esa relación. En Varela es importante la sensación de vaciedad y no comunicación que marcan varios de sus versos cuando aluden a la relación sexual y amorosa, mientras que en Moromisato el sentimiento de no merecimiento por un lado, y de atadura por otro, caracterizan la expresión de su vivencia en varios de sus poemas. En Ollé, por su parte, el rasgo fundamental de la relación sexual expresado en su poesía es la búsqueda del placer

Es significativo que Ollé, la poeta que simboliza la ruptura con el orden imperante respecto a la comprensión del cuerpo femenino y su sexualidad, exprese que “El miedo se mezcla a la cópula como un regocijo” (1981, p.14) y que Moromisato —que se ubica en una opción intencionada en los márgenes de la cultura patriarcal— exclame: “qué difícil amanecer mujer cada mañana/./introducir mi cuerpo en la vida” (2004a, p.67), mientras que Varela,

como asordinando su voz, recurre en el poema titulado “Bodas” de *Luz de Día* [1960 -1963] a esta imagen: “Dos piedras lanzadas por el deseo/ que se encuentran en el aire” (p.69).

Deseo, sexualidad, represión y conciencia liberadora conviven, deseo de libertad y sumisión se acompañan en la expresión poética de las tres escritoras, independientemente de la ubicación generacional, de la orientación sexual y de la postura ideológica con respecto a la perspectiva de género de cada una de ellas.

5. La vivencia de la maternidad

Blanca Varela	Carmen Ollé	Doris Moromisato
<i>Valses y otras Falsas Confesiones</i> extractos de: “Fútbol” <i>Ejercicios Materiales</i> extractos de: “Casa de Cuervos” <i>Concierto Animal:</i> extractos de “Si me escucharas” <i>Hueso Húmero 41</i> “Poema”	Extractos de <i>Noches de Adrenalina</i> p. 7. <i>Todo Orgullo humea la noche</i> extractos de: “Las personas creen en la sabiduría”	<i>Diario de la Mujer</i> <i>Es ponja:</i> extractos de: “Quiero morir como Virginia Wolf”

Dos de las poetas objeto de este estudio, Varela y Ollé, han tenido la experiencia de ser madres. Esta vivencia está más presente en la poesía de Blanca Varela y sólo aludida de manera muy indirecta en la de Ollé. En Doris

Moromisato el tema no está, y sólo menciona en un poema de su último libro que ella no tendrá descendencia.¹⁵

En Blanca Varela algunos de los poemas, por ejemplo “Fútbol” del poemario *Valses y otras Falsas Confesiones* [1964-1971] dedicado a sus dos hijos, Vicente y Lorenzo, transmiten la admiración de la madre que contempla el juego del hijo, admiración que asimila al entorno: “tú en el jardín/ mi guardavalla mi espantapájaros mi atila mi niño/ la tierra entre tus pies/ gira como nunca/ prodigiosamente bella” (p.111).

En un poema sin título publicado en *Hueso Húmero* (2002) encontramos lo que podría asociarse a una escena maternal en la que la ternura se combina con una sensación de torpeza y un sentimiento de indefensión:

hoy estás en los brazos
 de mi feroz imaginación
 brazos que han matado
 brazos con que tapo mis ojos
 con un gesto de lobo
 para buscarte un hogar
 ...
 aquí en mis brazos
 entre mis torpes alas de mamífero
 la muy compuesta y perdurable nada
 para siempre te guarde. (p.42)

En el poema “Casa de cuervos”, publicado en *Ejercicios Materiales* [1978-1993],¹⁶ encontramos una extraordinaria expresión de cómo la poeta vive su experiencia de maternidad que, en su caso, es maternidad de hijos varones.

Asumimos lo señalado por Silva Santisteban (1997) respecto a un diálogo simulado en este texto en el que “el Yo poético, femenino y maternal, ‘habla’ a

¹⁵ Se trata del poema “Quiero morir como Virginia Woolf” (2004^a, p. 46).

¹⁶ Este poema fue publicado por primera vez en 1983, como lo señala Rocío Silva Santisteban (1997).

un Yo receptor ideal, esto es, el hijo, protagonista al mismo tiempo del relato, materia del poema” (p.6), para hacia el final del poema hablarse a sí misma.

Del conjunto del poema que es sumamente rico, queremos destacar algunos aspectos:

La diferencia y la similitud de ese hijo que es su hechura:

no es tuya la culpa
ni mía
pobre pequeño mío
del que hice este impecable retrato
forzando la oscuridad del día
párpados de miel y la mejilla constelada
cerrada a cualquier roce
y la hermosísima distancia
de tu cuerpo. (p.170)

Herencia que determina rasgos de identidad y a la vez lo impredecible del desarrollo de una vida:

tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces la
asfixia
y el color de tus ojos
es también el color de mi ceguera
...
y es mía también la huella
de tu talón estrecho
de arcángel
...
ahora leoncillo
encarnación de mi amor
juegas con mis huesos
...
aquí me tienes como siempre
dispuesta a la sorpresa de tus pasos
a todas la primaveras que inventas
y destruyes. (p.170-171)

La experiencia de un amor que supone también experiencia de soledad corpórea: “te encuentras/ sola y perdida en tu alma/ sin más obstáculo que tu cuerpo/ sin más puerta que tu cuerpo” (p.171).

En la última estrofa alude a la definición del amor maternal marcado por la experiencia de la pérdida:

sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo
sin más puerta que tu cuerpo
así es este amor
uno solo y el mismo con tantos nombres
que a ninguno responde
y tú mirándome
como si no me conocieras
marchándote
como se va la luz del mundo
sin promesas
y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta casa vacía
que es mi cuerpo
adonde no has de volver.(p.172)

Blanca Varela perdió a su hijo Lorenzo en un accidente aéreo en 1996. El siguiente poema, incluido en *Concierto Animal* [1999], y que reproducimos íntegramente, expresa, con la parquedad y hondura que caracteriza su estilo, un posible diálogo con el hijo muerto: “Si me escucharas/ tu muerto y yo muerta de ti/ si me escucharas/ hálito de la rueda/ cencerro de la tempestad/ burbujeo del cieno/ viva insepulta de ti/ con tu oído postrero/ si me escucharas” (p.227).

En el caso de Carmen Ollé, quien ha tenido una hija, la vivencia de la maternidad está prácticamente ausente en su primer poemario. En *Noches de Adrenalina* (1981), está tan solo aludida en las secuelas del parto para sus órganos genitales: “Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto.” (p.7). En su segundo poemario *Todo Orgullo humea la noche* (1988) hay una alusión a su hija en el poema: “Las personas creen en la sabiduría”: “Nada a mi alrededor, solo una hija tierna/ —benignos otoños—”(p.12).

No podemos concluir que la vivencia de maternidad no ha marcado a Carmen Ollé, ni cual ha sido su grado de intensidad, pero el hecho de que no

aparezca tematizada en su poesía nos permite suponer que en ella esta vivencia no parece ser fuente principal de su inspiración poética. Ello nos lleva a afirmar que en el caso de estas poetisas su vivencia de maternidad no atraviesa de manera central sus fuentes de inspiración.

Doris Moromisato no ha sido madre, ni la maternidad aparece como parte de su proyecto de vida. En “Quiero morir como Virginia Wolf” de su último poemario *Diario de la Mujer Esponja* (2004a) se percibe en el futuro como alguien sin descendencia: “Pero yo soy yo/ y debo cumplir mi papel de ciudadana tercermundista/ rodeada de fariseos, reclamando justiprecio,/ mi guión de mujer esponja/ sin río, sin fuego, sin nietos, sin paraíso”. (p.46)

Aunque el material analizado sobre la vivencia de la maternidad es breve, hemos considerado por ello mismo significativo incluirlo, pues a diferencia de lo que convencionalmente se suele pensar, la vivencia de la maternidad no es un tema central para estas poetisas, aún siendo de generaciones tan diversas. En Blanca Varela encontramos dimensiones de esta vivencia que repercuten sobre su identidad. En una entrevista dice “La maternidad me hace aceptar mi feminidad” (Forgues, 1991, p.85). En su poesía expresa la experiencia de ser hacedora de una vida, que es parte de sí misma: “tu náusea es mía/ la heredaste como heredan los peces la/ asfixia” (p. 170), pero existencia que experimenta ser diferente a ella: “la hermosísima distancia de tu cuerpo” (p.170) y frente a la cual disponibilidad y sorpresa son actitudes dominantes: “aquí me tienes como siempre/dispuesta a la sorpresa de tus pasos” (p.171).

La expresión de torpeza que expresa Varela en uno de sus poemas (sin título, 2002, p.42), nos remite a la experiencia común a toda mujer que es madre por primera vez: se aprende a ser madre siéndolo. Curiosamente aunque el

encargo central que la sociedad otorga a la mujer es justamente el de convertirse en madre, no es una responsabilidad que se considere necesitar de un aprendizaje. Hay una comprensión de la maternidad como rasgo “natural” de la mujer y, sin embargo, la experiencia de torpeza y temor que experimenta toda madre ante el manejo del primer hijo es bastante generalizada.

A pesar de que la referencia es muy puntual en Carmen Ollé y está ausente prácticamente en Doris Moromisato, cabe señalar, sin embargo, que un rasgo común a las tres es que la maternidad ésta asociada a un sentimiento de soledad. Si bien en Varela la vivencia tiene muchas dimensiones, varias de ellas de plenitud y admiración, también está la de pérdida. Para Ollé la mención a la hija es como lo único que tiene a su alrededor; y en Moromisato, la ausencia de descendencia acompaña la carencia de otros referentes.

6. Identidad femenina y la propia identidad de rol genérico

Blanca Varela	Carmen Ollé	Doris Moromisato
<i>Este Puerto existe</i> extractos de “Puerto Supe” “Pasos” “Primer Baile” <i>Luz de Día:</i> extractos de “Calle Catorce” “Siempre” “Madonna”	Extractos <i>Noches de Adrenalina</i> : p.7, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 45, 48	<i>Morada donde la luna perdió su palidez</i> extractos de “Aullido sagrado” <i>Chambala era un Camino</i> extractos de “Tillandsias”

Blanca Varela	Carmen Ollé	Doris Moromisato
<p><i>Valses y otras Falsas Confesiones</i> extractos de</p> <p>[No sé si te amo o te aborrezco] “Vals del ángelus”</p> <p><i>Canto villano</i> extractos de</p> <p>“Lady’s Journal” “Va Eva” “Curriculum Vitae”</p> <p><i>Ejercicios materiales</i> extractos de</p> <p>“Sin fecha” “Clarooscuro”</p>	<p><i>Todo Orgullo humea en la noche</i> extractos de</p> <p>“Las personas creen en la sabiduría” “En el olvido”</p>	<p><i>Diario de La Mujer</i> <i>Es ponja</i> extractos de</p> <p>“La Mujer Es ponja” “Escena de familia (con mujer adentro)” “Ejercicio poético con cuadro madrileño” “Diario de una marginal” “No puedo eludir la tristeza” “Quiero morir como Virginia Woolf”</p>

En este acápite nos interesa analizar la noción de identidad femenina en las tres poetisas, y la de su propia identidad femenina. Como ya se ha señalado en el Capítulo I,) al trabajar las teorías psicoanalíticas de identidad de género Person y Ovsey (1983 establecen una primera definición que retoma los conceptos de la identidad nuclear de género y la identidad de rol genérico, precisando el aporte de cada uno. Para estos autores la identidad nuclear de género se relaciona con la autodesignación de pertenecer a uno de los polos biológicamente definidos como macho o hembra, mientras que la identidad de rol genérico es una construcción psíquica, no exenta de conflicto, en relación a los polos masculinidad/feminidad que son definidos de acuerdo a convenciones culturales.

Nos interesa analizar en este acápite cómo perciben estas tres poetisas la significación cultural de la identidad femenina y como sitúan su propia identidad

respecto de esta percepción. Será difícil diferenciar el análisis de lo trabajado anteriormente en el acápite el cuerpo, el deseo sexual y el sentimiento amoroso. Pondremos énfasis en este acápite en cómo expresan las tres poetas la reelaboración de los contenidos culturales vinculados a la definición de la identidad femenina y el efecto de esta reelaboración en la constitución de su identidad de rol genérico.

La identidad femenina en general

Analizaremos primero aquellos textos en los que la identidad femenina es la materia del poema para luego referirnos en un siguiente apartado a los que nos remiten de manera más directa a su propia vivencia de identidad femenina.

En Blanca Varela la expresión de identidad femenina es tratada en forma más explícita por primera vez en “Madonna” poema en prosa publicado en *Luz de Día* [1960-1963]. El texto transmite una visión de la mujer a partir de una descripción que podría aludir a uno de los cuadros del Renacimiento y que nos presenta diversas facetas de esa identidad femenina:

“Y luego, cruzando el tiempo, el cortejo de mujeres con sus dones y secretos a cuestras. Estaban solas. La que lucía el vientre como una hogaza dura y rubia...La madre de aquel párvulo que se protegía del milagro a la sombra de la cadera familiar y opulenta. La dueña de la trenza todavía infantil y del seno obviamente maduro. Y entre ellas, apartada, la célibe: sabia como una abuela, poderosa de brazos y ensimismada frente a la ventana” (p. 61)

La descripción es sutil, entre neutra y crítica. Esas existencias parecen atravesar, inmutables, el tiempo; en ellas la maternidad es una dimensión omnipresente,

pero no borra otras, ni la sensualidad del cuerpo, ni la sabiduría o la fuerza física. Aparecen como existencias que no sólo portan dones sino secretos, y los portan como peso, “a cuestras”.

Poemas posteriores, publicados en 1996 pero escritos entre 1972 y 1978, expresan de manera precursora el sentido crítico de Blanca Varela sobre lo que convencionalmente se entiende por feminidad. Su descripción está cargada de ironía y de un doble lenguaje. En “Lady’s Journal”, incluido en *Canto villano* [1972-1978], nos introduce a una escena hogareña que se inicia con la siguiente estrofa: “El ratón te contempla extasiado/ la araña no se atreve a descender ni un milímetro más a la tierra/ el café es un espectro azul sobre la hornilla” (p. 145).

En la tercera estrofa Varela describe este espacio como reducido, limitado, pero a la vez acentúa un tono de exaltación: “oh sí querida mía/ son las siete de la mañana/ levántate muchacha/ recoge tu pelo en la fotografía/ descubre tu frente tu sonrisa/ sonríe al lado del niño que se/ te parece” (p.145).

Introduce luego una clave central para entender la carga cultural de este ser femenino, la atemporalidad y la inmovilidad: “quédate quieta/ allí en ese paraíso/ al lado del niño que se te parece/ son las siete de la mañana/ es la hora perfecta para comenzar/ a soñar” (p. 145).

