

PONTIFICIA UNIVERSIDAD

CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



“porque me quejo y sufro”: deseo, falta y abandono en *Todo lo guardo en mis ojos* de María

Emilia Cornejo

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica que presenta:

Leslie Andrea Baltazar Laguna

Asesor:

Dr. Víctor Miguel Vich Florez

Lima, 2025

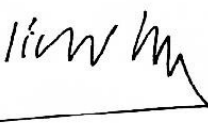
Informe de Similitud

Yo, Víctor Miguel Vich Florez, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis/el trabajo de investigación titulado: ““porque me quejo y sufro”: deseo, falta y abandono en *Todo lo guardo en mis ojos* de María Emilia Cornejo”, de la autora Leslie Andrea Baltazar Laguna, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 30/09/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 30 de septiembre del 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Vich Florez, Víctor Miguel</u>	
DNI: 09389668	Firma 
ORCID: 0000-0003-4192-6873	

A Mariela, Toño y Agustín, con todo el corazón.



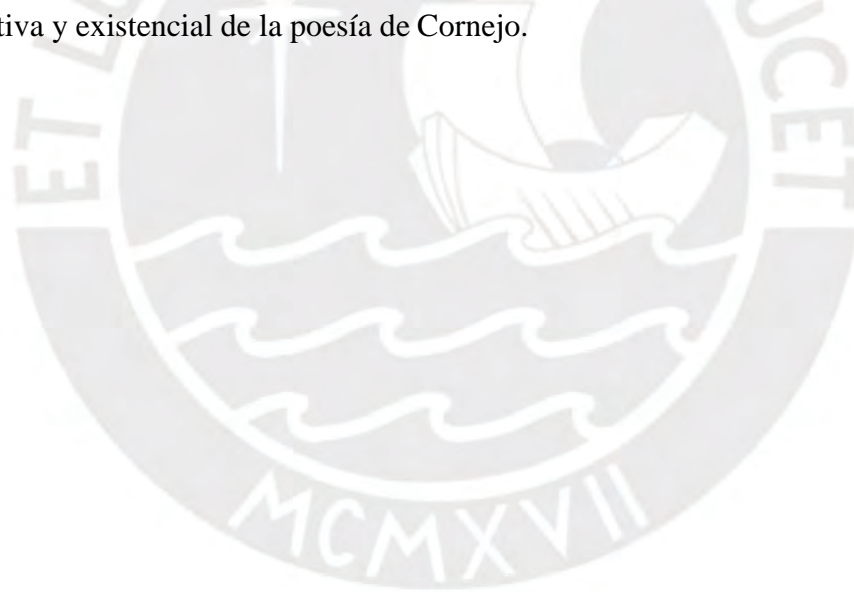
Agradecimientos

Quiero comenzar agradeciendo profundamente a mis padres, Mariela y Antonio, por permitirme estudiar literatura y, sobre todo, por siempre dejarme ser. Gracias de todo corazón a mi hermano Agustín, por su apoyo incondicional desde siempre y por escuchar pacientemente cada idea de esta tesis. Muchísimas gracias a mi asesor Víctor Vich, por todo el tiempo dedicado, por ser un buen profesor y asesor. Gracias por acompañarme dentro y fuera de lo académico. A mis profesores de carrera por todo lo aprendido. Gracias a las amistades que hice en el camino, por contribuir con aportes académicos y motivarme a terminar esta tesis. Ha sido bonito aprender con ustedes. A Ana María Cornejo, por la confianza. Finalmente, a mis cuatro abuelos, en especial Lety y Alfonso, quienes llevaban otro nombre de pila, pero cuya memoria reposa en cada uno de mis días. Gracias por la historia.



Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo, en *Todo lo guardo en mis ojos* de María Emilia Cornejo, aparece una voz poética que se confronta con tres dinámicas de la subjetividad: deseo, falta y abandono. A partir de un análisis de catorce poemas busco ofrecer nuevos ejes de análisis que han sido ignorados por la academia durante los últimos años. En el primer capítulo propongo que dicha voz poética expone una tensión constante entre el deseo, el amor y los mandatos de género, revelando la imposibilidad de una relación sexual-amorosa plena. En el segundo capítulo planteo que, debido a la pérdida del sujeto amado, surge un duelo inconcluso, por lo tanto, aparece una voz poética melancólica. Finalmente, en el último capítulo sostengo que se presenta una voz poética que, al explorar su soledad, se abandona y se deja guiar por la pulsión de muerte, mostrando así una pérdida absoluta del ser. Este abandono de la voz poética se manifiesta también a través de un desbordamiento del lenguaje. Esta investigación nace de la necesidad de volver a leer a María Emilia Cornejo más allá de su habitual clasificación dentro de la poesía erótica. Desde distintos lugares, busco aportar a la crítica literaria mostrando la riqueza subjetiva y existencial de la poesía de Cornejo.



Índice

Introducción	1
Capítulo 1: El deseo y la imposibilidad del amor	7
1.1. Aprendizaje sexual y performatividad de género: la relación sexual no armónica	8
1.2. La búsqueda incesante del Otro.....	12
1.3. Liberación poética: uso provocativo del lenguaje.....	18
Capítulo 2: Falta y melancolía.....	23
2.1. La pérdida amorosa como desencadenante de la melancolía	23
2.2. Culpa y melancolía.....	30
2.3. Melancolía y performatividad de género.....	34
Capítulo 3: Abandono y pulsión de muerte.....	39
3.1. Soledad y la pérdida de identidad.....	39
3.2. Desesperación y desbordamiento	44
Conclusiones finales.....	54
Bibliografía.....	58

Introducción

ORGASMO
¿Me dejará la muerte
gritar
como ahora?
 JOSÉ WATANABE

La poesía existe para conmovernos y ayudarnos a comprender el mundo. A través de ella se puede “hablar de lo imposible, del amor, la muerte, y de todo lo que está más allá de la palabra” (Barros 1996: 40). El arte de la poesía importa porque permite comprender lo que con palabras no podemos entender ni decir. Es lo que abre puertas para mostrar otro tipo de preguntas que por lo general el sentido común no se hace. Actuar a través de las palabras y usar la hoja como espacio de resistencia, es utilizar la escritura como lugar para existir en el mundo, tal como lo hizo María Emilia Cornejo durante los últimos años de su vida. Esta tesis es sobre su poesía.

La joven peruana de 23 años murió en 1972 sin publicar oficialmente ningún poema. Moviada por sus inquietudes, nos dejó una serie de poemas que hasta la actualidad siguen tocando fibras y representando la realidad en sus variadas formas. Su obra poética, escrita durante los últimos años de la década de 1960 y los primeros de la de 1970, fue publicada de manera póstuma, sin embargo, la autora ya había compartido algunos de sus poemas en diversos recitales en vida. Por ejemplo, en 1970, en un recital de poesía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, bajo el nombre de María Márquez, dio a conocer cuatro poemas: “Soy micaela catari”, “Mi pueblo no es”, “Eres como un árbol” y “Abro puerta tras puerta”. No obstante, el momento cumbre de recepción de su poesía fue en el año 1973, cuando —un año después de su muerte— se publica en la revista *Eros* tres poemas: “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”. Estos serían los poemas que la llevarían a ser considerada como “precursora de la poesía erótica” (Huamán 1999: 27) en el Perú. Causando gran impacto en la sociedad peruana del momento, las poetisas mujeres comenzaron a escribir textos que hablaban sobre su sexualidad y el cuerpo. Así, con Cornejo surgen nuevas formas de representación en la poesía femenina. Frente a una sociedad conservadora que seguía apartando a las mujeres, aparece una voz que pareciera gozar —por momentos— de una aparente libertad que las mujeres de la época no tenían. María Emilia Cornejo se posiciona como una figura elemental en la poesía peruana debido a su voz íntima y desafiante. Y gracias a que fue una de las primeras en abordar abiertamente el deseo y el cuerpo desde una mirada femenina, abrió el camino para otras escritoras.

Es así que su poesía se publicó oficialmente en 1989 bajo el título *En la mitad del camino recorrido* a cargo del Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán. Esta primera edición de su poesía, que incluye únicamente poemas de corte erótico y amoroso, fue reeditada por la misma editorial en el 2005. Asimismo, su poesía se internacionalizó en el 2018 luego de la publicación de *En la mitad del camino recorrido* a cargo de la editorial argentina *Todos Leemos*, edición que además incluye fotografías otorgadas por la familia de la autora. Después de algunos años, en 2023, se edita la poesía reunida de la autora bajo el título *Todo lo guardo en mis ojos* a cargo del *Fondo de Cultura Económica*. Esta edición es la primera publicación autorizada de algunos poemas en prosa, provenientes del “Cuaderno de francés” de la autora, y la recolección de sus poemas de corte social.

Sin embargo, pese a las variadas ediciones que ha tenido su poesía, lo que capturó mi interés desde el inicio es el escaso trabajo por parte de la crítica literaria, lo cual plantea una oportunidad única para profundizar en nuevas perspectivas y contribuir significativamente al campo académico. Y aunque en diversos artículos la crítica ha dedicado tiempo a comentar la poesía de María Emilia Cornejo, en su mayoría se realizó por encima del análisis literario. Incluso, durante muchos años se ha dejado de lado los poemas de crítica social que Cornejo dio a conocer en vida, y se priorizó solamente los eróticos. Sumado a esto, hay variados artículos que la definen únicamente como escritora de poesía erótica, cuando en realidad, desde sus inicios escribió y trabajó otros motivos temáticos. Asimismo, pese a que existen variados artículos que estudian sus poemas, siempre son los mismos tres: “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”. Cabe destacar que, con la última edición de su poesía reunida de 2023, donde aparecen oficialmente algunos otros poemas en prosa, se abren aún más los ejes de análisis que se le puede brindar a su poesía.