Esta condición de eternidad (sin tiempo) está atada a la propia quietud, a no despertar: “el café será eterno/ y el sol eterno/ si no te mueves/ si no despiertas/ si no volteas la página/ en tu pequeña cocina/ frente a mi ventana” (p.145).

El poema usa ese recurso que Susana Reisz (1996) llama “voz asordina”, que sugiere sin afirmarlo que si esta mujer despertara, si se moviera, si volteara la página, otro sería su destino.

En “Va Eva”, poema breve de ocho líneas incluido también en *Canto Villano* [1972-1978] encontramos, en una síntesis extraordinaria, la historia de sumisión de la mujer, de su condena al silencio, y su posibilidad de cambiar, de acceder, mediante la palabra, a la existencia viva, a la visibilidad que supone dejar huella; Varela sugiere aquí la importancia de la apropiación del lenguaje como afirmación de identidad. Reproducimos aquí el poema completo: “animal de sal/ si vuelves la cabeza/ en tu cuerpo/ te convertirás/ y tendrás nombre/ y la palabra/ reptando/ será tu huella” (p.149).

Probablemente cultivó ese sentido crítico al calor de las influencias, tanto del surrealismo como de Simone De Beauvoir.

En *Noches de Adrenalina* (1981) de Ollé, como ya se ha señalado, el cuerpo de mujer es el centro de la expresión identitaria femenina. Para Ollé la relación entre identidad femenina, los cambios fisiológicos y el paso de los años es, en consecuencia muy estrecha: “una mujer de 40: la década de la suspensión del flujo y la leyenda” (p.16). Entiende el tiempo como “un fantasma” que destruye, aunque menos que el espejo: “el espejo no sólo destruye lo que el tiempo”. Y, asimismo, el tiempo es una amenaza de estancamiento y desaparición para la mujer: “Tat/ 30 años irreversibles/ 2 ó 3 décadas de recuerdos como islas de piedra/ la edad en que si no avanzamos o nos movemos hacia una/ meta nos devorarán las generaciones” (p.18).

El poema tiene un tono de denuncia de los cánones patriarcales que marcan la comprensión de la identidad femenina en la sociedad de su tiempo. En la tercera estrofa de *Noches de Adrenalina*, Ollé señala: “En algunas sociedades viriles todo se confabula/ para que otros hablen de nuestro deseo lo designen/ se

retuerzan sobre ‘ese valor-objeto’/ y nos definen como siempre inválidas./
¿Somos o no esas presas fáciles o encantadoras hadas?” (p. 14)

Dos rasgos centrales entre los que se debate la identidad femenina desde los patrones establecidos: presas fáciles o encantadoras hadas que la poeta cuestiona desde la conciencia de la opresión. Ollé está influenciada por las corrientes imperantes en los setenta sobre la importancia de tomar conciencia de la realidad para rebelarse contra ella como camino de liberación. Dice: “opresión + engaño = alienación/ opresión + conocimiento = cólera/C. Steiner (p. 14).

Doris Moromisato expresa como Ollé una postura crítica respecto de los cánones que definen la identidad femenina. Recoge en su poesía la percepción de minusvaloración hacia la mujer como lo evidencia su poema “Ejercicio poético con cuadro madrileño” en que, refiriéndose a un retrato de Eugenia Martínez Vallejo pintado por Juan Carreño de Miranda (S.XVII) dice

En verdad el pintor no la odiaba, pretendía sólo
demostrar la inutilidad de ser mujer en el lienzo
si no se es alegoría
maja
o virgen de aire.
Las musas de carne y hueso
como Eugenia Martínez Vallejo
llamada La monstrea
sólo sirven para mostrar sus protuberancias
y sostener en sus manos rojas manzanas
que van a perderse en la mar de su vestido rojo
que es el morir. (2004a, p. 37-38)

Si bien Doris Moromisato comparte con Carmen Ollé una actividad periodística en la que expresa sus críticas a la discriminación de género, a diferencia de esta última y de Varela, ella sí participa de diversos movimientos que asumen una postura militante frente a diversas discriminaciones, y en consecuencia tiene una pertenencia a una identidad más colectiva en la que comparte su crítica y su denuncia, sus búsquedas y rupturas. Integra el

Movimiento Amplio de Mujeres, espacio que reúne a grupos feministas y organizaciones de mujeres, forma parte de grupos feministas lesbianos, así como de la Red Nacional de Acción Ecologista.

La propia identidad de rol genérico

Al analizar cómo se expresa en la poesía de las tres escritoras la autoimagen de feminidad, encontramos rasgos que marcan de manera distintiva a cada una de ellas. Ello nos ha llevado a trabajar por separado cada una de las expresiones de su vivencia de lo femenino como parte de su identidad de rol genérico.

Varela: ser fundamentalmente poeta. Identidad de rol genérico vivida como propia y ajena

Una percepción de sentirse distinta había aflorado mucho antes de su contacto con las corrientes críticas y estaba en relación con la posibilidad de encontrar en la escritura el alivio a una conflictiva interna:

Como a cualquier jovencita, me gustaba la música, el baile y los muchachos guapos; pero, al mismo tiempo, tenía una vida secreta, bastante terrible, que era una suerte de conciencia insomne que no me daba tregua ... a menos que lo colocara sobre papelitos, servilletas de papel, ... apresuradamente” (1981, p.45)

Desde los inicios, se distancia claramente de la poesía femenina de la época, recurre a un yo lírico masculino, utilizado para abrirse paso en el terreno público de la literatura. Como ella misma lo dice, “una manera de hacerme oír. Después hablaré con voz de mujer, pensaba” (Prain, 2004, p.96). Su identidad de

rol genérico no es tema central de su poesía, pero la atraviesa como bien lo expresa Octavio Paz:

A medida que se interna en sí misma —pero, asimismo, a medida que penetra en el mundo exterior— : la mujer se revela y se apodera de su ser. Ciertamente, nada menos "femenino" que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, nada más valeroso y mujeril" (prólogo a *Este Puerto existe* 1959).

Varela trabaja una temática amplia, diversa, que expresa una identidad de rol genérico desde parámetros más bien complejos, en nada marcados por las pautas de una sociedad en la que los roles de género estaban aún caracterizados por asignaciones muy vinculadas al ámbito de la reproducción, de lo doméstico, de lo privado.

En Blanca Varela el uso del yo lírico masculino está presente de manera significativa en varios pasajes de su obra, aunque más marcadamente en su primer poemario *Este Puerto existe* [1949-1959].

En "Puerto Supe", que tiene un tono claramente autobiográfico anunciado por el primer verso "Está mi infancia en esta costa", se define como: "...soy el que despierta/ entre el follaje de alas pardas,/ el que ocupa esa rama vacía/ el que no quiere ver la noche" (p.25).

En el poema siguiente: "Las cosas que digo son ciertas: "Sé que estoy enfermo de un pesado mal, lleno de un agua amarga... He de almorzar solo siempre. Es terrible" ¹⁷ (p.27); en "Pasos": "Cuando niño di muchos" (p 29) y en "Primer Baile": "Soy un simio...Tal vez soy el único ser viviente, el que se mueve, el que respira" (p.43).

¹⁷ Acaso identificándose con el poema XXVIII de *Trilce* de Vallejo que comienza diciendo "He almorzado solo ahora, y no he tenido madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua.."

Encontramos igualmente en Varela un hilo conductor que da cuenta de una identidad vivida entre ajena y propia. En “Primer Baile”, poema que ya analizamos en el acápite referido al cuerpo, se expresa una sensación de ajenidad producida por la extrañeza que suscitan los cambios de la pubertad. Ésta ajenidad, sin embargo, no sólo caracteriza la pubertad y adolescencia en Varela. Aparece en reiteradas oportunidades a lo largo de su obra poética. En [No sé si te amo o te aborrezco] de *Valses y otras Falsas Confesiones* [1964-1971] “a llevar mi nombre de seis letras negras/ como un golpe ajeno” (p.95). y en “Clarooscuro”: “o no lo soy aquí/ sino en el aire nublado del espejo” (p. 185).

El poema “Vals del ángelus”, incluido en el mismo poemario, expresa un sentimiento de profunda rebeldía contra una combinación de lo que puede entenderse como creación divina y dominación patriarcal:

Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías,
la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en
cada luna, la que sangra todos los días del año.

...

Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento,
mira el tambor estéril de mi vientre que sólo conoce el
ritmo de la angustia... (p.99)

Podemos percibir en Varela una suerte de lucha interior en la que no sólo hay sentimiento de ajenidad consigo misma sino la experiencia de ser su propia rival. Esta dimensión aparece ya en “Siempre” de *Luz de Día* [1960-1963]: “No eres tú./ Siempre yo./ Casa árbol, dolor,/ ventana, pan, baile, amor./ Siempre yo./ Siempre saliéndome al paso” (p.74).

En un poema más tardío, “Curriculum Vitae” de *Canto Villano* [1972-1978], encontramos una suerte de balance de su trayectoria que, siendo de éxito, está marcada por un tono de amargura provocada por sentirse rival de sí misma:

“digamos que ganaste la carrera/ y que el premio/ era otra carrera/ que no bebiste el vino de la victoria/ sino tu propia sal/ que jamás escuchaste vítores/ sino ladridos de perros” (p. 150). El final del poema nos da la clave de la lectura: “y tu sombra/ tu propia sombra/ fue tu única/ y desleal competidora” (p.150). Es su propia sombra —parte de su identidad— la que le juega sucio, la que le quita piso. Esta alusión a su propia sombra está en otros poemas como “Calle Catorce”, poema en prosa incluido en *Luz de día* [1960-1963]: “y le digo una vez más a ella, a mi espantada sombra, que me acompañe un día más y un día más y un día” (p.58). Encontramos aquí una clave significativa para comprender la complejidad de la construcción de la identidad de rol genérico. La capacidad crítica frente a los patrones tradicionales convive y entra en conflicto con la interiorización de esos mismos patrones tradicionales que se ha producido a lo largo de la vida. La conciencia crítica no anula el conflicto. Otro verso del poema “Sin fecha”, de *Ejercicios Materiales* [1978-1993], no necesariamente vinculado al tema de lo femenino, nos revela sin embargo una vivencia de estar a la defensiva: “Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con/ un hacha, de dios con un hacha./ Del espíritu y la carne con un hacha” (p. 174).

En Varela es muy potente la expresión de compartir rasgos de la condición humana en general, más precisamente de la especie, donde muchas veces se introducen también rasgos animales. En “Claroscuro” se define como un ser cuya humanidad es como una cobertura entre superficial y adolorida, que se sitúa ante la finitud implacable de la muerte:

yo soy aquella
que vestida de humana
oculta el rabo
entre la seda fría
y riza sobre negros pensamientos

una guedeja todavía oscura”

...

entronizada entre el sol y la luna

entronizada

me contempla la muerte

en ese espejo

y me visto frente a ella

con tan severo lujo

que me duele la carne

que sustento (p.185-186)

Es significativo que ella designe el poema “Persona”, incluido en *Canto Villano* [1972-1978] como aquél “que habla de un animal que se da vuelta, que es el ser ... tal vez ése es con el cual más me identifico, es mi sello personal al mismo tiempo (Valcárcel, 1996-1997, p.12). Es una identidad que cambia y, a la vez, permanece, que debe renunciar a posibles realizaciones: “la que fui/ la que soy/ la que jamás seré/ la de entonces” (p. 185).

Carmen Ollé: la transgresión como medio de encontrar la propia identidad de rol genérico

El rasgo central de identidad de rol genérico en Carmen Ollé es la rebeldía y la ruptura, el rechazo al canon cultural que define la identidad femenina. En la medida que el cuerpo es el referente central de esa identidad, el paso del tiempo se percibe como implacable rasero de ese canon, del cual Ollé se siente presa y del que busca liberarse.

El cuerpo, tema central, es vivido como fuente de placer, dolorosa experiencia de minusvaloración, de deterioro y de su pérdida de valor como objeto. En palabras de la propia poeta, como “un cuerpo fetiche” (p.12). *Noches de adrenalina* (1981) comienza con la frase: “Tener 30 años no cambia nada” (p. 7); esta edad parece ser el detonante de su protesta por sentir el paso del tiempo que vulnera la completud no sólo del cuerpo, sino de su identidad toda: “Tengo

30 años (la edad del stress) (p.7) y más adelante: “perder los dientes y no perderlo todo” (p.12). Relaciona esta etapa con la de la pubertad o la adolescencia: “Se crece en la cólera./ La cólera radical medita en el silencio de la alcoba/ ante la impostura de una lección de piano/ o un paraíso de estética decimonónica” (p.14).

La opción por la ruptura acompaña todo el poema; y desde ella, Ollé plantea la exigencia de una liberación inmediata: “Un cuerpo que sufre insoportablemente exige/ al margen del sistema solar y las estrellas/ su liberación inmediata” (p. 11).

Liberación formulada desde el ejercicio de la sexualidad, de la satisfacción del deseo y el rechazo violento de las normas morales, pero que parece sólo cristalizarse en una identidad en el futuro, como escribe en un poema posterior: “Suplico: no me abandones porque no soy / sino lo que seré” (citado por Roland Forgues, 2004, p.116).

Como ya se ha señalado anteriormente, el propósito de la autora al componer el poema *Noches de Adrenalina*, es: “un poco de descubrirme en aquellos abismos o saltos que son los caminos de las edades: infancia, adolescencia y madurez” (Vidal, 1993 p. 37).

La transgresión constituye en Ollé un medio para hallar esa nueva identidad liberada; identidad que permanece en una difícil confrontación entre el rechazo de lo establecido y la búsqueda de lo que aún no logra una nueva forma. En la última parte de *Noches de Adrenalina* (1981). Ollé habla sobre lo que no puede alcanzar: “Imagino lo que no existe para mí:/ una taberna/ y ser desnudada/ que mi cuerpo gire entre el estallido/ de la lujuria la convulsión del ser” (p.45).

Las razones que Ollé expone dos versos más abajo, sin embargo, son mucho más profundas que un patrón cultural impuesto, es una manera de experimentarse internamente desde la relación con un otro: “si miro = soy/ la voyeur abre su alma enlatada la desnudez desde los otros” (p.45). En un verso páginas atrás, en el que significativamente recurre al yo lírico masculino, Ollé dice: “en el scherzo delicioso de ser el que mira/ y el doble placer de ser el objeto que se mira” (p.24). Aquí Ollé toca el fondo de uno de los temas trabajados en relación a la identidad de rol genérico por la perspectiva lacaniana: la identidad femenina se define como una “mascarada” que la mujer interpreta en función del papel asignado por el otro, el hombre. (Minsky, 1999 p.161). En otra estrofa del poema, Ollé reafirma esta dependencia de ser definida en función de otros: “al recibir/ al visitante con la misma impericia de niña/ mostrándole lo que creemos ser como si no bastara ya ser” (p. 21).

La relación cercanía-distancia entre dos ciudades: París y Lima, es un factor que marca esta confrontación entre tradición y ruptura. La ciudad de Lima evoca probablemente todo un entorno cultural respecto a una identidad de género: “He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va midiendo su talle como muchas...Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer” (p.7), o en “Lima la belleza es un corsé de acero” (p.19) y casi al final del poema: “y me alejo del país donde la beatitud/ es risible” (p.45). Desde la crítica literaria, Roland Forgues (2004) señala que definirse como “utopía de mujer” es una referencia a “cómo se va construyendo desde la infancia...ese fantasma de mujer, creación de la cultura y de la ética religiosa, de las convenciones sociales y de las prácticas familiares” (p. 111). En varios momentos Ollé alude en *Noches de Adrenalina* a la influencia de la religión —el cristianismo en particular— en la consolidación de la

convención social: “Lo que brota de natural de un cuerpo aplastado/ no se resume en fáciles categorías como divino o decadente/.../el cristianismo lleva hoy el peso de esos dolores” (1981, p.14).

Su crítica ácida al entorno cultural limeño no supone necesariamente distancia, lejanía; es recordado entrañablemente, a pesar del tono contestatario que rechaza los patrones tradicionales: “en el bulevar Saint Michel tomé un capuchino en perfecta/ nostalgia de mi ambiente esforzándome por encontrar la/ Colmena noctámbula/.../ la necesidad/ absurda de reencontrarnos siempre a millas de distancia/ con una vaga identidad” (p.20).

Cobra conciencia hacia el final del poema de que los tiempos que marcan los ciclos de la vida son difíciles de unir: “me doy cuenta que aún persisto en la búsqueda/ de unión de dos tiempos:/ el adolescente y el ahora/ como un detective un perfil que se esfuma” (p.48).

En el poema “Las personas creen en la sabiduría” publicado en *Todo orgullo humea la noche* (1988), refiriéndose nuevamente a ella misma, Ollé dice: “A los cuarenta estoy con un palmo de nariz./ Me apena haber leído tanto y no haber consumado/ el placer” (p.12).

Su balance parece indicar no haber logrado la liberación buscada. A diferencia de Varela que va siendo cada vez más explícita en su crítica a la convención social respecto de las relaciones de género, Ollé transita de la ruptura y la transgresión a una suerte de sentimiento de derrota frente a la realidad, refugiándose en los sueños como ya se ha señalado en un acápite anterior.¹⁸

¹⁸ Cf. “En el Olvido” en *Todo orgullo humea la noche*, p.21

Doris Moromisato: identidad de rol genérico signada por la diferencia y la incompletud

En Doris Moromisato la comprensión de su identidad femenina reside fundamentalmente en marcar la diferencia. En “Aullido sagrado”, incluido en *Morada donde la luna perdió su palidez* (1988), afirma: “Lo importante es que seamos diferentes/ Y que en esa diferencia, encontremos igualdad./Lo importante es que seamos similares y que nadie/ diga nunca: como tú/ y que nadie en este mundo diga nunca/ como yo” (p.19).

Si bien el cuerpo es fuente de inspiración poética desde la identidad propia, Moromisato entiende el uso del lenguaje como medio para descubrir horizontes más amplios: “A las poetas debe alegrarnos la oportunidad de descubrir nuestros mundos, y no sólo nuestros cuerpos a través de la palabra... con ‘A este cuerpo enamorado’ reivindico plenamente el amor a mi género” (Forgues (1988), p. 312). Contradictoriamente, desde su saberse mujer, ésta es una identidad que le es difícil aceptar, como expresa, desde el título, “Diario de una marginal” incluido en *Diario de la Mujer Es ponja* (2004a): “Qué difícil amanecer mujer cada mañana/ Desperezar el alma/ introducir mi cuerpo en la vida/ como introduzco mi cabeza en un cubo de agua:/ la asfixia llega lentamente/ ahogada en una gota de angustia” (p. 67).

En el poema “No puedo eludir la tristeza” del mismo poemario, Moromisato se lamenta de no haber sido como sus hermanas, que de alguna manera permanecieron en lo tradicional de sus identidades de rol genérico y de su

herencia familiar: “Si hubiera sido como mis hermanas/ hermosas arquitectas de la humanidad/ reproduciendo la piel de la piel de mis ancestros/ Si hubiera atrapado mariposas y no las dudas/ flotando alrededor de mi desamparado cuerpo” (p. 87).

Encontramos en Moromisato una definición de identidad con raíces culturales diferentes. Al recordar su infancia dice: “Aprendí atenta mis deberes: atrapar la vida en japonés, reconstruir todo en castellano, amar en uchinaguchi y observar el quechua filtrándose como una nube por la ventana” (1999, p.63).

Esta dimensión está contenida de manera explícita en su último poemario, cuyo título *Diario de la Mujer Es ponja* (2004a) alude a un juego de palabras: usa una expresión de la jerga criolla ‘ponja’ (por Japon) y la imagen de la ‘esponja’, a la que se refiere en el último texto del poemario, “Festiva”, como “áspera arena, piedra pómez o silenciada sal” (p. 93).

Al reseñar este poemario, Rocío Silva Santisteban (2004) hace referencia a ese juego del lenguaje y señala que Moromisato nos entrega

Aquella figura porosa por todos lados, que succiona las posibilidades de representación que se ofrecen por cientos tratando de atravesar cuerpos, rasgos, culturas, géneros y el mandato social de la heterosexualidad; me refiero, claro a la de la mujer esponja. (p.54)

El poema que da título al libro comienza con la pregunta “¿Qué soy, quien soy?” (p.13) a la que responde en la estrofa inmediata: “un punto bajo la luna/ una despensa de su luz/ y la luna/ un punto verde/ atrapado en el diminuto punto que soy yo” (p.13). Como indica Silva Santisteban (2004) el uso de esta “metáfora ouroborica (que se muerde la cola) nos lleva a hundirnos en el laberinto que es la identidad” (p. 56).

Más adelante Moromisato vuelve a preguntarse: “¿Qué soy? pregunto a una hoja de hibiscus/ veinticinco millones y no hay lugar para mí./ Mi abuelo no peleó por el salitre/ mi abuela no enterró sus huesos aquí” (p. 13-14).

Para Moromisato la pregunta por la identidad reclama una respuesta en varias dimensiones: la cósmica, la histórica, la corporal, la íntima: “¿qué soy?/arterias, rutina, salmonellas, prejuicios./ Arranco la hoja de hibiscus/ Guardo la luna en mi bolsillo/ guárdome con ella” (p. 14).

Como ya se ha señalado, encontramos en Moromisato una profunda vivencia de la identidad en constante incompletud. Ser de un sexo determinado supone un estado de melancolía. Su búsqueda para resolver esta dificultad encuentra una salida en la relación homoerótica, sugerida en el poema antes citado que termina con la siguiente estrofa: “Ya no evado tu cuerpo, me interno en él/ te recorro/ y si tu destino es el mío, he de amarte/ como he de amarme cada mañana/en que amanezco mujer” (p. 68).

Reconocerse como mujer no le produce rabia como a Ollé, sino una melancólica y lúcida conciencia del destino que le tocó vivir.

Es fuerte su identificación con una corriente literaria marcada por un claro componente homoerótico que marca la vivencia de su propia identidad; identidad que reafirma en un sentido de pertenencia a quienes se inscriben en la misma tradición literaria y comparten su orientación sexual. En el poema “Quiero morir como Virginia Woolf”, de *Diario de la Mujer Es ponja* (2004a) expresa su deseo de compartir la suerte de Virginia Woolf, Clarice Lispector, Alejandra Pizarnik o Mary Wollstonecraft, a la vez que se ubica en su propia circunstancia: “Pero yo soy yo/ y debo cumplir mi papel de ciudadana tercermundista/ rodeada de

fariseos, reclamando justiprecio,/ mi guión de mujer esponja/ sin río, sin fuego, sin nietos, sin paraíso” (p.46).

Identidad femenina y la propia identidad de rol genérico en las tres poetas

Una primera constatación es que encontramos en las tres autoras una conciencia crítica en relación a la identidad de género imperante en la sociedad. Para las tres los patrones tradicionales aprisionan una identidad que tiene otras potencialidades. Varela acentúa el carácter de inmutabilidad que tiene este patrón, vinculado principalmente al rol maternal y doméstico. Esa suerte de imagen eterna no permite el cambio, la búsqueda de nuevos horizontes y supone una carga llevada “a costas”. “Madona” y “Lady’s Journal” son expresivos de esta mirada crítica de la poeta. Para Ollé el principal condicionante opresivo es el de la represión sexual que se impone a la mujer y que hace de ella una inválida. Este patrón se traduce en vivir el cuerpo como principal referente de la identidad femenina y a la vez experimentarlo como fuente de dolor y de pérdida. Esta opresión radica para Ollé en que la identidad femenina se define desde el otro.

En Ollé la búsqueda de sí misma se realiza en la experiencia erótica, en la experimentación de su sexualidad que es expresada con la mayor crudeza posible. Ollé muestra de manera implacable su vivencia de cuerpo, pero sólo pareciera que en la transgresión, en decir-lo-que-no-se-debe-decir logra identificarse a sí misma. Como lo señala Reisz (1996):

En Carmen Ollé “la transgresión de la transgresión” muestra su aspecto más escandaloso en la tendencia a banalizar o degradar mediante alusiones obscenas o cropoláticas, casi todos los motivos vinculados con

los “grandes” temas líricos: el amor, el paso del tiempo, el deterioro y la muerte (p.54)

En Moromisato se da una insistencia en la importancia de la diferencia; el cuerpo es constitutivo de la identidad femenina, pero es más compleja su vivencia, porque combina placer y experiencia de incompletud.

En Varela y en Ollé hay un sentimiento común de que la propia identidad está en conflicto entre aspectos y dimensiones de sí mismas que rechazan y otros que buscan afirmar. Hay una rival internalizada. En Moromisato el conflicto interno no aflora en esos términos; aparece más bien la opción por la marginalidad relacionada a una identidad femenina discriminada, con la influencia de pautas culturales distintas y probablemente también por una identidad que sugiere su orientación sexual.

Un rasgo común a las tres poetisas es el recuerdo de la adolescencia o de la salida de ella como un momento difícil y triste. Blanca Varela alude a ello en una entrevista:

Recuerdo la salida de la adolescencia, a los 17 años como la edad más dolorosa de esa muchacha que fui. Tenía muchas ganas de todo, una conciencia bastante despierta y un duelo personal conmigo misma y con lo que me rodeaba. (citado en Ollé, 2000, p. 95)

Refiriéndose a sí misma, Ollé escribe en *Noches de Adrenalina* (1981):

A los 15 años se está de pie ante la cruz un arquetipo de /dolor
me arrodillo beso la punta de esos pies sangrantes
y deposito mi moneda en la alcancía
en esta mística de relatar cosas sucias estoy sola
y afiebrada. (pp.14-15)

Y Moromisato en “Escena de familia (con mujer adentro)” publicado primero en 1990 e incluido en su último poemario (2004a), refiriéndose a esa

misma etapa escribe: “Abres la puerta, miras la mesa/ y del triste cajón de tus quince años/ extraes una sonrisa” (2004, p.16).

Igual que en Varela y en Ollé, un matiz de amargura y tristeza tiñe la expresión poética de Moromisato referida a la identidad. En “Tillandsias”, texto final en prosa a modo de epílogo de *Chambala era un Camino*, (1999) dice: “De niña el álgebra era difícil. Hoy otras amarguras acompañan mi camino a la vejez” (p. 64). Este texto termina con el siguiente verso: “mi sacrificio/ mi anunciada derrota/ cómo mi vida nunca podría introducirse en las respuestas” (p.64).

En los balances que hacen de su propia trayectoria, aparece en las tres un sentimiento común de amargura. Éste es un rasgo que las tres enfatizan y que estaría dando cuenta de una cierta insatisfacción consigo mismas y también con el tipo de reconocimiento que han recibido, o no, del entorno.

CAPÍTULO V:

DISCUSIÓN

Abordaremos la discusión tomando como hilo conductor los temas que consideramos más significativos para analizar la constitución de la identidad de rol genérico, materia de nuestro estudio: el recuerdo de la vivencia de infancia; la imagen de la madre; la relación con el padre; la vivencia del cuerpo, el deseo sexual y el sentimiento amoroso, la vivencia de la maternidad y la manera en que se define en la expresión poética de estas autoras la identidad femenina y la propia identidad de rol genérico.

El conjunto de textos poéticos seleccionados nos ha permitido conocer diversos rasgos de la identidad de rol genérico en las tres escritoras estudiadas.

Nos es posible afirmar igualmente que el lenguaje poético nos ha posibilitado acceder al fantaseo de las tres escritoras, logrando mediante ello analizar procesos y características de la identidad de rol genérico difíciles de abordar desde otro tipo de expresión.

Asimismo la revisión teórica expuesta en los primeros capítulos ha sido una herramienta útil para comprender los procesos y contenidos de la constitución de la identidad de rol genérico expresada en los textos, desde una perspectiva que da cuenta de la dinámica interna que implican esos procesos y

que generalmente no es posible explicar desde los marcos conceptuales de la teoría de género en una orientación antropológica o sociológica.¹

1. Recuerdo infantil e identidad de rol genérico

El recuerdo de la infancia es un tema presente en la poesía de las tres escritoras. En ese recuerdo se expresan vivencias significativas, pero sólo algunas están relacionadas explícitamente con el proceso de constitución de la identidad de rol genérico.

Ruptura de la amnesia infantil

Mediante el recurso a la fantasía, hay en la obra poética de estas escritoras una suerte de ruptura de la amnesia infantil que, como señala Freud (1905), recubre las experiencias tempranas hasta el período de latencia y que él explicó como efecto de la represión. El concepto de huella mnémica en la teoría psicoanalítica es particularmente útil para comprender la relación entre recuerdo y amnesia infantil. Para Freud (1895) las huellas mnémicas designan la forma como quedan inscritos en los diferentes sistemas del psiquismo los diversos acontecimientos de la vida. Su evocación “dependería de la forma en que actúan sobre ellos [los recuerdos infantiles] las catexis, contracatexis y retiro de la catexis” (La Planché y Pontalis, 1977, p.185). La amnesia infantil se debe entonces a esta dinámica y no a una falta de fijación sensorial. La fantasía expresada en la obra creadora recupera y elabora el recuerdo, desde el presente. Como lo señalan Sandler, J y Sandler, A.M.(1995) lo que logra ser recordado de esa etapa de la vida, es lo que llaman “fantasías que proceden del pasado

¹ Han sido particularmente útiles para la discusión los comentarios alcanzados por Patricia Martínez, Luis Herrera y Susana Reisz.

inconsciente son constructos” (p. 69), ² que de alguna manera provienen de una reconstrucción. En ese sentido, es importante comprender que el recuerdo no es traído a la memoria sin mediación del tiempo y ni de una historia vivida.