Además de su obra poética, un intenso debate ocurrió. A partir de un artículo sobre la autora en *Intermezzo Tropical* (número 5, 2007), surgieron declaraciones como la de Rosas Ribeyro, quien declaró ser uno de los creadores de los poemas mejor logrados o “redondos” de Cornejo. Esta discusión duró aproximadamente dos años entre el 2007 y 2009, donde varios escritores y críticos daban su opinión al respecto. Algunos hicieron alusión a la poesía incompleta, ya que “solo tiene tres buenos poemas” (los que Elqui Burgos y Rosas Ribeyro intervinieron en la publicación de 1973); otros, se cuestionaban la existencia de la autora, puesto que los textos se adecuaban perfectamente a las ideas feministas de ciertos grupos. Por otra parte, algunos explicaron las irregularidades en los escritos de Cornejo, pues son composiciones

recopiladas y publicadas después de su muerte. De esta discusión también formó parte Susana Reisz quien propuso la lectura de esta poesía por el método de “bloque de lego”, tomando en cuenta el ensamble de versos variados en la construcción de los poemas.

En el presente trabajo sostengo que la poesía de María Emilia Cornejo muestra una voz femenina que se confronta con tres dinámicas de la subjetividad: el deseo, la falta y el abandono. A través de un análisis detenido de catorce poemas, demuestro cómo esta poesía presenta a una voz poética que no solo explora el tema del erotismo, sino que profundiza en la exploración de su identidad como mujer y como sujeto. Esta es una poesía que no solo cuestiona lo que significa el amor, sino que muestra una desestabilización interior que termina con un autorreproche y desconocimiento de sí misma. Se presenta así a una voz introspectiva que realiza un viaje interno, pasando desde el deseo, explorando su vacío y terminando en un estado completo de soledad.

La tesis está organizada en tres capítulos. En el primero, planteo que la poesía de María Emilia Cornejo presenta una voz poética que refleja una enredada relación entre el deseo, la imposibilidad del amor y la performatividad femenina, donde el sujeto lírico, mientras cumple con los mandatos de género, expone la imposibilidad de una relación sexual y amorosa plena. Esta relación se representa de tres maneras. En primer lugar, a través del proceso de aprendizaje sexual, la voz poética, quien está influenciada por la performatividad de género, al expresar su deseo muestra una relación sexual no armónica. En segundo lugar, el deseo presente en la constante búsqueda y anhelo de la voz poética por encontrar y recuperar al Otro, manifiesta la imposibilidad del amor. Esta búsqueda también se expone en una demanda de amor que refuerza las jerarquías de poder. Por último, el uso provocativo del lenguaje, guiado por el erotismo, expone el deseo irremediable y desenfrenado que presenta la voz poética. En este capítulo utilizo las ideas de Judith Butler, ofrecidas en *El género en disputa*, para hablar sobre la performatividad de la voz poética. Asimismo, tomo en cuenta el *Seminario 20: Aun* de Jacques Lacan para hablar sobre que “no hay relación sexual”. De manera similar, retomo algunas ideas ofrecidas por Darío Sztajnszrajber sobre la imposibilidad del amor y Alexandra Kohan sobre la demanda amorosa.

En el segundo capítulo propongo que, en la poesía de María Emilia Cornejo, la sensación de falta se manifiesta a través del duelo no concluido por la pérdida del sujeto amado, por lo tanto, se muestra a un sujeto melancólico. Esta obra poética presenta a una voz poética que, al enfrentar una pérdida amorosa, descubre su propia falta inherente. Mientras que el

poema “Un sentimiento de culpa” expresa un sujeto melancólico que se culpa por la ausencia del otro, en “Como tú lo estableciste” se ofrece a una voz poética que no solo sufre por la pérdida, sino que atraviesa una pérdida del yo mismo al descubrir que ha estado performando como mujer. Las herramientas de este capítulo las tomo del texto “Duelo y melancolía” de Sigmund Freud, el cual permite comprender algunas actitudes repetitivas de la voz poética en torno a la pérdida del sujeto amado y del duelo no concluido. Asimismo, utilizo algunas ideas ofrecidas por Jacques Lacan en el *Seminario 10: la angustia*. Todo esto ayudará a profundizar en la identidad de la voz poética melancólica a quien le es imposible la superación de la pérdida del objeto amado.

Por último, en el tercer capítulo sostengo que en la poesía de María Emilia Cornejo aparece una voz poética que, al explorar su soledad, se abandona y se deja guiar por la pulsión de muerte, mostrando así una pérdida absoluta del ser a través del desbordamiento del lenguaje. Estos poemas son muy introspectivos y ya no están dirigidos hacia un otro. En esta parte, el estudio de un par de poemas en verso, muestra a una voz poética solitaria que termina con un sujeto dividido y sin identidad. De igual manera, los poemas en prosa presentan a un sujeto desesperado a través de un desbordamiento del lenguaje y una disolución completa guiada por la pulsión de muerte. Ahora bien, la teoría empleada en este capítulo parte de las ideas ofrecidas por Freud en *Más allá del principio del placer* y *Esquema del psicoanálisis*; así como la obra *La pulsión de muerte, el lenguaje y el sujeto* de Marcelo Barros. De esta manera, se visualiza a una voz poética desenfrenada, anclada en la repetición y que no se reconoce a sí misma frente a la soledad en la que se ve inmersa.

Sabemos que sus versos fueron compuestos durante los primeros años de la década del 70, por lo que su tono coloquial y directo está vinculado con la poesía conversacional, que durante esa época se encontraba en desarrollo. Su conexión con movimientos como *Hora Zero*, no es una sorpresa. Es sabido que Cornejo mantenía una amistad con algunos miembros, como Enrique Verástegui, sobre quien hace alusión en versos como: “Desde/ los extramuros del mundo/ he divisado/ los caminos del amor y la poesía / los difíciles caminos de mi vida” (Cornejo 2023: 79). De igual forma, en otros poemas hace mención de lugares como el café/bar *Versalles* del Centro de Lima, donde grandes escritores peruanos solían tener reuniones. Lo que es un indicador claro, de que, aunque no participara activamente, era consciente de la poesía que se estaba escribiendo en aquella época y las ideas que se sostenían.

Tomando esto en cuenta, vale la pena hacer hincapié en el estilo conversacional que mantiene su escritura. Por un lado, sabemos que la poesía conversacional, además de que “suele señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano” (Fernández 1995: 174), también apunta a incorporar en sus letras un conocimiento por el contexto histórico del momento. Siguiendo a Antonio Cornejo Polar, la poesía conversacional desarrollaría cuatro ideas:

La crisis de la poética centrada en la expresión de instancias estelares de la existencia, en favor de una poética de la cotidianidad; la reasimilación del relato en el universo de la poesía, con su obvia remisión a la historia al contorno social; la dilución del poeta en la comunidad y del lenguaje en la coloquialidad de la conversación; y, en fin, la construcción del texto como espacio coral que acoge varias voces. (1990: 206-207)

Lo que se vincula pertinentemente con la poesía de María Emilia Cornejo. La aparición desprevenida de una voz poética que confronta y se rebela desde su posición de mujer con un uso del lenguaje cotidiano, pone en discusión las cuestiones de género y lo que el contexto histórico ha venido ofreciendo con los años. Ana María Cornejo, hermana gemela de la poeta peruana, reveló que hay experiencias contadas en los poemas que jamás le pasaron a la autora, pero sí a conocidas suyas. Por lo que podemos decir que su poesía presenta un lenguaje coloquial y busca representar ideas no solo propias, por el contrario, de toda una colectividad: son las voces de muchas mujeres silenciadas a lo largo de los años.

Por otro lado, Enrique Lihn, poeta chileno, propone que el estilo de la poesía conversacional se caracteriza por la desacralización del poeta y su lenguaje, rompiendo con la tradición elitista. Así, el sujeto poético deja su lugar de héroe para integrarse a la sociedad como una voz más, adoptando el habla cotidiana y representando distintas figuras del tejido social latinoamericano (citado en Villacorta 2019: 300). Esto es algo que sucede en la escritura de Cornejo. Sus poemas, vaciados de bellezas y figuras, dejan ver un diálogo directo. Aparece una voz que no solo se despoja de quién es, sino del lenguaje poético. La liberación poética se da a lo largo de sus poemas, no solo con el empleo de palabras como “falo”, “senos”, por el contrario, también en los poemas en prosa recargados de descripciones de actividades diarias, enumeraciones y frases conocidas coloquialmente.

Esta investigación busca ofrecer una nueva mirada sobre una poeta peruana poco estudiada. Como mencioné anteriormente, la crítica literaria ha abordado muy poco la poesía de esta autora y si lo ha hecho, siempre ha terminado analizando los tres poemas más relevantes, dejando de lado otros poemas muy significativos. Además, la reciente publicación oficial de su

poesía reunida ofrece nuevos ejes de análisis, lo que permite comprender a una voz poética no solo enamorada y que critica a la sociedad, sino una voz descentrada, desesperada y fuera de sí. En tal sentido, esta tesis busca ofrecer una mirada mucho más amplia, mostrando tres ejes de análisis más allá del único enfoque de género que se le da. Es preciso insistir en prestar atención a la literatura peruana escrita por mujeres.

En definitiva, la poesía de María Emilia Cornejo es una que confronta con lo establecido por la sociedad, aborda el deseo, pero también aborda la falta, emergiendo como una voz poética melancólica, descentrada y autodestructiva. El desbordamiento del lenguaje, el desconocimiento del propio ser, el desencuentro consigo misma y de los propios ideales, es lo que aparece (y más) recientemente en la poesía de Cornejo. Esta es una voz que se mueve por distintos lugares y, en definitiva, conviene comenzar a discutirlos en profundidad.



Capítulo 1: El deseo y la imposibilidad del amor

*y nunca supe
si se trataba de su casa
o de su sexo.*

CRISTINA PERI ROSSI

Leer a María Emilia Cornejo no solo conlleva reflexionar sobre lo que significa ser mujer en la actualidad, sino también comprender lo que significaba ser mujer en el Perú hace 50 años. Transportarse a la época de su creación, nos permite como lectores comparar su obra con la de sus contemporáneos de los años 70. En aquellos años, las mujeres sufrían una exclusión mucho más pronunciada que en la actualidad, limitadas principalmente al ámbito doméstico. La exploración de la sexualidad femenina era un tabú y la poesía erótica escrita por mujeres era prácticamente impensable. Las mujeres eran vistas como simples objetos de deseo y se desaprobaba que ellas mismas desearan. El sexo y el deseo femenino debían mantenerse en privado y la culpa era una característica inherente al ser mujer. A contracorriente de ello, la poesía de María Emilia Cornejo desafía estas estructuras y se distingue como “precursora de la poesía erótica” en el Perú (Huamán 1999: 27), abordando temas que, hasta entonces, habían sido marginados o considerados inapropiados para la voz femenina. Y aunque su reconocimiento ocurre mucho tiempo después, hay que destacar aquel periodo de creación y tener siempre presente este detalle al leer su poesía. En ese sentido, decidí empezar esta tesis, explorando la temática por la cual se hizo conocida y que ha sido la más estudiada.

A través de la representación de la experiencia sexual, del desajuste entre deseo y amor y la sumisión, Cornejo critica los modelos tradicionales del amor y la sexualidad. En el presente capítulo propongo que aparece una voz poética que refleja una complicada relación entre el deseo, la imposibilidad del amor y la performatividad femenina, donde el sujeto lírico femenino, mientras cumple con los mandatos de género, expone la imposibilidad de una relación sexual y amorosa plena. Esta complicada relación se representa de tres maneras. En primer lugar, estudiaré cómo a través del proceso de aprendizaje sexual, la voz poética, influenciada por la performatividad de género, expresa su deseo reflejando una relación sexual desarmonizada. En segundo lugar, demostraré que el deseo presente en la constante búsqueda y anhelo de la voz poética por encontrar y recuperar al Otro expone nada más que la imposibilidad del amor, mostrándose también a través de una demanda de amor que refuerza la jerarquía de poder establecida en la sociedad. Finalmente, haré hincapié en el uso provocativo del lenguaje, que es explícitamente erótico, y la manera en que este expone un fuerte deseo insaciable.

1.1. Aprendizaje sexual y performatividad de género: la relación sexual no armónica

Me interesa comenzar observando cómo la voz poética descubre su sexualidad mientras performa como mujer. En el poema titulado “Tímida y avergonzada” a través de una atmósfera de vulnerabilidad, emerge una voz que se enfrenta a este descubrimiento por medio de una posición de sumisión. Este primer encuentro sexual no solo exterioriza el miedo y la vergüenza, sino el despertar del deseo. A medida que la voz poética aprende a interactuar con el otro y con su propio deseo, emprende una liberación progresiva en la construcción de su identidad sexual. Me interesa observar cómo la mujer no solo performa el género, sino que también lo desafía. Veamos el poema completo:

tímida y avergonzada
 dejé que quitaras lentamente mis vestidos,
 desnuda
 sin saber qué hacer y muerta de frío
 me acomodé entre tus piernas
 ¿es la primera vez?
 preguntaste,
 sólo pude llorar.
 oí que me decías que todo iba a salir bien
 que no me preocupara,
 yo recordaba las largas discusiones de mis padres,
 y su voz diciéndome:
 “nunca confíes en los hombres”.
 Comprendiste mi dolor
 Y con infinita ternura
 cubriste mi cuerpo con tu cuerpo,
 tienes que abrir las piernas, murmuraste,
 y yo me sentí torpe y desolada. (Cornejo 2023: 36)

Una voz poética sufre. Con un lenguaje coloquial, el poema empieza con el sujeto expresando cómo se sintió al momento de su primer encuentro sexual. La voz femenina se presenta vulnerable, inexperta y sumisa. Ella no sabe qué hacer en el acto, así que deja que el otro actúe no solo como guía, sino como agente. Este primer encuentro sexual se representa como un tiempo de vacío emocional y de miedo. Ella no está disfrutando de la intimidad, está con miedo. Se siente tímida, cohibida, avergonzada por su ineficiencia, por su inexperiencia frente a un otro que sabe muy bien qué es lo que hay que hacer. No puede dejar de llorar pese al apoyo que el otro le ofrece. Asimismo, esta desnudez que explícita no solo es física. Es una desnudez interior que trasciende y va mucho más allá. Y aunque se da una exposición de las

emociones más íntimas y de su vulnerabilidad, él la comprende y no se aprovecha de esto. Hay una sumisión aceptada por el sujeto lírico, quien agradece al otro por su comprensión y ternura. Este es un poema de cierto agradecimiento genuino a la masculinidad: “Comprendiste mi dolor / Y con infinita ternura / cubriste mi cuerpo con tu cuerpo”. En este punto, es oportuno detenerse en este análisis para contrastar esta representación con los primeros versos del poema “Después de un lento aprendizaje”, en donde se puede visualizar una evolución en la voz poética. En estos versos, el sujeto revela haber aprendido ya sobre la sexualidad, de manera que se instaura una nueva visión de mujer. Una mujer que, después de un proceso de aprendizaje, ya aprendió a conocer su sexualidad y su deseo. En este otro poema se dice lo siguiente:

después de un lento aprendizaje
 pude reconocer sin equivocarme
 las formas de tu cuerpo,
 besar tiernamente tus mejillas
 y saber con exactitud
 las dimensiones de tu falo (Cornejo 2023: 37)

Estos versos presentan a un sujeto lírico que reconoce que luego de un proceso de aprendizaje ha logrado conocer el cuerpo del otro. Es decir, la mujer ya aprendió “lentamente” sobre su sexualidad, y descubrió la manera de relacionarse sexualmente con el otro. Ahora ella puede corresponder “sin equivocarse” en el acto sexual. La mujer ha evolucionado y por medio de la obediencia ha logrado estar a un nivel decente para desear. A través de un lento adiestramiento, la voz poética pudo encontrar claridad y corresponder al otro.

En ese sentido, vale la pena partir de las ideas propuestas por Judith Butler, quien argumenta que “el género se construye culturalmente” (2017: 50), es decir, el género no es algo con lo que una persona nace, al contrario, se construyen a través de la repetición de comportamientos, maneras de vestir, modos de hablar que permiten que el sujeto se asocie culturalmente con lo que significa “ser hombre” o “ser mujer”. Butler sostiene que “el género siempre es un hacer” (2017: 76) porque no existe una identidad esencial que preceda a los actos de género. Dicho de otro modo, el ser humano no nace con una identidad de género definida, sino que es partir de acciones socialmente reconocidas, que esta se construye. Sobre estas ideas, Duque asegura que “el género y el sexo son [...] actos performativos que son modalidades del discurso autoritario; [...] y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales” (2010: 87). Dicho de otra manera, cuando las personas siguen acciones socialmente aceptadas, reflejan las

estructuras de poder que existen en la sociedad, mostrando una regulación en las identidades de género guiadas por el poder hegemónico. Esto significa que las identidades de género de las personas son medidas y ajustadas por aquellos en posiciones de poder dominante.

Si pensamos en los poemas analizados, se puede entender que hay una voz poética de mujer que está performando y repitiendo acciones que la enmarcan dentro de la categoría de “mujer”. El no conocer y no estar al mismo nivel que un hombre, así como, el descubrir su sexualidad y el proceso de aprendizaje, son parte de esta performance que la construye como una mujer para la sociedad. Bajo esta perspectiva, sentir emociones como el agradecimiento femenino, la culpa femenina, el pudor o la vergüenza, consolida el ser mujer dentro del poema. En ese sentido, el proceso de aprendizaje que atraviesa la voz poética para poder expresar su sexualidad como mujer, dialoga con lo propuesto por Teresa López en el “Prólogo” del *Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir donde afirma que:

“No se nace mujer” quiere decir que no se nace sensible, abnegada, modesta, sumisa, afectuosa etc., es decir, que no se nace con los atributos de la feminidad; pues lo que denominamos masculinidad o feminidad son modos de conducta adquiridos. “Se llega a serlo” expresa que la adquisición de los caracteres secundarios correspondientes al género es un proceso de inculturación que se lleva a cabo a través de la educación. (2005: 28)

Estas ideas suponen que las características comúnmente asociadas con la feminidad, como ser sensible, complaciente, moderada, obediente, generosa, entre otras, no son esenciales biológicamente. En lugar a ello, Beauvoir subraya que estas cualidades son comportamientos aprendidos y adquiridos a lo largo del tiempo. Es decir, el convertirse en mujer es un proceso de aprendizaje cultural. Este desarrollo se lleva a cabo, sobre todo, a través de la educación. En ese sentido, puede notarse a una voz poética que, al expresar su sexualidad, no solo refleja quién es, sino que también crea y refuerza la identidad adquirida a través de las acciones aprendidas. Mientras que, en “Tímida y avergonzada” descubre su sexualidad mediante actos sumisos en una atmósfera de vulnerabilidad, en “Después de un lento aprendizaje” se presenta como una mujer que desea, porque ya aprendió. La vergüenza y el miedo que aparecen al inicio ya no son un problema gracias a que el sujeto se acopla a su género y actúa como corresponde.