La fantasía del recuerdo del útero materno remite a Varela y Moromisato a sensaciones y sentimientos de su infancia temprana que se enlazan luego con la propia vivencia de la relación objetal con la madre, aspecto que trataremos más adelante pero que tiene significación como integrante del recuerdo infantil, pues nos permite aquilatar la intensidad de esa primera relación objetal. En los pasajes analizados de la poesía de ambas se encuentran expresiones de confusión, inestabilidad, encierro y asfixia; experiencias que bien pueden señalarse como características de esa vivencia primigenia y que dan cuenta de la vida psíquica mucho antes de la emergencia de la conciencia. La conflictiva que transmiten puede ser entendida desde los aportes de M. Klein [1957] sobre el funcionamiento del desarrollo mental en el infante como el hecho de que “la necesidad de dominar la ansiedad persecutoria da ímpetu a la disociación, externa e interna de ambos, pecho y madre, en un objeto que ayuda y es amado, y otro terrorífico, y odiado” (1976 a, p. 90).

El juego: espacio de una identidad sobreinclusiva

En los textos poéticos estudiados hay una vivencia que vincula estrechamente la adopción de una identidad femenina con el abandono de la infancia. El recuerdo del juego amplía la comprensión de una identidad que no está totalmente pautada por los roles. La fantasía en el juego aparece como un factor que otorga una suerte de moratoria a la identidad de rol genérico durante la

² Traducción nuestra; el texto original dice: “The phantasies of the past unconscious are constructs...”

infancia, o en palabras de Benjamin (1997), de posibilidad de ser experimentada como una identidad sobreinclusiva.

El juego, tema tratado por Varela y Moromisato, es una de las expresiones en las que el recuerdo es más versátil y que, a la vez, refleja con más transparencia la conflictiva interna. La actividad lúdica es el ámbito de la libertad, donde se puede someter la realidad a los deseos mediante la fantasía; y es también el espacio que permite la expresión sin tapujos de la agresividad y de pulsiones parciales como la crueldad infantil. En la poesía de Varela el juego no está definido por contenidos en términos de género y en Moromisato esos contenidos no son los únicos, ni los más presentes en su recuerdo.³ Es significativo que en la poesía de Carmen Ollé el juego infantil esté ausente. En ella, el recuerdo de infancia está marcado principalmente por el carácter restrictivo de su entorno familiar, el que aparece mucho más atado a las convenciones que aquél que rodeó a Blanca Varela varias décadas antes o que el entorno rural en el que creció Doris Moromisato.

La irrupción de las convenciones sociales

Para las tres poetas la infancia llega a su término por la irrupción de las convenciones sociales y el imperio de la realidad sobre la fantasía. No se trata, sin embargo, de un proceso meramente adaptativo a una realidad exterior. El lenguaje poético revela una conflictiva que pone en juego también los procesos internos. En ese sentido, los conceptos de identificación así como la polaridad placer-displacer permiten comprender el interjuego que existe entre los modelos propuestos por las pautas culturales, los dinamismos pulsionales y las relaciones

³ Cf. Varela, B. “Puerto Supe” en *Este Puerto existe*, p. 25; en Moromisato: D. “El fabricante de cometas” en *Chambala era un camino*, p.17,.

objetales que se van tejiendo a lo largo del desarrollo infantil.⁴ Las convenciones sociales son percibidas como apariencia, exterioridad, impostura; como pérdida de autenticidad, de singularidad; como momento y causa del fin de la infancia.⁵

En la poesía analizada una forma de expresión de la convención social es el ocultamiento, lo no dicho. Ese ocultamiento tiene consecuencias en la propia vivencia infantil; se lo recuerda como experiencia de marginación por parte de los adultos, con las consecuencias afectivas que ello supone. Pero también el ocultamiento o el silencio que ejercen los adultos es percibido como un rasgo de fragilidad y de su condición de estar presos de esas convenciones. Este hallazgo puede conectarse con la noción del carácter fundacional de la castración simbólica que amenaza permanentemente el detentamiento del poder fálico.

La aproximación psicoanalítica nos permite valorar cómo la comunicación del niño o niña con su entorno adulto familiar, escolar, social en general, no sólo reside en lo que se expresa y se trasmite, sino que puede ser mucho más significativo el silencio, lo que se oculta y no se dice.

En la poesía de Varela y Ollé la identidad de rol genérico en la infancia, es decir identificarse como niñas, se presenta de manera explícita en el recuerdo de situaciones como la enfermedad o la convalecencia.⁶

2. Relación con la madre, imagen materna e identidad de rol genérico

Cabe señalar que los textos sobre la relación con la madre son escritos cuando las tres poetas ya son adultas.⁷ A pesar del tiempo transcurrido, es notable

⁴ Cf. Varela B. [No sé si te amo o te aborrezco] en *Valses y otras Falsas Confesiones*, p. 95; Ollé, C. *Noches de Adrenalina*, p. 14; Moromisato, D. "De un sauce pendía mi infancia" en *Chambala era un Camino*, p. 13

⁴ Cf. Forgues, R. (1991) pp. 78-79.

⁶ Cf. Varela, B. [No sé si te amo o te aborrezco] en *Valses y otras confesiones*, p. 95, Olle, C. *Noches de Adrenalina*, p. 21.

la intensidad y actualidad que caracterizan estos versos en los que la vivencia se remonta a su relación con la madre cuando niñas.

La poesía analizada ilustra la conflictiva relación de la niña con su madre trabajada por Freud en varios de sus escritos sobre la sexualidad infantil y la sexualidad femenina.⁸ En ese sentido, si bien puede discutirse la validez de determinadas expresiones freudianas, nos parece útil y vigente su comprensión de las vicisitudes del proceso de cambio de objeto en la niña y la relación de este cambio con su identidad de rol genérico, sobre todo en sus textos más tardíos. La vivencia de una relación que transita permanentemente entre lo simbiótico de la primera relación objetal, la tristeza que acompaña la separación del cuerpo materno por el nacimiento, el temor a ser devorada por la madre y la lenta y difícil diferenciación, que si bien se produce no cancela las otras formas de relación, intensa vivencia de amor y odio, son temas que los textos poéticos analizados ilustran.

Relación simbiótica y diferenciación inacabada

Es posible afirmar que en la vivencia expresada en la obra de las tres escritoras, la relación con la madre es vivida en primer lugar como una relación que va diferenciándose en forma progresiva, aunque no lineal, pues esa relación simbiótica inicial permanece instalada en el recuerdo y aflora en determinados momentos. Mediante la identificación y el rechazo, se consolida un proceso de relaciones objetales que arriba al cambio de objeto de deseo de la madre por el deseo del padre, lo que constituye un paso importante en la consolidación de la

⁷ Varela publica su primer poemario en 1959 cuando tenía 33 años, Carmen Ollé en 1981 cuando tenía 34 años y Doris Moromisato en 1988, a los 24 años.

⁸ Cf. entre otros *El "Yo" y el "Ello"* (1923), *La disolución del complejo de Edipo* (1924), *Sobre la Sexualidad Femenina* (1931).

identidad de rol genérico. En Varela y en Ollé, la oposición y la diferenciación respecto de la madre afianzan un cambio de objeto en su orientación sexual, mientras que en Moromisato pareciera que la intensidad de su identificación con la madre no da lugar a un cambio de objeto de deseo.

Sin embargo, el cambio de objeto, siendo muy importante en la constitución de la identidad de rol genérico, no implica en los textos analizados necesariamente una diferenciación acabada con respecto a la madre. En relación a este tema consideramos que la aproximación de Nancy Chodorow (1974; 1978) es la que ha desarrollado con mayor profundidad las implicancias de la relación madre-hija en la constitución de la identidad de rol genérico. Chodorow (1978) nos permite comprender mejor lo que Freud (1933) nombraba como un complejo de Edipo inacabado en la mujer. Para Chodorow “la madre permanece como un objeto de amor interno y externo”(p. 127). Ello no niega la rivalidad que emerge entre hija y madre en la relación con el padre; sin embargo, esta autora subraya que en la niña el cambio de objeto resultado del complejo edípico “no es absoluto dada la profundidad del vínculo que la ata a la madre” (p. 129).⁹

En consecuencia, a la vez que encontramos diferencias entre la explicación de Freud y de Chodorow sobre los factores que determinan el proceso de desarrollo de la sexualidad de la mujer y su identidad de rol genérico,¹⁰ podemos afirmar que ambos coinciden en que estamos ante un proceso en el que la relación con la madre tiene un papel de capital importancia y en el que el hecho de tener el mismo sexo que ella define características

⁹ Traducción nuestra; el texto original dice: “this ‘turn’ cannot be absolute because of the depth of her maternal attachment and because of the emotional and physical distance of her father (now and previously)”.

¹⁰ Freud postula que el complejo de castración desencadena el complejo edípico en la niña, mientras que para Chodorow (1978) lo que caracteriza el proceso en la niña es una relación de naturaleza diferente.

particulares probablemente diversas a las del varón. Es posible también relacionar este proceso más complejo con lo que Freud (1931) postuló como una bisexualidad más marcada en la mujer. Podría proponerse como hipótesis de trabajo que, dado el carácter no absoluto del proceso de disolución del complejo edípico en la mujer, la disposición a una bisexualidad estaría relacionada no sólo por la disposición orgánica de poseer una vagina y un clítoris, como lo señalaba Freud, sino también con el proceso de relaciones objetales de la niña. Éste es un tema que deberá profundizarse más en una investigación posterior.

Hostilidad, conflicto e individuación

Si bien podemos afirmar que estamos ante un proceso de diferenciación no definitivo con respecto a la madre, marcado por la ambivalencia, sí hay una rebeldía común en las tres poetas ante los modelos que la madre representa como los apropiados de la identidad de rol genérico femenino.

En la poesía analizada hay un rechazo, sutil e implícito a veces, explícito otras, a pautas culturales y normas que las madres representan. Desde una perspectiva psicoanalítica esa rebeldía no se explica sólo por la oposición al orden establecido, sino por las vicisitudes de los procesos psíquicos.

Freud (1931) señala la experiencia contradictoria y ambivalente que vive la niña en su relación con la madre, a quien percibe como iniciadora de la excitación sexual a la vez que represora del deseo; como objeto del amor de la niña no retribuido al no haberle otorgado un pene o no haberla amamantado suficientemente, todo lo cual genera en la niña una intensa hostilidad y rechazo de la madre. Encontramos útil para la comprensión de este proceso contradictorio y ambivalente, la noción trabajada por Julia Kristeva[1986] (citada en Minsky,

1996) respecto a la madre pre-edípica, percibida como masculina, todopoderosa antes de la intervención del padre/falo, y femenina porque permanece fuera del significado de la imposición fálica. Esta vivencia contradictoria de una madre detentando todo el poder, pero a la vez fuera del poder fálico y de su imposición, es experimentada como fraudulenta por la hija. Este carácter fraudulento tiñe los modelos que la madre representa desencadenando procesos internos de rechazo y resistencia.

Reelaboración permanente de la imagen materna y lo que representa

La adolescencia, etapa en que se reedita el complejo edípico, es un nuevo momento de reformulación de la relación con la madre. La poesía de Ollé nos remite a una relación intensa y conflictiva durante la pubertad. Asociada a la aparición de la menstruación, se la recuerda como una relación encapsulada en esa etapa de la vida,¹¹ lo que trasmite una relación petrificada en el tiempo. Hay una vivencia de forzamiento, expresada como violación de la intimidad de la infancia por la armonía que se recubre de perfume y romanticismo adolescente.¹²

No se tiene información sobre las características de la vida de la madre de Carmen Ollé, pero la imagen que de ella nos trasmite la poeta es la de una madre tradicional de clase media, principalmente dedicada a su hogar. Lo descrito por Moromisato nos da más evidencias de una misma dedicación de su madre, aunque en un medio más popular y rural. Si bien no encontramos en esta última una expresión conflictiva con la madre, varios pasajes de su poesía nos permiten afirmar que la conflictiva adolescente también permanece de alguna manera encapsulada en Moromisato. Estos hallazgos parecieran confirmar lo señalado

¹¹ Cf. Ollé, C. *Noches de Adrenalina*, p. 42.

¹² Cf. *Ibid*, p. 26.

por Chodorow (1978) en el sentido de que en familias donde la actividad de la madre se limita al hogar, hay un sentimiento de mayor ambivalencia y dificultad en las madres de separarse de sus hijas adolescentes, retardando el proceso de individuación. En Varela no encontramos la expresión de una vivencia similar; recordemos que su madre es una compositora con una activa vida artística.

En una etapa posterior de adultez, Varela y Ollé toman distancia en relación con algunos aspectos de esta rebeldía contra el entorno social-familiar, del cual la madre era portadora, y reelaboran la experiencia vivida. Varela afirma “Entonces comencé a darme cuenta que lo que veía en mi casa era espantoso. Ahora estoy reconsiderando todo eso” (Forgues, 1991, p. 78). Es posible proponer la hipótesis según la cual en Varela se produce una maduración psíquica que provee capacidades mayores para enfrentar la figura de la madre pre-edíptica todopoderosa, ante la cual la propia fragilidad de una etapa de desarrollo inicial sólo pudo recurrir al rechazo y la resistencia.

Ollé se pregunta por la utilidad de su rebeldía y pareciera refugiarse en la ensoñación.¹³ Forgues interpreta este proceso señalando que

Carmen Ollé no hace sino refractar en el espejo de su última poesía la experiencia profana inicialmente rechazada de la finitud del tiempo, del espacio y del ser; vale decir de una mujer prisionera del mundo de su cultura y de su educación originales. (2004, p. 117)

Sin entrar a discutir lo acertada o no de la interpretación de Forgues, este proceso de revisión o reconsideración respecto de la ruptura con los modelos representados por la figura materna tiene, desde una perspectiva psicoanalítica, una mayor complejidad que la de una adaptación conformista al medio. Esa

¹³ Cf. Ollé, C. “En el Olvido” en *Todo Orgullo humea la noche*, p. 21.

aproximación nos lleva a preguntarnos en qué medida la experiencia vivida produce en Ollé una identificación tardía con la figura materna, y a través de ello reelabora su imagen marcada inicialmente por el rechazo a lo que era sentido como imposición fraudulenta. En nuestra opinión esta reelaboración se caracteriza en Ollé más por un sentimiento de derrota que de conformismo.

3. Relación con el padre, imagen paterna e identidad de rol genérico

Desde la perspectiva freudiana, la relación con el padre reformula la relación diádica con la madre dando lugar a una relación triangular que configura el complejo edípico, proceso que en su desarrollo abre el camino para un cambio en la elección de objeto y un proceso de identificaciones en el que niño y niña llegan a identificarse con el padre del mismo sexo y orientar su deseo sexual al de sexo distinto. Si bien el mismo Freud (1923) señaló que el desarrollo de la conflictiva edípica era más complejo, dando lugar a lo que llamó el Edipo completo,¹⁴ para efectos de la discusión de este punto tomaremos el proceso señalado arriba y que Freud llamó complejo de Edipo positivo.

Relación con un diferente

Una característica que destaca en las tres poetas es que la imagen paterna es descrita por rasgos y expresiones del rostro, lo que no ocurre con la imagen materna a la que más bien se refieren a partir de sensaciones internas, estímulos sensoriales, sentimientos o formas de relación o también —en el caso de Moromisato— en el recuerdo de una madre haciendo cosas. En Varela y Ollé hay un rasgo común en el recuerdo del padre; en su única referencia directa al padre

¹⁴ Cf. Freud, S. (1923) *El “Yo” y el “Ello”*.

Varela lo describe sonriendo¹⁵ mientras que Ollé en su primera referencia también alude a la “sonrisa de mi padre” (p. 21). La imagen paterna está asociada a afabilidad y calidez expresadas en la sonrisa. En Moromisato, por el contrario, la referencia es a los ojos del padre “un ojo triste” o “sus ojos dos luceros en la noche”. Su imagen paterna está marcada por la melancolía, por lo hierático y silente, paradójicamente poderoso y frágil. Se expresa también en las tres una vivencia de distancia afectiva entre ellas y el padre a quien aman,¹⁶ distancia que no existe en la relación con la madre, incluso cuando esa relación está cargada de hostilidad.

Objeto de deseo y representante del orden

En Varela, la imagen paterna tiene diversas implicancias y significaciones. En su poesía es inasible y elusiva. Sin embargo, por lo expresado en la entrevista que concede a Rosina Valcárcel (1997), su relación fue estrecha, de mucho diálogo y un profundo encuentro a pesar de su ausencia en la vida cotidiana de la familia. A la vez, la poeta también expresa en otra entrevista que su ausencia está asociada a una dificultad para entrar en el mundo de los adultos.¹⁷ En uno de sus poemas¹⁸ hay una resonancia lacaniana en su mención al lugar del padre en el hogar, como representante del orden; representación que se ejerce en un espacio en el que bulle el desorden como es el ámbito familiar. En Ollé y Moromisato la vivencia contradictoria de la relación con el padre se expresa en ser, a la vez, objeto de su deseo y de su amor, y representante de un orden que reprime ese deseo.

¹⁵ Cf. Varela, [Hundo la mano en la arena] en *E Libro de Barro*, p. 195.

¹⁶ Cf. OlléC. *Noches de adrenalina*, p.35; Moromisato, D. “Tregua de Cenizas” en *Morada donde la luna perdió su palidez*, p. 18.

¹⁷ Cf. Forgues, R. (1991), p.78-79.

¹⁸ Se trata del poema “Camino a Babel” en *Canto Villano*, p.158.

La poesía de Ollé es la que expresa de manera más transparente la conflictiva edípica. Nombra explícitamente la rivalidad con la madre y sugiere una fantasía erótica en los dos pasajes donde aparece la figura paterna.¹⁹ En Ollé encontramos también manifiesto un sentimiento de ternura hacia su padre que parece afianzar la identificación con un rol femenino y maternal componente del desenlace del complejo edípico. Es significativa esta identificación en la medida en que se produce a pesar de que esta poeta asume un discurso sumamente crítico frente a la cultura patriarcal, cultura que experimenta transmitida por su propia madre. En Ollé encontramos una dificultad para integrar la dimensión de los sentimientos, de la ternura en particular, y su manera de entenderse mujer en el nivel más consciente. Ello nos permite confirmar que la identidad de rol genérico se consolida involucrando diversos registros del aparato psíquico en una trama de identificaciones regida por la dinámica de las relaciones objetales en su significación pulsional e interrelacional²⁰ y no sólo por un comportamiento adaptativo o reactivo a patrones externos.

4. Cuerpo, deseo sexual, sentimiento amoroso e identidad de rol genérico

Sin duda la expresión poética referida al cuerpo, el deseo sexual y el sentimiento amoroso constituye en la obra de las tres poetas un referente fundamental respecto a su identidad de rol genérico.

La teoría psicoanalítica nos permite comprender y valorar el cuerpo como parte intrínseca del aparato psíquico. Consideramos que este aporte es decisivo en

¹⁹ Cf. Ollé, C. *Noches de adrenalina*, p. 21 y 35.

²⁰ Tomamos el término “interrelación” del uso que hacen La Planche y Pontalis (1977) para precisar la noción de relación al referirse a las relaciones objetales. Consideramos que es útil para comprender que no es sólo “el sujeto el que constituye sus objetos, sino también la forma en que éstos modelan su actividad” (La Planche y Pontalis, 1977, p. 375).

la medida en que supera la dualidad mente/cuerpo, llamando permanentemente la atención sobre la unicidad del aparato psíquico. Freud señala en *El Yo*” y *el “Ello”* (1923b): “El propio cuerpo, y, sobre todo, la superficie del mismo es un lugar del cual pueden partir simultáneamente percepciones externas e internas” (p.2709). Sobre la percepción interna Freud precisó en ese mismo escrito que “rinde sensaciones de procesos que se desarrollan en los diversos estratos del aparato anímico, incluso en los más profundos” (p.2706). Este señalamiento nos advierte que la vivencia del cuerpo no es experimentada sólo desde su percepción externa. Freud reitera que “El yo es ante todo un ser corpóreo, y no sólo una superficie, sino incluso la proyección de una superficie” (p.2709).²¹

Al comentar este texto, Didier Anzieu (2003) señala que “el Yo en su estado originario corresponde, pues, muy bien en Freud a lo que he propuesto en llamar Yo-piel” (p. 94). Consideramos este aporte de Anzieu particularmente útil para comprender la noción psicoanalítica de cuerpo y la importancia de la superficie corporal en su estructura de doble hoja (externa e interna), como la nombra Anzieu (2003), en la vivencia del cuerpo en el proceso de separación del cuerpo de la madre y su significación en la constitución de la identidad de rol genérico.

El cuerpo: sustrato de las relaciones objetales

La vivencia corporal está presente desde el recuerdo más primigenio en los textos analizados, a los que ya hemos aludido en reiteradas oportunidades por la significación de su vivencia. Sentir el cuerpo de la madre como “su propia

²¹ Esta afirmación está acompañada de la siguiente nota que data de 1927 aparecida en la primera edición inglesa y recogida por López Ballesteros: “El yo se deriva en último término de las sensaciones corporales, principalmente de aquéllas producidas en la superficie del cuerpo, por lo que puede considerarse al yo como una proyección mental de dicha superficie.” (p.2709)

casa”, en palabras de Varela, es recordado y expresado en la poesía como experiencia de absoluta indiferenciación. La sensación homeostática dentro del útero y la primera experiencia de indefensión que tiene el bebé siendo absolutamente dependiente en términos de sobrevivencia del cuidado materno, principalmente de su rol nutricional, constituye el sustrato sobre el cual se establece la primera relación objetal.

Annie Anzieu (1993) ofrece en su trabajo *La mujer sin cualidad* una mirada particularmente atenta a la experiencia interna del cuerpo. Para esta autora en el bebé

La inconstancia del mundo circundante le hace percibirse en su cuerpo ávido, como algo de sí mismo que se separa de ese todo incompleto, lo pone a distancia, englobándolo en un caos ampliado de afectos. Mi cuerpo está también en el adentro de mí. (p.31)

La intensidad de esta primera relación objetal y, como nos lo recuerda Chodorow (1978), la percepción por parte de la propia madre de la similitud que existe entre ella y su hija, en tanto igualdad sexual de sus cuerpos, pueden ser factores importantes para extender y lentificar el proceso de diferenciación de las mujeres respecto de sus madres.

Las diferencias corporales: la necesidad de precisar su papel en la constitución de la identidad de rol genérico

Desde el punto de vista freudiano las diferencias anatómicas juegan un papel central en la constitución de la identidad femenina; la envidia del pene es para Freud un rasgo central de la femineidad.

Para las corrientes que, dentro del psicoanálisis, cuestionan la forma en que Freud interpretó el complejo de castración en la niña, las sensaciones internas del cuerpo y la prefiguración de un espacio interno, en palabras de Bassin (1982), constituyen un referente muy importante en la vivencia del cuerpo en la mujer. Por su parte Annie Anzieu (1993) señala que

En la niña la sexualización de la percepción pone directamente en juego el sentir interno. Todo se concentra en el espacio interior. Cuando toma contacto por la vista con el pene masculino, ya desde la edad más precoz, el espacio de su ojo sabe que el pene es el objeto de su deseo. (p.50)

Esta aseveración aporta una perspectiva distinta a la percepción de la “falta” tan fuertemente afirmada en el pensamiento freudiano.

Sin necesariamente asumir el planteamiento de Freud sobre la constatación de las diferencias anatómicas como único y principal desencadenante del proceso de constitución de la identidad femenina, los hallazgos en la poesía analizada —en Ollé particularmente— confirman la importancia de la vivencia de mutilación. Es necesario, sin embargo, profundizar en la significación de la mutilación, precisar la noción de carencia y su relación con la satisfacción del deseo.

En ese sentido, no deja de tener relevancia la lectura que Chasseguet-Smirguel (1976) hace respecto a lo que Freud interpreta como envidia del pene y que según esta autora estaría mucho más referida a la herida narcisista, común a todo ser humano originada por su experiencia de indefensión en la primera infancia y su dependencia absoluta de la madre. La autora relaciona con esta experiencia el sentimiento de carencia que, de acuerdo con esta perspectiva, sería común a mujeres y varones. Benjamin (1991) converge con este enfoque

aludiendo a que luego de una etapa de identidad sobreinclusiva, la constatación de que se posee un sexo y no el otro traería una vivencia de carencia tanto en el niño como en la niña.

En Ollé, la mención a la mutilación está asociada a una mutilación erótica que se refiere textualmente a un “desempleo sexual” y al cuerpo mutilado. Dice irónicamente “perder los miembros y conservar los dientes”, y más abajo se pregunta “¿La compasión paternalista es mis señores un atributo decente? (p. 12), lo que podría asociarse a la superioridad que se percibe en los varones, superioridad que, en el contexto de la estrofa, estaría basada en la posesión de un pene. Asimismo, en Ollé es muy explícita la conciencia respecto a los defectos del propio cuerpo que se aviva en la relación sexual con la pareja. Esta conciencia podría estar expresando igualmente una vivencia de mutilación que una perspectiva freudiana asocia al pudor característico en la mujer. Pero desde la perspectiva de A. Anzieu (1993) la pérdida de belleza, o la conciencia de las imperfecciones en el cuerpo pueden ser leídas como el temor a que ello haga peligrar la posibilidad de consumir el deseo, es decir de poseer el pene en la cavidad vaginal de su propio cuerpo. Sería más bien un temor a no satisfacer el deseo, más que una vivencia de mutilación en el sentido físico del término. En la poesías de Ollé esta vivencia está muy presente.

En Varela el tratamiento del tema adquiere diversos matices; es reiterada la alusión a la materialidad del cuerpo y su carácter mortal. Lo corporal es tratado en muchos poemas de manera universal sin referirse a un cuerpo sexuado. Usando el lenguaje surrealista expresa su vivencia en varias oportunidades con cualidades animales, recurso que parece tener en ella una doble significación: el de la metáfora que produce un impacto pero igualmente el de dar cuenta de las

débiles fronteras entre la condición humana y la animalidad. En algunos de sus poemas se manifiesta lo que Forgues (2004) llama “un peculiar y ambivalente acercamiento al cuerpo ... que no tiene par en la poesía peruana escrita por mujeres” (p. 90).²² Varela también expresa la vivencia de su propio cuerpo, explícitamente femenino en muchos pasajes, y la íntima ligazón entre cuerpo y deseo, desencuentro y encuentro amoroso.

En la poesía de Ollé y de Moromisato, a diferencia de la de Varela, el cuerpo es siempre el propio, el de una mujer. En Ollé está generalmente referido a la vivencia de la sexualidad y en Moromisato es, sobre todo, objeto de contemplación y territorio donde se despliega el juego erótico pero es también fuente de un profundo sentimiento de melancolía porque al poseer un cuerpo y sexo definidos, no es posible tener ni otro cuerpo ni otro sexo a la vez.

Encontramos en la poesía analizada elementos que confirman tanto algunas de las afirmaciones de Freud respecto a la significación de las diferencias anatómicas, como también evidencias de una vivencia más compleja y rica que aportan trabajos posteriores en una perspectiva que busca una convergencia entre la teoría cultural de género y el psicoanálisis.

Nociones como la no ruptura total con la madre como objeto de amor, postulada por Chodorow (1978), o la posibilidad de reformular el paradigma freudiano planteado por Fast (1978) y la perspectiva desarrollada por Person y Ovesey (1983), abren caminos que pueden contribuir a dar cuenta del carácter más abierto del papel del cuerpo en el proceso de constitución de la identidad de rol genérico, que si bien no fue absolutamente negado por Freud tampoco lo desarrolló plenamente en su reflexión teórica, como bien lo señala Breen (1993).

²² Roland Forgues se refiere a dos poemas de *El Libro de Barro*. (Cf. Varela, B. (2001) p.202-203.

Ello no quiere decir que las diferencias sexuales anatómicas no sean significativas en la constitución de la identidad de rol genérico; esta significación está presente en la expresión poética analizada. Sin embargo, experimentarse como un ser mutilado, o los temores diversos vinculados a la represión sexual en la pubertad o también a la pérdida de significación y valor con el advenimiento de la menopausia, pueden ser comprendidos también desde una búsqueda de satisfacción del deseo y el temor a no lograrlo.

Las modificaciones del cuerpo y la constitución de la identidad de rol genérico

Annie Anzieu (1993) señala que el tiempo de la mujer es sexual en la medida en que su existencia está marcada “Desde el crecimiento de los senos hasta la menopausia” (p.81) por los cambios en su desarrollo sexual, que a la vez define “rectificada, corregida, alterada, modificada la imagen de sí misma en el curso de las experiencias emocionales que procura la estructura sexuada del cuerpo” (p.81).

Varela y Ollé tematizan de manera significativa las modificaciones corporales y cómo son vividas en relación a su identidad de rol genérico. Dos son los cambios trabajados sobre todo por estas dos poetas: la pubertad y el envejecimiento. Moromisato alude a ellos puntualmente.

Los textos analizados confirman que la etapa de la pubertad es significativa por las modificaciones corporales que produce y porque pone en juego procesos internos en términos de elección de objeto, de cambio de zona erógena y de consolidación de una identidad que en el caso de la mujer supone la vivencia de una oleada represiva que acompaña el acceso a un desarrollo de su

genitalidad. Se desencadenan así procesos de elaboración interna que definen y modelan la estructura psíquica futura, entre cuyos rasgos está la identidad de rol genérico.