Este poema también presenta una relación sexual donde no hay satisfacción plena ni un encuentro completo con el otro. La voz poética se relaciona con dos otros: sus padres y el amado. Brevemente, entre tanta confusión, ella recuerda el discurso de sus padres sobre los hombres y que nunca debe confiar. ¿Sentirá culpa la voz poética al no obedecer? En todo caso,

parece que ella confía en él. Todo el poema es ella confiando en un otro masculino, por lo tanto, frente a este discurso social, ella le agradece. El amado ha sido tierno con ella a pesar de que ella no ha estado a la altura de la situación. Aunque el poema sugiere una relación heterogénea y sabemos que en lo binario siempre hay poder, esta jerarquía establecida y aceptada por la voz poética no es violenta ni opresiva. Sin embargo, pese a la comprensión del dolor, hay una tensión emocional. El sujeto lírico se siente culpable y avergonzado por su desconocimiento y poco control en la situación. Se trata de una relación sexual no armónica, es decir, en el poema, la relación sexual está lejos de ser idealizada. En vez de deseo y placer, la experiencia está dirigida por el miedo, la vergüenza y el dolor. Hay incertidumbre en esta voz que se siente torpe e incapaz de lograr el acto sexual. La atmósfera de vulnerabilidad se dibuja en el poema, mostrando este espacio que no es perfecto, pues “no hay relación sexual” (Lacan 2006: 20).

Para poder explicar esto, es necesario recordar que en el psicoanálisis se parte de la idea de que el sujeto tiene una condición de falta. Para Lacan, la relación entre los sujetos está marcada por una falta estructural, lo que resulta en una relación asimétrica. En ese sentido, el deseo nunca es completamente simétrico, pues nunca llega a ser del todo correspondido. Es la mediación con el lenguaje y el inconsciente lo que implica que no exista la armonía en la sexualidad. El sujeto está buscando algo, imposible de simbolizar, que nunca encontrará. Algo imposible de encontrar. Al sujeto le falta algo que no sabe y que cree que en su relación con el otro encontrará, pero no funciona así. “Si hay un otro, no hay armonía, sino conflicto” (Sztajnszrajber 2023: 236), es decir, si hay un otro, hay diferencia, por lo tanto, hay desencuentro y no hay armonía. El amor es diferencia y se escapa de la simbolización. El goce también escapa de la simbolización. Se cree que, en el amor, el otro viene a completar al sujeto y formar una sola unión, pero eso es imposible. Nunca se podrá llegar a ser uno, porque siempre son dos. Son dos otredades, dos diferencias, y en la medida que el Otro se haga presente siempre será un Otro. “Nunca podremos alcanzar al otro en tanto otro, pero en el impulso de tender hacia lo imposible, algo se nos rompe” (Sztajnszrajber 2023: 83).

Sobre esta problemática, Jacques-Alain Miller argumenta que cuando “decimos que no hay relación sexual es en tanto no hay una condición necesaria y suficiente para ambos sexos que los haga complementarios” (1991: 37). Es decir, la complementariedad de los sujetos es imposible. En este poema, se puede ver cómo las expectativas no se cumplen. Aunque hay cariño en la comunicación con el otro y el contacto físico es tierno, al juntar ambos cuerpos, hay algo que no termina de encajar. Nunca hay un Uno en la relación de los amantes; solo hay

dos Otros. La armonía en el poema no existe, es una voz poética que sufre, que siente dolor. Ella está decepcionada por su comportamiento, avergonzada por el (des)encuentro con el otro. Es probable que para la voz poética sus expectativas sobre cómo sería su primer encuentro sexual no se haya cumplido y en parte no se cumplirá porque el amado —el otro— “nunca deja de ser Otro” (Lacan 2006: 98). Es inalcanzable porque es otro, y mientras sea así, la relación sexual es imposible. En este poema “la culpa y la vergüenza son [...] parte de una matriz social donde este deseo estalla” (Barrientos 2019: 399). Ella se está enfrentando no solo al cuerpo del Otro, sino a su propio cuerpo, a su propio deseo y se asusta.

1.2. La búsqueda incesante del Otro

Me interesa subrayar aquí que la repetición de los actos sexuales manifiesta una constante búsqueda del Otro que nunca llega a satisfacerse. Los poemas reflejan un ciclo interminable de deseo insatisfecho, que dialoga con la idea de que el deseo siempre se escapa. A continuación, el poema “Envuelto en las sábanas de tu cama, esa cama tuya”, que además de mostrar la imposibilidad de una relación amorosa plena, refleja una voz poética desesperada por capturar al Otro. Aunque el acto sexual se presenta como curativo, hay un sentimiento persistente de separación y de algo que no encaja al final. En estos versos se enfatiza la separación emocional a pesar de la cercanía física, lo que resalta la imposibilidad de la fusión completa con el otro, alineándose con la idea de que siempre son dos otredades.

envueltos en las sábanas de tu cama, esa cama tuya
 cargada de pesares
 descubrimos las mil formas del amor;
 mis senos como palomas alimentaron tus angustias
 y tus pasos se perdían locos en la llanura de mi vientre,
 ¡oh! fauno enamorado
 cabalgas sobre mí desesperadamente.
 tus labios tomaron posesión de mi sexo
 y una lluvia de estrellas bañó nuestros cuerpos
 y tu semen vino a mí curando todas mis penas.
 al final fumamos y nos quejamos del viejo colchón de paja
 limpiamos nuestros sexos
 hurgamos en viejos poemas la definición de lo nuestro
 volvimos a fumar
 y las cuatro paredes de tu cuarto se hicieron evidentes
 tan claras y evidentes
 yo te dije adiós y tú prometiste llamarme. (Cornejo 2023: 43)

Como puede notarse, este es un poema explícitamente erótico. Por un lado, hay una voz poética femenina que recuerda el encuentro sexual con el otro. Ambos se reconocen sexualmente, a la vez que descubren “nuevas formas de amor”, esto es, nuevas maneras de deseo. Además, se menciona que ellos hurgan la definición de lo suyo, lo que revela una vez más que este es un espacio incierto en donde ambos descubren su sexualidad. Este es un espacio difícil de definir porque “el amor es imposible” como menciona Sztajnszrajber. Él la necesita y ella desea. Ahora, él se siente resguardado bajo el cuidado de ella. Se muestra entonces a una voz poética que habla con un lenguaje rebelde: “mis senos”, “tu semen”, entre otros, lo que refleja que el deseo está muy presente en el poema. La voz poética no solo describe sus impulsos, sino la desesperación del otro. Es el deseo el móvil de la relación sexual: el hombre y la mujer comparten el mismo espacio de deseo, ambos se desean fuertemente, pero ¿realmente están deseándose mutuamente o desean solo el deseo del otro? Como resultado, la mujer es agente y su cuerpo alimenta: “mis senos... alimentaron tus angustias”. Es decir, su cuerpo consuela las angustias del hombre, mientras que los pasos del él son los que ahora se pierden desorientados en la superficie del cuerpo del sujeto lírico. Así, la mujer se presenta como lugar donde el hombre se recuesta. Esta vinculación entre llanura (campo) con el fauno funciona muy bien. Si la mujer es el campo, entonces el hombre es el dios del campo, dios de la naturaleza. Él está enamorado y busca desesperadamente poseerla. Dicho de otra manera, aunque la mujer ya ha logrado ser agente y desea, todavía se mantiene por debajo de la mirada masculina. Ella es el espacio en donde el dios obra. Él se apodera de ella: “tus labios tomaron posesión de mi sexo”, para entonces llegar al orgasmo: “una lluvia de estrellas bañó nuestros cuerpos”. El punto máximo del encuentro sexual. Todo él en el encuentro sexual la consuela.

Seguidamente, cerca al final, es en donde parece que luego de la ilusión y la pasión, algo se transforma, lo que da una respuesta sobre lo que realmente está ocurriendo en el poema. La voz poética dice “al final nos quejamos, las cuatro paredes de tu cuarto se hicieron evidentes y nos separamos”, es decir, luego de la intimidad, del encuentro sexual que parecen disfrutar, se separan. Algo no termina de encajar y esta incomodidad se hace evidente. Darío Sztajnszrajber dice que “amar es que todo explote. Se derrita. Se marchite. Se disuelva” (2023: 371); lo cual es similar a lo que ocurre aquí. El amor que se tienen los amantes, las ganas irremediables de encontrarle y darle forma al amor terminan haciéndolos explotar. Y como no hay relación sexual, como no hay unidad, porque siempre hay diferencias, termina haciendo que todo se disuelva. No hay nada más que amor y desencuentro. Lo que sucede es que “el cuerpo del Otro nunca habla [...] el mismo idioma que mi cuerpo” (Recalcati 2023: 70). La

diferencia no solo está en la fisonomía del cuerpo, por el contrario, se da en el encuentro de diferentes subjetividades. El Otro nunca podrá comprender en su totalidad todo lo que es el Otro. Y el amor, como en toda relación, aunque aparece la unión y el vínculo con un otro, nunca llegará a ser pleno.

En este poema, ambos amantes están viviendo sus propios deseos, es decir, disfrutan ser deseados. Sin embargo, en esta constante búsqueda se chocan con la imposibilidad de consumir este amor. Por más que cabalgue desesperadamente y los pasos del otro se pierdan en el uno, por más que busquen al otro incansablemente, el deseo nunca coincide porque al final cada amante se está enfrentando a su propio deseo. Para Recalcati, el encuentro entre dos personas siempre implica el encuentro con el fantasma singular de cada uno, mostrando que “el encuentro sexual es un encuentro, antes que con la alteridad del Otro, con el fantasma de uno mismo” (2023: 82). En ese sentido, en este poema se puede ver cómo la voz poética desea constantemente el deseo del otro. La voz poética, desea que el amado la desee y disfruta de ser deseada: “¡oh! fauno enamorado”; sin embargo, esta unión anhelada es imposible porque cada amante goza solo en la medida en que son dos sujetos distintos, dos otredades.