La otra modificación que ocupa un lugar importante en la obra de dos de estas poetisas es el deterioro del cuerpo debido al envejecimiento.

Este tema, presente en Varela y sobre todo en Ollé está fuertemente asociado a la pérdida de belleza y al cambio en la función procreadora de la mujer anunciada por la menopausia. Esta pérdida de belleza y de función biológica es vivida por Varela con una lucidez implacable y con rabia adolorida. Carmen Ollé nos trasmite un sentimiento de soledad y miedo al abandono, de culpa y de sentirse juzgada en el banquillo, víctima del escarnio.²³

En ambas poetisas la marca del tiempo en sus cuerpos, las modificaciones que produce en su ciclo biológico, nos remiten a las diversas nociones de tiempo en las mujeres, de las que nos habla Julia Kristeva (1993). El devenir cronológico no es sólo ineluctable en el cambio de la pubertad y en el deterioro que produce en el cuerpo, sino que al modificarse el ritmo biológico, se modifica la significación del cuerpo de la mujer, para sí misma y para su entorno. De alguna manera la reelaboración de la identidad de rol genérico que supuso la pubertad y la adolescencia es nuevamente reformulada a la luz de la menopausia. La noción de carácter cíclico del tiempo cobra así importancia y significación en la vida de la mujer.

²³ Cf. Varela, B. "Vals del Ángelus" en *Valses y otras falsas Confesiones*, p. 99 ; Ollé, C. *Noches de Adrenalina*, p. 16.

La vivencia del deseo, la relación sexual y el sentimiento amoroso

La vivencia del deseo sexual está expresada con intensidad y podemos decir que, junto a la vivencia del cuerpo, acompaña el conjunto de la obra de estas tres escritoras.

Hay en sus poemas una fuerte afirmación del deseo como algo que surge de sí mismas. Ello confirma lo postulado por Freud (1897) en su correspondencia con Fliess y en *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905) sobre la presencia del deseo en la mujer y no sólo en el varón.

Encontramos diferencias sobre cómo la vivencia del deseo las involucra, lo que podría explicarse por el carácter singular que tiene cada proceso personal. Es marcado, en Varela, el énfasis en el carácter interno de la vivencia de deseo, lo que podría expresar la importancia del espacio interior que ocupa el deseo como rasgo de su identidad de rol genérico, mientras que en Ollé el deseo cobra representación en la pareja, lo que en cierto modo converge con lo planteado por Lacan a propósito de la identidad femenina, a la que la mujer accede en la medida en que se constituye como objeto del deseo del hombre.²⁴ En Moromisato el deseo aparece siempre vinculado a una relación erótica, pero en la que la sensualidad de la relación pone en juego la interioridad de los cuerpos.

En *Noches de Adrenalina* (1981), Ollé trata la relación sexual vinculada a la búsqueda de placer, sin aludir al sentimiento amoroso de esa relación. La fuerza y el impacto de este poemario radica principalmente en la forma en que la poeta manifiesta su experiencia erótica. En esa exploración, Ollé expresa una vivencia de la sexualidad que remite tanto a fases pregenitales como genitales, expresadas en la fantasía erótica de relación con la madre y la hermana, así como

²⁴ Cf. Ollé, C. (1981) “él es el autor del instante en que mi cuerpo es su placer” (1981, p. 33).

menciones al voyerismo, la asociación entre heces y sexo, las alusiones a lo pornográfico o la significación de lo obsceno como incertidumbre, la relación con la pareja vivida fundamentalmente como búsqueda común de placer. Esto converge con lo señalado por Freud (1938 [1940]) respecto al carácter acumulativo, y no sucesivo, de las fases del desarrollo sexual.

En la poesía de Moromisato, como se ha señalado, la relación sexual y la relación amorosa están permanentemente vinculadas y se dan en términos homoeróticos. No pareciera haber en la vivencia de la sexualidad de esta poeta un cambio de objeto que la oriente hacia una relación heterosexual. No encontramos, sin embargo, en su expresión poética ninguno de los caminos alternativos que Freud (1931) describió en su trabajo sobre la sexualidad femenina, pues no reconocemos en ella ni la negación de su sexualidad, ni la afirmación de una identidad masculina. En este sentido encontramos más explicativo el curso de la reflexión iniciada por Freud en *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (1905) sobre la necesidad de “aflojar los lazos entre pulsión y objeto” (p. 134), que al introducir la noción de la contingencia del objeto permite una mirada menos rígida por lo que podría llamarse la norma. De hecho, el propio concepto de “Edipo completo”(Freud, 1923b) expresa también una percepción compleja de los procesos de identificación y elección de objeto que se desarrollan en la conflictiva edípica.

Las características del discurso ginocéntrico de Moromisato, nos remiten a expresiones de la sexualidad en la que la identidad de rol genérico se afirma como femenina y a la vez tiene como objeto de deseo a una persona del mismo sexo. En la expresión de su poesía no aparece con claridad si asume un papel activo o pasivo en la relación de pareja. Ello revela un carácter ambivalente,

congruente con el sentimiento de melancolía por la limitación de experimentarse perteneciendo a un sexo determinado y que le supone una vivencia contradictoria del cuerpo y de la relación amorosa como experiencias de plenitud y atadura.

La vivencia del deseo, expresada en la poesía que analizamos, es experimentada como parte constitutiva de la identidad de cada una de las tres. El deseo sexual es vivido como una fuerza interna de una gran intensidad, no sexuado en sí mismo, que confirmaría el postulado freudiano sobre la imposibilidad de atribuir un sexo a la libido, pero que en la búsqueda del objeto que lo satisface pone en juego una identidad de rol genérico y la historia de su constitución a través de las relaciones objetales. Ello no quiere decir que las diferencias sexuales anatómicas no sean significativas en la constitución de la identidad de rol genérico, pues esta significación está presente en la expresión poética analizada. Sin embargo, experimentarse como un ser mutilado, o los temores diversos vinculados a la represión sexual en la pubertad o también a la pérdida de significación y valor con el advenimiento de la menopausia, pueden ser comprendidos también desde una búsqueda de satisfacción del deseo y el temor a no lograrlo.

Este punto abre una veta que podría vincular las investigaciones sobre la identidad de rol genérico con la vertiente que busca la asociación entre la teoría de las pulsiones y la de las relaciones objetales, a partir de la erotización inconsciente de la relación madre-niño/niña en el desarrollo libidinal, tema trabajado por André Green (1998).²⁵

Finalmente puede señalarse también la significación de un mayor emparentamiento entre la poesía de Varela y la de Moromisato respecto a la

²⁵ Cf. también la contribución de O.Kernberg Relations d'objet (théorie des -) en De Mijolla, A. (2002), pp. 1429-1431.

expresión de los sentimientos vinculados con la relación sexual. Tributarias de épocas muy distintas, hay no obstante una confluencia en la expresión diáfana de sentimientos que logran superar los condicionantes culturales de épocas distintas, las orientaciones sexuales diferentes, los medios sociales diversos e incluso de culturas distintas, dado el componente oriental tan presente en la vida de Doris Moromisato.

5. La vivencia de la maternidad e identidad de rol genérico

A pesar de la brevedad de la presencia del tema en la poesía analizada, hemos considerado significativo incluirlo en primer lugar, porque es una vivencia que involucra la identidad de rol genérico; en segundo lugar, porque la significación de la maternidad ha sido materia de polémicas importantes al interior del psicoanálisis; y, finalmente, porque la brevedad de su tratamiento en la poesía analizada es indicativa de que, siendo una experiencia importante, no constituye la fuente más recurrente de inspiración para estas escritoras. Ello contradice lo que convencionalmente se suele pensar sobre la obra poética escrita por mujeres. En ese sentido, nos parece particularmente relevante lo planteado por Reisz (2002): “la cuestión del género sexual de la escritura suele ser indecidible cuando se desconoce la identidad del autor” (p.113).

Desde la perspectiva freudiana, en la maternidad se revela el viejo deseo masculino de la mujer de tener un pene. Freud señala en *La Femenidad* (1933) que

El deseo con el que la niña se orienta hacia el padre es quizá originalmente, el de conseguir el pene que la madre le ha negado. Pero la situación femenina se constituye luego, cuando el deseo de tener un pene

es relevado por el de tener un niño, sustituyéndose así el niño al pene, conforme a la antigua equivalencia simbólica. (p. 3174)

Para Chodorow (1978) ésta es una comprensión cuestionable de la feminidad ya que supone que este deseo masculino de la niña por tener un pene le impediría acceder a desear una relación heterosexual. Aunque siendo crítica de las tesis de Horney (1926), en su respuesta a Freud, Chodorow recoge su planteamiento en el sentido de que las experiencias de “dar a luz y amamantar deben ser comprendidas como experiencias propias de la mujer y no como pobre sustituto de un pene”(1978, p. 117).²⁶

Otro de los postulados freudianos es el de que la mujer tiene un destino en cuanto a servir a la reproducción de la especie. En esta perspectiva, Helene Deutsch (1930) asume incluso el masoquismo femenino como requisito biológico para el servicio que las mujeres prestan a la especie. Chodorow (1978)) encuentra en estos planteamientos una fuerte influencia de la ideología patriarcal a la que Freud y algunas de sus seguidoras no escaparon. Para Chodorow (1978) la experiencia de maternaje no puede ser explicada por razones biológicas o anatómicas, sino que estaría anclada en la relación específica de las madres con sus hijas, relación distinta a la que tienen con sus hijos varones. Lo que nos interesa destacar es que para Chodorow (1978) la reproducción del maternaje no es sólo un rol transmitido culturalmente sino que tiene una dimensión psíquica en la medida en que resulta de las relaciones objetales de la hija con su madre y de la manera como han sido internalizadas y estructuradas.

En ese sentido, podemos afirmar que la experiencia de la maternidad es vivida por cada mujer teniendo como referencia no únicamente el encargo social

²⁶ Traducción del texto en inglés: “the experience of childbirth and suckling must be seen as a woman’s experience in itself and not as a poor substitute for a penis.”

que recibe de su entorno cultural sino la experiencia de relación que ha tenido con su propia madre. A la vez, el revivir esa relación, contribuye a que el corte generacional no sea tan nítido en términos de identidad de rol genérico, pues hay elementos de la identidad de rol genérico de la madre que serán asumidos como propios a partir de esta identificación con la figura materna que se produce en el maternaje. Así, la vivencia de la maternidad es menos estereotipada en la realidad de lo que con frecuencia se la describe

En Blanca Varela encontramos que la maternidad es vivida de manera contradictoria y compleja. Por un lado la vida del hijo es parte de sí misma, y a la vez, es existencia distinta y distante. Siguiendo a Chodorow (1978) se podría afirmar que esta experiencia de diferencia es mayor al ser sus hijos varones. Ello nos permite subrayar que en el caso de la madre, la experiencia de íntima relación corporal es una dimensión que marca fuertemente esta contradicción entre cercanía y distancia, plenitud y pérdida. Green (1998) señala al respecto: “Lo trágico de la vocación materna está en que, tras haberlo hecho todo para favorecer la mayor proximidad, debe consentir en la distensión de la relación con el cuerpo del niño” (p. 54). Este señalamiento hace más compleja la perspectiva, ya subrayada por Chodorow (1978), sobre el hecho de que la madre pertenece a un sexo determinado. Siguiendo el hilo de pensamiento de Freud, Green (1998) postula que si bien éste describió a la madre como “primera seductora”, no la concibe nunca como objeto de seducción del niño (p.48). Esta dimensión podría ser un filón que estimularía en el caso de la relación de la madre con el hijo varón una mayor diferenciación por la prohibición del incesto, mientras que en la relación con la hija mujer esta prohibición no sería evidente, permaneciendo una mayor ambivalencia en el proceso de separación.

Desde los patrones tradicionales de la división de roles, hay una comprensión de la maternidad como rasgo “natural” de la mujer. Como lo señala Badinter (1991), más que de instinto se puede hablar de sentimiento maternal que, como todo sentimiento, es incierto, frágil e imperfecto. En este sentido, Badinter (1991) postula que, contrariamente a las ideas comúnmente extendidas, ese sentimiento tal vez no esté profundamente enraizado en la naturaleza femenina.

En Moromisato puede entenderse la ausencia de descendencia, mencionada junto a otras carencias, como una vivencia asociada a experiencias frustrantes.

La vivencia de la maternidad no recorre el conjunto de la poesía de las tres escritoras, pero ello no quiere decir que no se constituya como rasgo definitorio de su identidad de rol genérico. Blanca Varela, en una entrevista afirma:

La maternidad me hace aceptar mi feminidad, me hace aceptar que soy mujer. Antes no lo había aceptado; yo quería ser una persona absolutamente asexuada. Con mi responsabilidad de madre nace otra persona. (Forgues, 1991, p.85)

De alguna manera, probablemente la maternidad sea una experiencia a partir de la cual Varela resuelve el conflicto de identidad que ella vive desde muy temprano: ser poeta y mujer a la vez.²⁷

Además de la importancia que adquiere esta experiencia en la constitución de su identidad de rol genérico, lo expresado por Varela confirma la aseveración de Chodorow (1978) sobre la necesidad de tomar en cuenta el sexo

²⁷ Como me lo señaló Susana Reisz . Comunicación personal del 4 de enero del 2007.

de la madre en su relación maternal con el hijo o la hija. La maternidad consolida en Varela su feminidad.

6. La identidad femenina

Aunque la comprensión de la identidad femenina está entrelazada con la propia identidad de rol genérico, es posible separar, para efectos de la discusión, la comprensión que tienen sobre la identidad femenina en general. Es además posible identificar las corrientes de pensamiento y los contextos culturales y sociales que influyen en sus comprensiones comunes, unas, y distintas, otras, sobre la identidad femenina. Para las tres, los patrones tradicionales aprisionan una identidad que tiene otras potencialidades, que se expresan con diferentes matices en cada una.

Encontramos en Varela la influencia de Simone de Beauvoir y de corrientes de pensamiento más recientes que ponen el énfasis de su crítica en la atribución a las mujeres de un destino a partir de sus condicionantes biológicos.