Por otro lado, este poema propone una nueva representación del amor que dialoga con las ideas sobre el amor que conocemos en la realidad. Buscar deconstruir el amor es reconocer que “ya nacimos impregnados de un sinfín de categorías que conforman nuestra subjetividad amorosa y nuestra subjetividad en general” (Sztajnszrajber 2023: 307). ¿Qué hace creer a la voz poética que la manera de encontrar el amor es por medio de estas acciones? La dinámica de la relación sexual es performativa. La voz poética nunca deja de performar como mujer. Por más que ahora ella sea agente de deseo, se encuentra sumergida en una sociedad con comportamientos ya establecidos. Que las mujeres en los años setenta no puedan desear libremente es un indicador de la existencia de formas establecidas de deseo. De hecho, es una realidad que en la sociedad siempre se ha pensado en la mujer como objeto de deseo. Esto es algo que Cornejo ha identificado y lo deja muy claro en sus poemas eróticos. Estos poemas no solo explicitan el deseo y muestran el desencuentro con el otro, sino que también invitan a pensar y replantearse sobre lo establecido.

En este punto, algo que llama mi atención en estos poemas es el lenguaje coloquial y directo que está empleando la autora. Como lectores es fácil comprender lo que está sucediendo. Aunque aparezcan metáforas o frases que representan la relación sexual con otras palabras: “una lluvia de estrellas bañó nuestros cuerpos”, no son ajenas al lenguaje cotidiano.

Recordemos que, con la poesía conversacional, los poetas buscaban renovar la escritura para reflejar los cambios sociales y dar voz a distintas urgencias, como transformar la realidad o autorrepresentarse (Villacorta 2019: 299). En el caso de Cornejo, con ella aparecen nuevas formas de representación de lo femenino. Porque antes de ella era impensable encontrar en la poesía a una voz femenina que diga “tu semen vino a mí curando todas mis penas”. Es decir, el uso de un lenguaje coloquial, subversivo, directo y poco poético, era impensable para una poesía de aquella época. Gracias a la crudeza con la que se dirige, muchas mujeres en los años ochenta empezaron a escribir sobre su cuerpo y sobre lo que significa ser mujer. Antes no se hablaba sobre estos temas en la poesía y era difícil encontrar una voz femenina que expresara su deseo y mucho menos sin disfrazarlo bajo un lenguaje lírico clásico. Por eso, se considera a Cornejo una precursora del erotismo, ya que, aunque su poesía fue leída recién después de su muerte, la escritura de estos poemas tuvo lugar años antes, marcando un quiebre significativo en el discurso poético de su tiempo.

En este otro poema “Me encontraste en la mitad de todos mis caminos” aparece la sumisión a partir de la demanda amorosa que hace la voz poética. Se muestra a una voz poética que se define como una mujer completamente entregada al hombre, una figura incondicional que no pide nada a cambio y que vive para complacer al otro. Esta declaración del sujeto, veremos que revela una demanda de amor y pertenencia, así como la intensidad del deseo, que refiere a una búsqueda irremediable del Otro.

me encontraste en la mitad de todos mis caminos
y avanzaste lentamente hasta inundar
todos los rincones de mi vida.
ahora,
soy la mujer que sigue
sigilosamente
tus pasos
la que aguarda en cada esquina tu llegada,
soy la mujer incondicional
que nada pide a cambio
la que siempre te recibe
y te abre las piernas sin chistar.
soy la mujer
tu mujer,
que guarda tus más gratos recuerdos;
la que nunca olvidará tu nombre
soy la mujer que conservará como un tesoro

todos tus orgasmos
 tu desesperada forma de amarme.
 soy la mujer,
 tu mujer,
 y te amaré
 hasta entregarte toda mi piel. (Cornejo 2023: 45)

Por una parte, en este poema aparece una voz poética declarándose como la mujer del otro. Este es un poema dirigido hacia un amado específicamente. Ella lo ama y se despoja de todo lo que es para ser del otro: “me encontraste en la mitad de todos mis caminos.../ ahora/ soy la mujer que sigue.../ tu mujer/ y te amaré/ hasta entregarte toda mi piel”. Es el otro el que se ha apoderado del sujeto lírico. Ahora, ella es la mujer que espera y sigue discretamente al otro. Es una voz que vive esperando a que su amado llegue, y busca complacerlo incondicionalmente. Es así que se muestra a una voz que nada pide a cambio y está siempre disponible para recibir al otro y acogerlo. De forma clara, ella manifiesta ser la mujer del otro y ya no ser de ella misma. Se compromete a amar al otro hasta terminar entregándose completamente. Ella lo espera, lo sigue discreta y calladamente. Es incondicional y lo complace sin pedir nada a cambio. En ese sentido, vale la pena decir que esta es su declaración de amor: te amaré hasta entregarte toda mi piel. En ese aspecto, en este poema se puede distinguir a una voz poética femenina que describe una serie de comportamientos y acciones que son socialmente aceptadas: la superioridad del hombre frente a la mujer o el hecho de que la mujer no sea dueña de su vida. Asimismo, la repetición del verso “la mujer” y parecidos, alude a la repetición de acciones performativas. El comportamiento del sujeto lírico está regulado por los discursos y normas de poder que se ejercen sobre ella. No obstante, es importante aclarar que esto no incomoda a la voz del poema. Ella disfruta de esta situación y se enmarca dentro de su género que, en este caso, la ubica en una posición inferior al otro sin reclamos.

Paralelamente, este poema permite conversar sobre la paradoja entre el amor y el deseo, porque “mientras que el deseo tiende a buscar lo que no se tiene, el amor tiende a centrarse en lo que se tiene” (Recalcati 2023: 107). Esto genera una tensión fundamental, pues el deseo está guiado por una falta, y el amor en el poema está representado por la presencia y por el ser nombrado, por eso la insistencia en ser nombrada como “tu mujer” o “la mujer”. Además, el amor “rechaza el goce que no está ligado a un nombre, mientras que el goce como tal tiende al anonimato, a la cancelación del nombre a través del cuerpo” (Recalcati 2023: 139), por lo que, en ese sentido, mientras más se afirme y se manifieste el amor, el Otro se volverá más inaccesible en el plano del deseo, impidiendo así una relación plena. Y es que, el deseo se

desarrolla a lo largo de todo el poema, que también está atravesado por la identificación de la voz al nombrarse como la mujer del otro. El amor que aparece en la identificación espanta al deseo, por tanto, se produce una insistencia en este último.

Por otra parte, la constante demanda de amor a lo largo del poema también es otro indicador de que el deseo está cada vez más lejos. Este tipo de discurso quiere que el Otro esté presente de manera incondicional, exigiendo no solo la atención continua del otro, sino también amor. Esta demanda amorosa sitúa al sujeto en una situación de exaltación anticipada, la cual está cargada de expectativas, pero permanece en una espera continua, confiando que sus deseos serán complacidos (Kohan 2020: 27-28). El sujeto lírico, al entregarse incondicionalmente al otro, no solo actúa cumpliendo las expectativas sociales sobre el rol femenino y el amor, sino que deja ver una profunda demanda amorosa. Ella es la mujer del otro, porque quiere algo del otro, que no sabe que es, pero que piensa que la completará. El otro cree que es su “media naranja” y por eso ella nunca lo olvidará. El Otro ha llegado y ha desestabilizado todo lo que había en ella, pues, para ella, el amor es amar incondicionalmente hasta perder todo lo que es: quiere ser Uno con el amado. Sin duda, este es un poema lleno de amor y de deseo, sin embargo, al sentir esa imposibilidad del amor, de conceptualizar lo que siente, decide demandar, pedir, rogar el deseo del otro. Ella dice “soy la mujer que conservará como un tesoro todos tus orgasmos” o “que guarda tus más gratos recuerdos”, es decir, ella guarda, recuerda el deseo del otro. El Otro es el que la encuentra y ella se deja ser. De esta manera, se da una entrega (movida por el discurso de demanda amorosa) que refuerza la jerarquía, y manifiesta las dinámicas de poder. Lo que da como resultado que la voz poética manifieste su deseo por medio de la sumisión. En sus ganas de ser deseada, se entrega.

En suma, en este poema la voz poética al performar como mujer —cumplir con acciones como seguir los pasos de alguien más, estar para el otro sin importar qué, vivir incondicionalmente para él y actuar en relación con el otro— deja clara una demanda amorosa que refuerza la jerarquía social sobre la relación del hombre y la mujer. Y claro, esta performance de género no impide la presencia del deseo dentro del poema. El deseo de la mujer se manifiesta en su declaración en la cual se despoja de sí misma para buscar entregarse totalmente a su amado. Aunque esta declaración parece ser una forma de mantener contacto con el otro, quien es dueño de ella, se puede percibir a una mujer agente, alguien que además de ser deseada y aceptar esta dominación, también desea y habla sobre ello. Efectivamente, es a través del lenguaje como se instaura a la mujer distinta: la mujer que desea, que para el

contexto en el que fue escrito es controversial. La mujer en la poesía de Cornejo performa porque actúa como mujer, pero también habla de su deseo, de lo privado. Y es que “confesar el amor es comprender finalmente que el amor es un acto performativo, un acto del lenguaje” (Sztajnszrajber 2023: 27); es decir, manifestar el amor y verlo en la realidad, implica actuar y hablar bajo la construcción del amor que hace la sociedad, que evidentemente no es la verdadera. Y todo esto es lo que Cornejo en sus poemas invita a cuestionar.

1.3. Liberación poética: uso provocativo del lenguaje

Ahora me interesa observar cómo el uso provocativo del lenguaje en variados poemas muestra un deseo desenfrenado. Retomando el poema “Después de un lento aprendizaje”, es posible abordar el uso del lenguaje erótico, que revela un deseo más firme, aunque aún condicionado por las expectativas sociales del rol femenino.

después de un lento aprendizaje
 pude reconocer sin equivocarme
 las formas de tu cuerpo,
 besar tiernamente tus mejillas
 y saber con exactitud
 las dimensiones de tu falo.
 ahora, cada encuentro se convierte
 en el hecho cotidiano de besarse
 meternos en la cama y repetir
 los movimientos del amor.
 tu cuerpo se estremece a cada orgasmo,
 yo te pido más
 y en la necesidad de recuperarte
 mis labios exploran tu pubis,
 para entonces
 cansado y sudoroso
 mis senos abrigan tu sueño (Cornejo 2023: 37)

El deseo sigue siendo una parte esencial de la identidad de la voz poética, pero también se encuentra atrapado en el ciclo repetitivo del acto sexual, lo que refleja una cierta monotonía y un deseo insatisfecho de algo más profundo. Por un lado, el poema empieza con la voz poética diciendo que luego de mucho aprendizaje pudo aprender a desear. De modo que es esta capacidad la que permite que ella pueda ser rebelde a través de las figuras que crea por medio del lenguaje. El sujeto lírico enuncia lo que siente y lo que sucede en sus encuentros sexuales con el otro. Este poema es una afirmación del deseo en donde el encuentro sexual se presenta

como espacio para la liberación. Es a través de este espacio en donde el sujeto poético puede reconocer físicamente al otro y reconocerse a sí mismo. Además, es un intento en el que busca recuperar al otro. ¿Por qué la voz poética habla de recuperar al otro? Porque, al no llegar el amor a ser pleno y escapársele, se hace necesario estar en constante intento de recuperación. El amor se presenta como “un deseo de fuga” (Sztajnszrajber 2023: 365). Es decir, el amor cuando parece estar completo, en realidad no lo está y siempre está huyendo porque no puede llegar a ser capturado plenamente. El seguir en constante búsqueda y recuperación del otro, demuestra la incapacidad de poder capturar y poseer al otro. En ese sentido, tenemos a una voz poética que pide, pide y pide más. Ella abriga al otro, quien está cansado y sudoroso. La relación sexual termina y su encuentro no fue nada extraordinario. No es una relación magnífica, no llega a ser feliz, ni plena. La voz poética se queda cuidando del otro y deseando más. “Cuando amamos, no hacemos más que repetir, encontrar el objeto es siempre reencontrarlo” (Miller 1991: 17); dicho de otra manera, cuando la voz poética explora al otro y besa tiernamente sus mejillas, no está nada más que volviendo a encontrarse y desencontrarse con su amado. Nunca logra ni logrará capturarlo.

La cotidianidad admitida en el poema refleja la insatisfacción no aceptada (tampoco lo han negado) de los amantes. Y es que después de un lento aprendizaje, después de aprender los dispositivos de amor establecidos por la sociedad, después de memorizar lo que hay que hacer para encontrar el deseo, se descubre que es imposible. La búsqueda del otro y la búsqueda del deseo es repetitiva. El deseo está en constante movimiento. El “deseo no cede, no cesa, no se calma, pero se encuentra con el deseo del otro” (Sztajnszrajber 2023: 261). Repiten todas las noches los movimientos del amor, la búsqueda de cifrar lo imposible. El cuerpo se estremece a cada orgasmo, el cuerpo de los amantes disfruta del sexo, pero no es suficiente. Entonces, hay amor porque hay búsqueda, hay amor porque es imposible su consumación. Si el amor fuera posible, no habría la necesidad en la voz poética de recuperarlo.

Por otra parte, en este poema, a través de versos como: “tu cuerpo se estremece a cada orgasmo” o “las dimensiones de tu falo”, “mis labios exploran tu pubis”, entre otras descripciones explícitas de la relación sexual, se marca la emancipación de la voz poética femenina. Es la libertad de la mujer al poder hacer público lo privado. La mujer se libera al hablar de cosas que no son permitidas y se muestra al mismo nivel que el hombre como un sujeto que desea. Si bien es cierto, ella sigue siendo objeto de deseo, ahora también es capaz de tomar una posición similar al otro. Esta liberación poética por medio del lenguaje está más clara

en el poema “Terriblemente tuya”. El deseo expresado aquí es casi obsesivo. La repetición del acto sexual se convierte en un intento incesante de alcanzar algo que nunca se completa. Este poema puede servir para ilustrar la naturaleza imposible de simbolizar el goce y el deseo como una búsqueda interminable, que se repite sin encontrar nunca satisfacción completa. El deseo siempre escapa.

terriblemente tuya
 acudo noche a noche a la inquietud de tu cama,
 bric-a-brac, bric-a-brac, bric-a-brac,
 los grillos nos espían.
 un torrente de mariposas
 cubre la desnudez de nuestros cuerpos
 y celosamente conservan las ondulaciones de tu talle.
 yo
 guardo en mi memoria
 tus labios explorando mi cuerpo. (Cornejo 2023: 39)

Por una parte, en este poema ella acude, es agente y va en busca del otro. Desde el primer verso ella desea y se declara frenéticamente del otro. Se despoja de sí misma. Además, la voz poética expresa el sonido de la relación sexual en el poema: “bric-a-brac, bric-a-brac, bric-a-brac”, mientras que la naturaleza la acompaña. Se presentan, por un lado, los grillos que son animales nocturnos; asimismo, las mariposas aparecen para cubrir el deseo de los amantes. De modo que, la naturaleza se implanta en los cuerpos de los amantes, representa el amor y el deseo. Por otra parte, llama mi atención la primera palabra del poema. Y es que esta palabra, “terriblemente”, significa excesivamente, extraordinariamente, por lo que, en este poema hay un sujeto poético que se declara del otro excesivamente, de manera desbordante. De este modo, es importante pensar en que, a través de esta rebeldía con el lenguaje, también está haciendo una crítica social, también está siendo política. La poesía de Cornejo “sigue siendo social [...] es la de una mujer que intenta construir una relación amorosa nueva, distinta, pero en la que ella percibe un parto doloroso” (Miloslavich 2012: 215) es decir, se trata de una poesía que mantiene un enfoque político y refleja el interés de una mujer por crear, no solo una nueva y diferente relación amorosa, sino una mujer distinta, a pesar de que este intento sea doloroso.

Ahora bien, en este poema, como mencionaba anteriormente, el deseo aparece frenéticamente explícito por medio de las figuras que crea con el lenguaje. Al colocar el sonido de la relación sexual deja clara la imposibilidad que tiene el goce de ser simbolizado. El sujeto lírico declara que noche a noche, es decir, todos los días o siempre, acude y va en busca del

encuentro con el otro y aunque disfrutan, ella siente celos de que el *torrente de mariposas* — que simbolizan eso Real de la sexualidad que no se puede simbolizar— sí pueda poseer al otro. Y es que ese torrente de mariposas que ella desea es el goce del otro; sin embargo, todo lo del otro siempre termina siendo del Otro. El orgasmo del otro es el orgasmo del Otro. La naturaleza, que envuelve y representa el goce imposible de simbolizar, logra capturar lo que ella desea. Sin embargo, al final del poema, la voz revela que lo que desea es el deseo del otro. El hecho de que el sujeto guarde en su memoria cómo el otro la desea deja claro que lo que desea es ser deseada. Ama ser deseada: “yo/ guardo en mi memoria/ tus labios explorando mi cuerpo”.

En efecto, este uso provocativo del lenguaje aparecerá en variados poemas de Cornejo, y marcará una manera de escribir que se verá reflejada en la década de los ochenta. En ese sentido, es pertinente pensar que en estos poemas, Cornejo emplea un lenguaje inédito que no solo era rechazado en la poesía clásica, sino que además habla sobre un tema que las mujeres no podían hablar. Expone una faceta femenina privada, sobre la cual la mujer debía mantenerse callada y al margen. De esta manera, la poesía de Cornejo “es el testimonio de una mujer desgarrada entre las normas convencionales que una sociedad de este tipo tiene señaladas para la mujer y la tentación del desacato, de la insumisión” (Gonzales 2008: 31). Dicho de otra manera, sus versos son el testimonio de la mujer que es consciente de las normas sociales sobre las cuales está viviendo y está siendo construida. En este poema, sin embargo, se instaura una mujer distinta que desea sin miedo y sin culpa. Presenta así un sujeto lírico femenino que es rebelde y por medio de un lenguaje poco común, cuestiona lo establecido en la sociedad. Ahora, la mujer es agente, pese a ser construida bajo lo asentado por la sociedad, bajo las acciones performativas que cumple, ella también puede ser ejecutora de deseo y no solo objeto de deseo. Ella ahora habla en el poema, y pese a encajar por ratos en lo establecido, también se muestra distinta en ocasiones.

En suma, queda claro que en la poesía de María Emilia Cornejo el deseo sexual y la imposibilidad del amor están inevitablemente vinculados. Aunque el sujeto lírico experimenta una evolución en su relación con el sexo, desde la inocencia hasta la familiaridad con el acto, nunca logra encontrar una relación plena o armoniosa con el otro, nunca llega a sentirse totalmente satisfecha. En la primera parte, trabajé con poemas que mostraron que el descubrimiento sexual de la voz poética se da por medio de la sumisión. Aparece una voz poética que performa según el género establecido, y aprende a relacionarse con el Otro, aprende a desear. Es en “Tímida y avergonzada” donde se vislumbra la primera experiencia sexual y lo

que implica emocionalmente, y en “Después de un lento aprendizaje” donde se empieza a ver una aparente evolución en el sujeto lírico. En la segunda parte, demostré la manera en que en variados poemas se representa una relación sexual no idealizada, por tanto, una imposibilidad de encuentro pleno con el Otro. El desajuste que aparece en poemas como “Envuelto en las sábanas de tu cama, esa cama tuya” o “Tímida y avergonzada” pudo revelar que el amor es imposible de conceptualizar. Además, en “Me encontraste en la mitad de todos mis caminos” analicé cómo ese discurso romántico es en realidad una demanda amorosa que no solo deja ver un deseo claro del Otro, sino que refuerza las jerarquías de poder impuestas por la sociedad. Por otra parte, en tercer lugar, poemas como “Terriblemente tuya” explicitan una liberación poética por medio de un uso provocativo del lenguaje, que a su vez deja relucir una búsqueda incesante del otro. El deseo nunca termina, pues aunque “la relación sexual no existe [...] su alegría sí” (Recalcati 2023: 162).