Varela acentúa el carácter de inmutabilidad que tiene el patrón cultural que modela la identidad femenina, vinculándola principalmente al rol maternal y doméstico. Esa suerte de imagen eterna no permite el cambio, la búsqueda de nuevos horizontes y supone una carga llevada “a costas” (2001, p. 61). Esta percepción converge con los planteamientos de la teoría cultural de género que critica la adjudicación de la reproducción, biológica y doméstica, como esfera propia de la mujer. Esa naturalización no permite vislumbrar la construcción cultural que reviste esa concepción.²⁸ Asimismo, la comprensión de Varela de una dimensión inmutable del tiempo asociada a la condición de la mujer, expresa

²⁸ Este aspecto de lo natural femenino, como opuesto a lo cultural masculino, es ampliamente desarrollado por varias teóricas de género. Cf., entre otros, Sherry Ortner (1974) y Anne Fausto-Sterling (1987).

su sensibilidad ante la opacidad de la situación y los obstáculos para el cambio que debe enfrentar la mujer. Tomando la noción de tiempo trabajada por Kristeva (1993), podríamos afirmar que la mujer tiene que poder moverse de una temporalidad a otra para lograr un cambio. El tiempo lineal es el que permite modificaciones y ésta es su importancia; a la vez, la existencia no se juega toda en esa dimensión, particularmente para la mujer. Su experiencia de un tiempo cíclico, el que define su ritmo biológico, y una dimensión del tiempo más monumental que trasciende el lapso de su generación porque se remonta al tiempo de su madre y de la madre de su madre, marcan su identidad de rol genérico también.

Si bien Varela expresa en muchas de las entrevistas que le han realizado, “lo difícil que es ser mujer en un mundo de hombres”, su tono irónico pareciera en varios de los poemas aludir a que es en la propia mujer donde radica la causa de su discriminación. En ese sentido, no encontramos en ella lo que podría llamarse “una conciencia feminista” que explica la causa de la discriminación por la imposición patriarcal, más presente en Ollé y muy explícita y militante en Moromisato.

Carmen Ollé, por su parte, define la identidad femenina a partir de la represión sexual y el control del cuerpo femenino. Al ser centralmente valorada como objeto, la mujer es definida para esta autora como una inválida. La opresión fruto de una sociedad patriarcal implica para Ollé que la identidad de la mujer se construye desde la percepción y el placer del otro, un varón. Así como en Varela se puede rastrear una influencia del pensamiento beauvoiriano, en Ollé está presente la influencia del feminismo radical de los años 60 y de la revolución sexual que lo acompañó, así como de una corriente cultural que fue impactada

por el pensamiento de Lacan en su comprensión de lo patriarcal. No deja de ser significativo que Ollé cite como uno de sus autores preferidos a Bataille, escritor muy vinculado a Lacan.

Moromisato se ubica en una perspectiva de pensamiento influenciado por el deconstructivismo y por una práctica de militancia feminista que se expresa en la afirmación de la diferencia y la diversidad. La diferencia no está referida a la polaridad biológica macho-hembra, sino a la adjudicación cultural que se confiere a lo femenino y a lo masculino. La diversidad expresa el rechazo a una comprensión binaria, incluso en términos culturales, de la diferencia entre femenino y masculino y la afirmación de la diversidad de orientaciones sexuales.

Moromisato reconoce que ser mujer es ser objeto de opresión, acepta que el concepto de mujer está definido fundamentalmente como una construcción social independiente de la condición del sexo biológico, pero deja traslucir dudas y cuestionamientos no resueltos. Se pregunta

Si, como dice Monique Witting, las lesbianas no son mujeres porque no encajan en ese sujeto social llamado 'mujer', construido con y por la manipulación patriarcal, entonces ¿llegará a su fin la alianza entre lesbianas feministas y heterosexuales feministas, puesto que el punto en común era el de ser mujeres y vivir una misma opresión? Dejo esto en suspenso, pues considero que hay mucho pan o mujer por rebanar. (2004, pp.78-79)

En Moromisato la situación de la mujer se explica por su condición de otredad. Sin embargo, como lo expresa el texto citado líneas arriba, la otredad de la mujer tiene a su interior también diferencias, como la diversidad de orientación sexual, que dificulta la identificación de una sola causa en su liberación, como sí

lo sugiere Ollé. Desde esta perspectiva, Moromisato opta por ubicarse en la marginalidad, es decir por fuera de lo oficial.

7. La propia identidad de rol genérico

Además del análisis del conjunto de temas que involucran dimensiones de la identidad de rol genérico, ha sido posible detectar en varios de los textos una expresión explícita sobre la manera en que perciben las tres poetisas su propia identidad de rol genérico.

Para la discusión queremos resaltar algunos de los rasgos más explícitos propios de cada una de las tres escritoras, para que comparándolos podamos encontrar diferencias y similitudes.

Como ya se ha señalado, es común a las tres escritoras una perspectiva crítica respecto a los patrones imperantes en la sociedad en lo que se refiere a la identidad femenina. Sin embargo, encontramos rasgos particulares en cada una de ellas que pueden explicarse tanto por el carácter singular de la construcción de la identidad en cada persona, como por el tiempo generacional en que ese proceso tuvo lugar y, como ya se ha mencionado, por las corrientes de pensamiento que influyen en cada generación.

Blanca Varela: poeta

Blanca Varela expresa en su poesía una búsqueda de afirmarse en primer lugar como poeta. Si bien Varela crece en un hogar donde la propia madre y la abuela han sido también escritoras, su identidad poética se ubica en las antípodas de la producción de su madre para quien la relación sentimental es el tema

principal. Ser poeta para Varela es una forma de aliviar una conflictiva interna, de la cual ser mujer es un componente que no parece ser el único ni el principal.

Si bien hay una rebeldía ante lo que podríamos llamar referentes patriarcales en alguno de sus poemas como “Vals del Ángelus”, la característica central de oposición en Varela no está en relación a la figura masculina, sino a lo que en ella siente como rival, que está en lo más íntimo de ella misma.²⁹ ¿Cuánto de lo que se consolidó en ella como identidad de rol genérico a lo largo de la construcción de su psiquismo no le “quita piso” a su búsqueda más propia y personal? La tensión entre sentirse ella y a la vez ajena a sí misma o su propia rival, reflejan la intuición de que es en su propio mundo interno donde debe buscar integrar lo escindido sin desgarrar. Aunque no es evidente que se refiera a la identidad de rol genérico específicamente, es posible afirmar que la frase que inicia su poema “Ejercicios materiales” expresa en cierto modo esa búsqueda: “Convertir lo interior en exterior sin usar/ el cuchillo” (p. 177).

Varela es expresión de una generación que bebió del pensamiento contestatario de autoras como Simone de Beauvoir, y fue crítica de los patrones tradicionales, pero en la que referentes de identidad de rol genérico femeninos alternativos a los imperantes no tuvieron todavía una presencia significativa, en términos de importancia y magnitud. Fue una generación que tuvo que entrar en el mundo de los hombres, adoptándolo, para liberarse. Esa ausencia, sin embargo, no impidió a Varela explorar rasgos de una identidad de rol genérico distinta, y sin duda contribuyó a labrar y a abrir caminos. Ella misma se convierte en referente, como lo atestiguan varios de los trabajos de las otras dos poetas y de muy diversas escritoras.

²⁹ “y tu sombra/ tu propia sombra/ fue tu única/ y desleal competidora” (Curriculum Vitae, p.150).

Carmen Ollé: mujer y poeta inconforme

En la poesía de Carmen Ollé la afirmación de su identidad de rol genérico se expresa a través de la transgresión. Su rechazo a los patrones tradicionales de concepción del cuerpo femenino constituye el hilo conductor de *Noches de Adrenalina* (1981). Necesita oponerse rabiosamente a lo que percibe como “la forma correcta y educada de actuar”, recurrir a lo que no es aceptado como femenino para afirmar su feminidad. Asimismo, su identidad poética se expresa a través de ese lenguaje transgresor sobre su identidad como mujer. Mujer y poeta están absolutamente imbricadas en su creación lírica. Sin embargo, el recurso a la transgresión, principal en su primer poemario, no parece lograr la constitución de una identidad de rol genérico liberada de los patrones culturales imperantes. Su segundo poemario es expresivo de esta dificultad, vivida más como derrota que como conformismo.

Aunque no se reconoce como feminista, Ollé es representativa de una generación que estuvo marcada por el discurso de un feminismo radical que confió en la toma de conciencia y la denuncia implacable de la opresión como instrumentos para forjar nuevas identidades. Esta generación abrió una brecha significativa en esa perspectiva, sobre todo ha conquistado nuevas formas de relación social y ha contribuido a construir nuevos referentes de identidad de rol genérico.

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo se ha hecho evidente la opacidad del proceso de cambios, entre otras causas por la conflictiva individual interna que involucra la constitución de la identidad de rol genérico. Se trata de una conflictiva que no depende sólo del imperio de la conciencia. El cambio en las mentalidades en la sociedad constituye un proceso que trasciende el espacio

temporal de una generación revelándose la dificultad de afianzar esos cambios sobre todo en las relaciones más personales e íntimas en el ámbito familiar y sexual. Giddens (1992) aporta una reflexión valiosa sobre las transformaciones en la intimidad en las relaciones sociales ocurridas desde mediados del siglo XIX y a lo largo del XX. Da luces sobre las resistencias a cambios en la identidad de rol genérico al señalar, por ejemplo, que hay una prevalencia de la violencia masculina, que “radica ahora mucho más en la inseguridad y en la inadecuación que en la continuidad de una dominación patriarcal” (p. 122).³⁰

Doris Moromisato: poeta desde la diferencia

En Doris Moromisato encontramos una profunda experiencia de estar atada a una identidad determinada y no poder ser otro. Si bien se sabe mujer y asume una identidad femenina en el entorno social en el que vive, hay en su poesía la expresión de una identidad de rol genérico que no se consolida en ninguno de los dos polos. Se percibe diferente y a la vez incompleta.

Hay una cierta convergencia con Varela en la expresión de una pertenencia cósmica. A la vez, su historia familiar originaria de otra cultura marca con un rasgo propio y singular la identidad de Moromisato.

Aunque Moromisato está influenciada por una corriente posmoderna que relativiza fuertemente el significado del cuerpo, la fuerza erótica de su poesía la identifica con un cuerpo de mujer que define su identidad de rol genérico en medio de su experiencia de otredad.

Si bien encontramos rasgos propios en cada una de las poetisas respecto a su identidad de rol genérico, un rasgo común es una suerte de ajenidad a ese rol;

³⁰ Traducción nuestra, el texto original dice: [a large amount of male violence] “ now stems from insecurity and inadequacy rather than from a seamless continuation of patriarchal domination”.

se trata de una ajenidad no sólo conceptual, sino a ras de piel en el sentido menos racional, y más referido al ámbito de los afectos. Podría relacionarse esta constatación con la aseveración de Annie Anzieu (1993) al referirse a la identidad femenina

Clasificada desde el aspecto de la producción carnal, de la materialidad de la vida, de la carga nutricia y de las fuentes del disfrute, su angustia es el no reconocimiento de la capacidad de contener, tanto un pensamiento inmaterial y la actividad psíquica que el deseo suscita como un hijo deseado. (p. 27)

8. La poesía: canal de expresión y construcción de la identidad de rol genérico

En las tres poetas, el recurso a la escritura se revela como una herramienta para expresar un mundo interior, y en ese impulso descubrirse y afirmarse a sí mismas. Varela afirma en una entrevista “La poesía es atreverse de alguna manera a sacar a flote todo lo que tenemos dormido, atávico, acumulado, que no hemos podido soportar a nivel de la conciencia y lo hemos puesto atrás” (Forgues, 1991, p.77), y refiriéndose al poema “Puerto Supe” dice “lo doy como primer poema porque es el primer poema que yo escribo teniendo conciencia de ser algo diferente a lo que me rodea” (p. 80). Al igual que Varela, Ollé señala

Hay momentos en que los deseos no satisfechos, esos ‘cadáveres’ como dice Cavafis, los quisiera hacer efectivos y en esos momentos no puedo escribir, y hay momentos en que esos deseos no satisfechos los voy realizando en el texto; y es una satisfacción, no sé si plena pero también grande” (Forgues, 1991, p. 153).

Al referirse a su poemario *Noches de Adrenalina*, Ollé escribe en una carta: “En él traté un poco de descubrirme en aquellos abismos o saltos que son los caminos de las edades: infancia, adolescencia y madurez hasta encontrarme en una ciudad desconocida.” (Vidal 1993, p. 37), o también al hablar de este texto dice “quise aprehender el pasado a través de la escritura” (Forgues, 1991, p.151).

En la poesía de Moromisato escribir constituye una búsqueda de identidad múltiple. En un texto al final de su primer poemario dice: “Universalizar el éxtasis o la soledad es el reto de creación. La consigna del poeta es desenredar los símbolos y las imágenes de las palabras o viceversa.” (1988, contratapa). Al preguntarle Roland Forgues sobre lo que quiso decir al respecto, Moromisato le responde

Eso es la poesía para mí: un instrumento para domeñar mi caos y mi vacío emocional, el hueco a través del cual contemplo el universo o el tamiz por el cual éste se filtra en mí; mi misión —si es que la tengo— es depurarlo y recoger las voces de los otros u otras que no soy yo: no escribo para hablar de mí o evadirme, yo escribo para perpetuar mi época.” (Forgues, 1991, p.313)

Tanto lo señalado por Annie Anzieu (1993) respecto a que las mujeres expresan en la escritura una lucha permanente por una identidad, como por Kristeva ([1986] citada por Minsky, 1996) sobre la importancia de acceder a la palabra para lograr la diferenciación respecto de la madre; e Irigaray en cuanto a la necesidad de la mujer de construir un nuevo orden simbólico que incluya a hombres y mujeres, hace sentido en el ejercicio de la creación poética de estas tres escritoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Anzieu, A. (1993) *La Mujer sin Cualidad. Resumen psicoanalítico de la feminidad*, Madrid: Biblioteca Nueva. (trabajo original publicado en 1984)
- Anzieu, D. (2003) *El Yo-Piel*, Madrid: Biblioteca Nueva (trabajo original publicado en 1985).
- Badinter, E. (1991) *¿Existe el instinto maternal?: historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*, Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1981)
- Bassin, D.(1982) Woman's Image of Inner Space: Data Toward Expanded Categories. *International Review of Psycho-Analysis*, 9: 191-203.
- Benjamin, J. (1991) Father and Daughter: Identification with Difference — A Contribution to Gender Heterodoxy. *Psychoanalytic Dialogues*, 1: 277 - 299.
- _____ (1995) Sameness and Difference: Toward an “Overinclusive” Model of Gender Development. *Psychoanalytic Inquiry*, 15: 125-142.
- _____ (1997) *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*, Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1995)
- Breen, D. (Ed.). (1993) *The Gender conundrum. Contemporary psychoanalytic perspectives on femininity and masculinity*, London and New York: Routledge

- Bossio Suárez, S. (2001) Diálogo con Carmen Ollé En *Ciudad letrada* N. 9 (14 párrafos) disponible en www.geocities.com/ciudadletrada/ consultado el 12 de junio del 2004.
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York and London: Routedledge.
- Cáceres, G. (2002) “Puerto Supe” y “Fuente”: dos vías posibles hacia la definición de sujeto en Este Puerto existe En *Ajos y Záfiro*s, 3/4: 60-73.
- Castañón, A. (2001) Prólogo a *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida de Blanca Varela (1949-2000)* Barcelona: Círculo de Lectores /Galaxia Gutenberg, pp.5-22.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1976) Freud and Female Sexuality—The Consideration of Some Blind Spots in the Exploration of the 'Dark Continent'. *International Journal of Psycho-Analysis*, 57: 275-286.
- Chodorow, N. (1974) Family Structure and Feminine Personality En *Woman, Culture and Society*, (pp.43-66) Stanford: Stanford University Press.
- _____ (1978) *The Reproduction of Mothering*, Berkeley: University of California Press.
- _____ (1989) *Feminism and Psychoanalytical theory*, New Haven: Yale University Press.
- _____ (1994) *Feminites, Masculinities, Sexualities. Freud and beyond*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Conway, J; Bourque, S. & Scott, J.(1987) Introduction: the concept of gender. *Daedalus, Journal of the American Academy of Art and Sciences*, 116 (4): xxi-xxx.
- De Beauvoir, S. (1949) *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard.

- De Mijolla, A. (Ed.).(2002) *Dictionnaire Internationale de la Psychanalyse*, Vol. 1-2, Paris : Calman-Lévy.
- Denzin, N. & Lincoln, Y.(2002) *The Qualitative Inquiry Reader*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Deutsch, H. (1930) The Significance of Masochism in the Mental Life of Women. *International Journal of Psycho-Analysis*, 11: 48-60
- Dietz, M. (1987) Context is All: Feminism and Theories of Citizenship. *Daedalus, Journal of the American Academy of Art and Sciences*, 116 (4): 1- 24
- Dimen, M. (1991) Deconstructing Difference: gender, splitting and transitional space. *Psychoanalytic Dialogues*, 1: 335-352.
- Fast, I. (1978) Developments in Gender Identity: the Original Matrix *International Review of Psycho-Analysis*, 5: 265-273.
- Fausto-Sterling, A. (1987) Society writes biology/Biology constructs gender En *Daedalus, Journal of the American Academy of Art and Sciences*, 16 (4): 61-76.
- Felman, S. (Ed.). (1982) *Literature and Psychoanalysis. The Question of reading: otherwise*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Ferrari, A. (Ed.) (1996) *César Vallejo Obra poética completa*, Madrid: ALLCA XXe. Siècle.
- Forgues, R. (1991) *Palabra Viva. Las poetas se desnudan*, Vol. IV, Lima: Editorial El Quijote.
- _____ (2004) *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del Siglo XX*, Lima: Editorial San Marcos.

- Freud, S. [1887-1902/1950] *Los Orígenes del Psicoanálisis. Cartas a Wilhelm Fliess. Manuscritos y Notas de los años 1887 a 1902* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T.III, pp. 3434-3656.
- _____ [1895 /1950] *Proyecto de una Psicología para Neurólogos* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. I, pp.208-276.
- _____ [1905] *Tres Ensayos de Teoría Sexual* (Traducción de José L. Etcheverry) Buenos Aires: Amorrortu editores, V. 7, pp.10-224.
- _____ [1905] *Teorías Sexuales Infantiles* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. III, pp. 1262-1271.
- _____ [1908] *El Poeta y los Sueños Diurnos* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996,T. II, pp. 2343-2348.
- _____ [1914] *Introducción al Narcisismo* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. II, pp. 2017-2033.
- _____ [1915] *Los Instintos y sus Destinos* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. II, pp. 2017-2033.
- _____ [1916-1917] *Lecciones Introductorias al Psicoanálisis* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. II, pp.2123-2412.
- _____ [1920] *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T.III, pp.2545-2562.
- _____ [1923a] *La organización sexual infantil* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. II, pp. 2698-2700.
- _____ [1923b] *El “Yo” y el “Ello”* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. II, pp. 2701-2728.
- _____ [1924] *La Disolución del Complejo de Edipo* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T.III, pp.2748-2751.
- _____ [1925] *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T.III, pp. 2896-2903.
- _____ [1931] *Sobre la Sexualidad Femenina* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T.III, 3077-3089.

- _____ [1933] *La Feminidad en Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T. III, pp.3164- 3178.
- _____ [1938/1940] *Compendio del Psicoanálisis* (Traducción de López Ballesteros), Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, T.III, pp. 3379-3410.
- Gay, P. (1992) *La Educación de los Sentidos. La experiencia burguesa: de Victoria a Freud*, México: Fondo de Cultura Económica. T. I. (trabajo original publicado en 1984)
- Giddens, A. (1992) *The Transformation of Intimacy. Sexuality, love and eroticism in modern societies*, Stanford, California: Stanford University Press.
- González Vigil, R. (1999) *Poesía Peruana siglo XX. De los años '60 a nuestros días*, (Vol. 2). Lima: Ediciones Copé.
- Green, A. (1996) La pulsión y el objeto En *La Metapsicología Revisitada*, (pp.21-44) Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (1998) *Las Cadenas de Eros. Actualidad de lo sexual*. Buenos Aires: Amorrortu editores (trabajo original publicado en 1997)
- Hobsbawm, E. (1995) *Historia del siglo XX*, Barcelona: Crítica-Grijalbo-Mondadori. (Trabajo original publicado en 1994)
- Horney, K, (1924) On the Genesis of the Castration Complex in Women. *International Journal of Psycho-Analysis*, 5: 50-65.
- _____ (1926) The flight from womanhood: The Masculinity-Complex in Women, as Viewed by Men and by Women. *International Journal of Psycho-Analysis*, 7: 324-339.
- Huamán Andía, B.(2003) *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de valsés y otras falsas confesiones de Blanca Varela*. Tesis de licenciatura no publicada. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

- Kernberg, O. (2002) Relations d'objet (theorie des –) En A. De Mijolla
Dictionnaire International de la Psychanalyse, (pp. pp. 1429-1431), T.2,
Paris : Calman-Levy,
- Klein, M. (1928) Early Stages of the Oedipus Conflict. *International Journal of
Psycho-Analysis*, 9: pp.167-180
- _____ (1976a) Envidia y Gratitude *Obras Completas*, T. VI, Buenos Aires:
Hormé, pp.9-99 (Trabajo original publicado en 1957)
- _____ (1976b) Algunas reflexiones sobre “La Orestíada” *Obras Completas*, T.
VI, Buenos Aires: Hormé, pp. 191-218. (Trabajo original publicado
póstumamente en 1963)
- Kriteva, J. (1975) Form one identity to another En J. Kristeva (1982) *Desire in
Language. A semiotic approach to literature and art*, (pp.124-147) New
York: Columbia University Press.
- _____ (1993) El Tiempo de las Mujeres En *La nuevas enfermedades del alma*,
Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 185-205. (trabajo original publicado en
1979)
- Lampl-De-Groot, A. (1928) The Evolution of the Oedipus Complex in Women
International Journal of Psycho-Analysis, 9: 332-345.
- Laplanche, J., Pontalis, J.B. *Diccionario de Psicoanálisis*; Barcelona: Editorial
Labor. (Trabajo original publicado en 1968)
- Lauer, M., Montalbetti, M.(2004) Post 2000. Nueva Poesía Peruana. *Hueso
Húmero*, 45: 69-89.
- Martos, M. (1999) Turbulencia de la escritura y de los cuerpos En R. Silva
Santisteban, (Comp.) *El combate de los ángeles. Literatura, género y
diferencia*, (pp.43-58) Lima: Fondo Pontificia Universidad Católica.

- _____ (2002) Apuntes sobre la poesía de Blanca Varela En J. Andreo, J, S.B Guardia (Eds.) *Historia de las mujeres en América Latina*, (pp. 447-455), Murcia: Universidad de Murcia,
- Minsky, R. (1996) *Psychoanalysis and Gender. An introductory reader*, London and New York: Routeledge.
- Mitchell, J. (1982) *Psicoanálisis y Feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*, Barcelona: Editorial Anagrama (trabajo original publicado en 1974)
- _____ (2001) Reflections on Ethel Spector Person's *The Sexual Century*. *Studies in Gender and Sexuality*, 2(3): 243-260.
- Moromisato, D. (1988) *Morada donde la luna perdió su palidez*, Lima: Cuarto Lima editores.
- _____ (1990) *Noevas*, N° 1, Lima: Centro de Comunicación y Cultura para la Mujer (COMYC), 26-30.
- _____ (1998) Estado de melancolía. La otredad en la escritura En Marcela Robles (Ed.) *A imagen y semejanza*, (pp. 61- 77) Lima: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1999) *Chambala era un Camino*, Lima: NoEvas Editoras.
- _____ (2003) El poético gesto de la disidencia sexual En *Martín. Revista de artes y Letras*, 7/8: 137-144.
- _____ (2...?) Recital de poesía "Reinventar el amor" realizado en Huaraz 16 de febrero del 2...¿(53 párrafos), www.geocities.com/reinventarelamor/texto.html, consultado el 8 de noviembre del 2004.
- _____ (2004a) *Diario de la Mujer Es ponja*, Lima: Ediciones Flora Tristán.
- _____ 2004b) El feminismo y el movimiento lésbico en el Perú: una historia de amor perverso En *25 años de feminismo en el Perú: historia, confluencias*

- y *perspectivas* (pp. 73-82) Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán y Heinrich Böll Stiftung
- Noy, P. (1978) Insight and Creativity. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 26: 717-748
- Ollé, C. (1980) Sociedad y Poesía Femenina En *Mujer y sociedad*, 2: 43
- _____ (1988) *Todo orgullo humea la noche*, Lima: Lluvia Editores.
- _____ (1992) *Noches de Adrenalina*, Lima: Lluvia editores. (Primera edición en 1981 por Cuadernos de Hipocampo).
- _____ (2000) El Canto Villano de Blanca Varela. *Isis Internacional* 31: 95 - 102.
- Ortega, J.(2002a) Blanca Varela: una verdad en carne propia. *More ferarum* 7/8: 105-107.
- _____ (2002b, 17 de junio) Bio/grafías de los años sesenta En *Identidades, Suplemento de El Peruano* N. 14, pp. 4-5,11.
- Ortner, S. (1974) Is female to Male as Nature to Culture? En M.Z Rosaldo y Louise Lamphere (Eds.) *Woman, Culture & Society* (pp.67-87) Stanford, California: Stanford University Press.
- Oviedo, J.M. (2001, 3 de marzo) Blanca Varela: poesía como legítima defensa. *El Mercurio*, p. C9.
- Paz, O. (1959) Prólogo a *Este Puerto existe* (6 párrafos) consultado en <http://www.educared.edu.pe/> el 7 Septiembre del 2006
- Person, E. S. (Ed.) (1999) *The Sexual Century*, New Haven CT: Yale University Press.
- _____ (2005) A new look at core gender and gender role identity in women. *Journal of the American Psychoanalysis Association*, 53/4: 1045-1058.

- _____ (2005) As the wheel turns: a centennial reflection on Freud's Three Essays on the Theory of Sexuality. *Journal of the American Psychoanalysis Association*, 53/4: 1257-1282.
- Person, E. S. & Ovesey, L. (1983) Psychoanalytic theories of gender identity En E. Person, (Ed.) *The Sexual Century* (pp.55-71), New Haven and London: Yale University Press.
- Person, E.S. Fonagy, P.& Figueira S. (Eds.) (1995) *On Freuds's "Creative writers and Day-dreaming"*, New Haven and London: Yale University Press.
- Prado Alvarado, A., Velásquez Castro, M. (2001) Entrevista a Peter Elmore Ajos y Záfiros, 2 : 71-87.
- Prain, M. (2004, 11 de diciembre) Blanca Varela, una de las voces En *Somos* 940: 92-97.
- Reisz, S. (1996) *Voces sexuadas. Género, Poesía en Hispanoamérica*, Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, España.
- _____ (1999) De mujer a mujer, fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico. *Hueso Húmero*, 34: 55-73.
- _____ (2002) ¿Quién habla en el poema...cuando escribe una mujer" en *More ferarum*, N° 7/8: 108-117.
- Rosaldo, M.Z. & Lamphere, L.(Eds). (1974) *Woman, culture & society*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Rowe, W. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Lima: Mosca Azul Editores.

- Rubin, Gayle, (1975). *The Traffic in Women: Notes and the Political Economy of Sex*. En R. Reiter (Ed.) *Toward an Anthropology of Women*, (pp.157-210), New York: Monthly Review Press.
- Sandler, J & Sandler, A.M. (1995) Unconscious phantasy, identification, and projection in the creative writer En E. Person, P. Fonagy, S. Figueira (Eds.) *On Freud's "Creative and Day-dreaming"*, (pp. 65-81), New Haven and London: Yale University Press.
- Scott, Joan W. (1986) Gender: a useful category of historical analysis. *American Historical Review*, 91: 1053-1075.
- Silva Santisteban, R. (1998) ¿Muchachita ingenua? Remantización moderna de una expresión criolla popular. A propósito de Valses de Blanca Varela en *Márgenes: encuentro y debate*: 16, 85-110.
- _____ (1999) (comp.) *El Combate de los Ángeles. Literatura, género, diferencia*, Lima: Pontificia Universidad Católica.
- _____ (2004) Esponjadas, *Chacarera*, 29: 52-54.
- Stoller, R. (1964) A Contribution to the Study of Gender Identity. *International Journal of Psycho-Analysis*, 45:220-226.
- _____ (1985) *Representations of Gender*, New Haven and London: Yale University Press.
- Valcárcel, B. (1996-1997) Blanca Varela: "Esto es lo que me ha tocado vivir" en *La Casa de Cartón, Revista de Cultura* II época 10: 2-15.
- Valdivia Baselli, A (2002) Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta, *Ajos y Záfiro*, 3/ 4: 15-26.
- Varela, B. (1981) ¿Cómo fue su juventud?. *Debate* 12: 44-46.

- _____ (2001) *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*,
Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- _____ (2001, 5 de agosto) Antes de escribir estas palabras En *El Dominical de El Comercio* , pp.4-5.
- _____ (2002) Poemas, *Hueso Húmero*, 41, 42-45.
- Vargas, V. (1989) *El aporte de la rebeldía de las mujeres*, Lima: Ediciones Flora Tristán.
- _____ (1992) *Como cambiar el mundo sin perdernos. El movimiento de mujeres en el Perú y América Latina*, Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Varnier, A. (2002) La sexuación En A. De Mijolla *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, (pp. 1575-1576), T.2, Paris : Calman-Levy,
- Vidal, F. (1993) Carmen Ollé y ese oscuro cuerpo del deseo, *Dédalo. Revista de Lingüística y Literatura*, 1: 36-38.
- Villavicencio, M. (1992) *Del silencio a la palabra Mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*, Lima; Ediciones Flora Tristán.
- Young, I.M. (1996) Gender as seriality: thinking about women as a social collective En R.E. Joeres & B. Laslett (Eds.) *The second Signs reader*, (pp.158-183), Chicago: The University of Chicago Press.