En ese sentido, la poesía de María Emilia Cornejo pone en cuestionamiento no solo los roles tradicionales masculino y femenino, sino que dialoga sutilmente con las concepciones sociales sobre lo que significa el amor. Por otro lado, esta poesía muestra la tensión constante entre el deseo y la imposibilidad del amor. Incluso, en los poemas más románticos se puede reconocer un pequeño desencaje que revela la condición imposible de capturar el amor, por tanto, de la unión plena con el Otro. Por último, el uso de la performatividad de género en los poemas muestra cómo la voz poética femenina cumple con variados roles sociales de sumisión, que poco a poco la van construyendo, condicionando en la formación de su propia identidad. Ella, aunque logra una liberación por medio de la poética al hacer público lo privado, no logra salirse en la práctica de los roles. Dicho todo esto puedo asegurar que Cornejo es “una poeta [...] que interroga con dolor e inocencia al amor y que expone el sentimiento contradictorio entre el *ser* y *deber ser* mujer en la época en la que le tocó vivir” (Damián 2021: 5). Me explico, en sus poemas se muestra el *deber ser* de la mujer, al mostrarse como mujer dominada y no dueña de sí misma. Sin embargo, a través de la forma de este testimonio deja ver el espíritu de rebeldía que es pieza clave en su poesía. El poema es en Cornejo un lienzo para exponer el deseo. La poesía es un espacio de liberación. Pues, como menciona Ollé (1998), deja ver las formas represivas que buscan domesticar a las mujeres a través de la culpa y una frigidez sexual impuesta externamente. Así, afirma que el amor es un espacio donde todo está permitido, brindando libertad para escoger entre la fatalidad y la dicha, y por supuesto que el amor en María Emilia Cornejo oscila entre ambas, sin llegar nunca a ser posible. Todo amor es dichoso, pero siempre fatal.

Capítulo 2: Falta y melancolía

*entonces dividida
dando tumbos
de lo oscuro a lo oscuro
giré recién llegada*
BLANCA VARELA

En el presente capítulo sostengo que, en la poesía de Cornejo, la sensación de falta se manifiesta a través del duelo no concluido por la pérdida del sujeto amado y por lo tanto, se representa una fuerte melancolía. En cinco poemas explicaré cómo se representa el vacío causado por la ausencia del sujeto amoroso, y cómo emerge un sujeto melancólico. En primer lugar, abordaré un par de poemas en los cuales la voz poética enfrenta una pérdida amorosa, causando que descubra su propia falta. En segundo lugar, analizaré un poema en el cual se expresa un sujeto melancólico con relación a la culpabilidad. Finalmente, analizaré un poema en donde se muestra a una voz poética que no solo sufre por la pérdida, sino que también atraviesa una pérdida del yo mismo al descubrir que ha estado performando como mujer.

2.1. La pérdida amorosa como desencadenante de la melancolía

Quiero comenzar observando dos poemas en donde podemos notar la falta amorosa que padece la voz poética. Esta falta, representada por la ausencia del sujeto amado, termina provocando una profunda melancolía en la voz lírica. El poema “Qué somos” es el siguiente:

Qué somos?
qué es el amor entonces
si ya no te veo llegar
en las mañanas
(tristes mañanas
de mi vida)
y todo se quebró.
si ya no nos dan silencios
y todo lo que construimos
lo basamos en tristes
frases hechas
repetidas al azar
y todo lo que nos queda
son mundos ahuecados
inhabitados mundos
donde no cabemos
los que no sentimos. (Cornejo 2023: 62)

En principio, en este poema se presenta a una voz poética que se pregunta sobre su relación con el amado. Evidentemente, se trata de un poema dirigido hacia el sujeto que ya no está presente, al cual le pregunta cuál y cómo es dicha relación. Es en esa incertidumbre, que la voz cuestiona sus concepciones sobre el amor. Parece que la sujeto lírico, a partir de esta pérdida del sujeto amado, pone en duda lo que durante mucho tiempo ha creído y dice: “qué somos y qué es el amor si ya no te veo llegar por las mañanas”. Se trata de una voz que confundida sufre por la no-presencia, por la no llegada del amado. Luego, entre paréntesis, agrega que ahora, que el objeto amado ya no está, sus mañanas son tristes. En este punto, se representa entonces un vacío en el sujeto lírico. Todo se quebró, ya no hay silencio, ya no hay espacios para ellos, y todo lo que fueron estuvo basado en construcciones de otros. Es decir, la voz poética, afectada por la falta, reconoce que ella y su amado han estado amándose bajo lo establecido por la sociedad. Las muestras de amor de estos amantes eran muestras de amor aprendidas. Utilizaron “tristes frases” que son discursos ya inventados y repetidos. Esto quiere decir que, probablemente, dijeron frases como “te amo” sin necesariamente sentirlo. Es en ese sentido que, la voz poética se pregunta: ¿Qué es el amor entonces si hemos estado actuando conforme a lo esperado? ¿Qué es el amor, si al final, solo seguimos comportamientos tomados como “románticos”? Y entonces, es en ese reconocimiento y confusión frente al amor, que todo lo que les queda a los amantes son mundos ahuecados, realidades vacías. Solo les queda la falta.

Asimismo, la voz poética habla de mundos donde nunca terminarán de habitar, mundos donde no entran quienes no sienten como los demás, quienes no corresponden/entienden ese amor creado: mundos donde no entran los que “no sentimos” como los demás, porque el amor se acabó. En el mundo creado, donde el amor parece ser posible y para siempre, no logran encajar los amantes, quienes ya no se aman conforme a lo esperado, quienes no encontraron un otro para amar genuina y plenamente. Los amantes nunca terminarán de encajar en el mundo que cree en el amor pleno, porque ya descubrieron que ese amor no es posible.

Por otra parte, Sztajnszrajber desarrolla la idea de que el amor es imposible porque todo amor trae siempre un componente de desamor, y argumenta a que el amor y el desamor son inseparables, porque el amor nunca es puro ni estático:

Amamos porque algo no nos cierra, porque algo nos duele, porque duelamos, porque nos duelamos. Amamos porque el duelo es imposible. El amor es imposible porque implicaría aceptar la presencia del desamor como su aspecto constitutivo. Para que haya amor tiene que poder también dejar de haberlo.

Nunca el amor es un estado final, pero tampoco nunca es un acto de inicio: el amor es movimiento. Y si hay movimiento, hay falta. (2023: 224)

Dicho de otra manera, los seres humanos amamos porque estamos incompletos, porque algo nunca termina de encajar, porque estamos constantemente deseando llenar ese vacío, ese dolor. El amor existe, aunque el proceso de amar tenga una dimensión imposible y duela. Es así que se parte de la idea de que el amor es movimiento y, en tanto es movimiento, es falta. El amor se mueve y nunca terminamos de encajar completamente con un Otro. Esta cita plantea una concepción del amor diferente a la idealización romántica, en donde amor y desamor se contraponen. El amor implica desamor porque el amor nunca cierra. El desamor no es negativo, es una evidencia más de la existencia del amor y su imposibilidad. Es en ese sentido que, se ama desde la carencia, se ama desde los “mundos ahuecados”.

Volviendo al poema, la voz poética se pregunta qué es el amor, más allá de cumplir con la idealización romántica. El amor para la voz poética se volvió desamor porque todo se quebró y la condición de desamor apareció. La voz poética se ha chocado con la visión de que el amor es un proceso incompleto y que es imposible alcanzarlo plenamente. Se trata de una voz poética confundida que sufre frente a la falta del Otro porque la unión con el Otro siempre fue imposible. Todo lo que construyeron siempre estuvo marcado por el desamor, y lo que finalmente queda es falta, porque aman desde la falta. Es una voz poética que frente a la pérdida del sujeto amado reconoce su propia falta.

Ahora bien, es necesario diferenciar la *falta* de la *pérdida*. Por un lado, la *falta* se entiende como lo que es inherente del ser humano. La falta siempre está presente porque para el psicoanálisis el ser humano nace incompleto. Además, donde hay falta hay deseo, es decir, surgen objetos de deseo, como lo es el amado en el poema, quien ahora se ha perdido. Por otro lado, la *pérdida* se entiende como la desaparición, la ausencia de un objeto deseado. Ambos términos se relacionan muy bien, y lo que ocurre en el poema es que la pérdida del sujeto amado ha intensificado la sensación de falta, y, por lo mismo, la voz poética siente un agujero en parte condensado por la melancolía y la imposibilidad del duelo.

En ese sentido, vale la pena preguntarnos ¿hay una voz poética atravesando un duelo o es una voz poética melancólica? Desde Freud, podemos decir lo siguiente. Por un lado, el duelo es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (1986a: 241), mientras que la melancolía, aunque cuenta con los mismos síntomas, se incluye una “perturbación del sentimiento de sí”

(1986 [1917]: 242). Es decir, la melancolía implica una desvalorización del yo. La melancolía surge cuando el duelo es imposible e inconcluso. Cuando se pierde al objeto deseado, el melancólico pierde también el interés por el mundo, pierde el interés por uno mismo. Surge la culpa por la pérdida del objeto amado, y se da la imposibilidad de poder encontrar otro objeto de deseo. A diferencia que en el duelo, donde luego del proceso “el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido” (Freud 1986a: 243), el melancólico muestra “una extraordinaria rebaja en su sentimiento *yoicoi* [...] un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (Freud 1986a: 243). Es decir, en el duelo, el sujeto logra vencer y superar la pérdida del sujeto amado, mientras que en la melancolía es el mismo sujeto que se pierde a sí mismo. Surge un empobrecimiento del yo, donde la pérdida del objeto de deseo lleva al sujeto a un constante estancamiento del mismo ser.

Dicho todo esto, en el poema podemos visualizar a una voz poética melancólica. Es cierto que ha ocurrido la pérdida del sujeto amado, sin embargo, esta pérdida ha dejado ver la falta que existe, por lo que la imposibilidad de encontrar otro objeto de amor revela un estado de melancolía. Las mañanas de la voz poética ahora son tristes porque no existe el amado en su vida. La confusión y la desorientación de sus propias ideas e ideales son muestra de la melancolía que experimenta la voz poética. La pérdida del objeto de amor la ha descentrado de tal forma que el yo duda de sí mismo. No siente que encaja en el mundo. Su propia realidad está inhabitada y no cabe allí porque tampoco sabe lo que siente. Es una voz que ahora ve con tristeza todo el amor que tuvo, pero no sabe qué es el amor, ni sabe qué siente o sintió. Una voz que no se encuentra en ningún lado.

Asimismo, esa pregunta de “qué somos”, esconde en realidad un “quién soy”: quién soy si el amor es imposible, quién soy si no siento amor. Quién soy si todo amor es desamor. Quién soy si en realidad todo el amor que sentí nunca fue posible, nunca fue pleno. Es así como la pérdida del sujeto amado ha quebrado todo. Ha sido la pérdida del objeto de amor “una ocasión privilegiada para que campee y salga a la luz la ambivalencia de los vínculos de amor” (Freud 1986a: 248). Es la ausencia del ser amado la que ha desestabilizado a la voz poética que se muestra ahora como un sujeto melancólico imposible de superar al otro, y más que superar al otro, superar la falta que posee (que es claramente imposible).

De manera similar, esto se expresa de forma más notoria en el poema “Me tendrás aquí gritando”, donde la voz poética confiesa abiertamente la melancolía mediante el ejercicio de recordar y lamentarse.

Me tendrás aquí gritando
 Llorando
 El amor que nos unió hace dos noches
 Yo volveré a recordar
 Tus ojos llenos de invierno
 La danza que bailamos
 Nuestros paseos
 Y esas largas discusiones
 Al pie de un ficus enfermo
 Tu presencia necesaria de otras noches
 Ahora se pierde en las hondas galerías
 Subterráneos túneles de mi vida
 El perfume de lo nuestro
 No conservó sus olores
 Y tal vez murió la única posibilidad de comunicarnos. (Cornejo 2023: 73)

Este poema empieza con una imagen fuerte. Se dirige hacia un tú que ya no está, hacia el amado y le dice: me tendrás aquí llorando, estaré aquí llorando y gritando, sufriendo por ti porque ya no estás. El sujeto lírico dice que volverá a recordar los ojos del Otro, los cuales están llenos de dolor y frialdad. También recordará la danza que bailaban, las actividades que compartían, como los paseos, y hasta incluso recordará las discusiones. Recordará cada detalle de la relación, y también la presencia del amado que era indispensable en algunas noches, como la que está atravesando ahora. Así, esta presencia, este recuerdo y todo lo que sucedió, se pierde en las hondas galerías, en los túneles de la vida del sujeto lírico. Todos estos recuerdos se pierden con el yo. Los recuerdos se desvían en la desestabilización del yo. El yo del sujeto lírico se empobrece con sus recuerdos. Y vuelve a hablar del amor, “el perfume de nuestro amor no conservó los olores”, el amor no fue eterno, el amado no fue el amor de su vida. Y así murió la única posibilidad de comunicarse.

Siguiendo lo propuesto, en este poema se puede apreciar la llamada “compulsión por la repetición”, uno de los síntomas de la melancolía. Para Dominick LaCapra, “la melancolía era característica de un proceso detenido en el cual el yo deprimido y traumatizado, encerrado en la compulsión a la repetición, permanecía narcisísticamente identificado con el objeto perdido” (2008: 60). Es decir, en la melancolía, el sujeto repite de manera compulsiva el evento

traumático. Sin embargo, esta repetición no siempre es directa, ya que se manifiesta bajo “las condiciones de la resistencia” (Freud 1986c: 153), lo que implica que el recuerdo puede aparecer de forma distorsionada o indirecta. Lo que realmente está recordando se encuentra reprimido en el recuerdo. En el caso de este poema, se puede apreciar a una voz poética que declara que se mantendrá allí llorando, sufriendo, recordando compulsivamente el amor que tuvo el amado, pero lo que en realidad está recordando es la ausencia del amado, la imposibilidad del amor, la pérdida del objeto. La voz poética en ningún momento menciona explícitamente la ausencia del amado, dice “tu presencia ahora se pierde”; lo que quiere decir que, por medio de los recuerdos, la voz poética busca atraer al amado y permanecer en la imposibilidad de tenerlo en el presente. Y es que “la melancolía logra apropiarse del propio objeto solo en la medida en que afirma su pérdida” (Agamben 1995: 54); es decir, la melancolía permite la fantasía de poseer un objeto imposible de poseer. Este es un objeto que en realidad nunca fue de uno, porque siempre es otro.

De esta manera es que se puede considerar que en este poema existe una voz poética melancólica que se olvida de sí misma y busca recordar repetidamente cuando era feliz con el objeto perdido que en realidad nunca fue suyo. De igual forma, la decisión de recordar, y mantenerse sufriendo por la pérdida del amado, revela una resistencia a dejar ir. Hay una resistencia en aferrarse al objeto perdido que provoca que la voz poética esquive su realidad. Por un lado, en el hecho que empiece declarando “me tendrás aquí”, como un estado en el que la voz poética ha decidido quedarse, al menos por un tiempo. Me tendrás aquí sufriendo, resistiendo a olvidarte.

Asimismo, todo el poema es una enumeración de situaciones en las cuales la voz poética experimentó junto al objeto perdido. Casi al final del poema dice que ahora, en el presente, la presencia del sujeto amado —en realidad no está— se pierde en la propia vida de la voz poética. Hay una desorientación y empobrecimiento al calificar su vida con túneles subterráneos. La voz poética dice tener túneles oscuros. Esto refiere a los rasgos oscuros, a lo oculto y a lo hondo de su vida, que pueden ser experiencias, recuerdos dolorosos, y/o traumas. Es una voz que declara que se mantendrá sufriendo y recordando, mientras que la insistencia en la presencia falsa del amado se pierde en la oscuridad de su vida. De manera que en el final, también aparece la resistencia al decir “tal vez murió la única posibilidad de comunicarnos”, ya que con ese “tal vez” se abre la idea de que quizás sí puedan seguirse comunicando. Hay una resistencia a la separación que hace que sienta que es imposible continuar con su vida.

Por otro lado, es importante destacar que el sujeto melancólico se consume en la necesidad de mantenerse vinculado al objeto amado. En otras palabras, solo le interesa rodearse de aquello que lo evoque: hablar de él, realizar actividades que lo recuerden, y buscar cualquier conexión que lo mantenga presente. En este contexto, el siguiente poema titulado “Hoy, quiero ser la persona” muestra cómo la voz poética, en su afán de encontrar al ser amado, se pierde a sí misma:

hoy,
 quiero ser la persona
 que toca tu puerta
 sin respuesta
 y,
 viviendo tu no saber nada
 por un momento
 hablar
 del mundo y de las cosas
 que guardas
 en algún secreto cajón
 de la despensa aquella,
 la del final de la casa,
 la que una noche llegó
 para quedarse;
 pero,
 cómo decir tantas cosas
 si las palabras hoy,
 se fueron todas
 y sólo tengo
 un invierno en mi costado
 que habla por mí,
 quizás con una rosa,
 sí, con una rosa. (Cornejo 2023: 55)

Por una parte, en este poema aparece una voz que desea en el presente buscar al amado, al objeto perdido, a pesar de que no responda y a pesar de que no lo encuentre. Es una voz poética que desea vivir en la ausencia, en el sinsaber del amado perdido. Y así desde ese vacío que deja el amado, seguir hablando de él, del mundo y de las cosas que le pertenecen. Hablar de la cotidianeidad que ya no existe, hablar de los secretos y de lo que los mantenía unidos. Es una voz que busca al otro, que desea hablar y hablar de él, pero no puede porque las palabras no alcanzan.

De igual manera, lo que se puede observar en este poema es un vacío en la voz poética al no poder expresar lo que realmente quiere expresar, pues todas las palabras se fueron. No solamente existe una imposibilidad de superación del objeto perdido, sino también una imposibilidad de comunicación. El lenguaje no es suficiente para poder recuperar al otro, el lenguaje no es suficiente para expresar la falta. Solo tiene un invierno al costado, en otras palabras, solo tiene un dolor al costado. Esta imagen puede explicar que el dolor está presente siempre a un lado del cuerpo, como una tristeza que la acompaña permanentemente. En ese sentido, aparece la metáfora como recurso para poder expresar lo imposible. Es el dolor el que habla por ella, es el dolor en el costado, refiriéndose a la herida que sufrió Jesucristo. Es una voz que iguala el dolor que padece con la herida que sufrió Jesucristo en el costado izquierdo antes de su muerte. Es desde la herida donde intenta hablar la voz.

En definitiva, este poema muestra una fuerte melancolía al mantener a la voz poética interesada únicamente en todo lo relacionado con el amado. El dolor habla con una rosa, es decir, habla con un poco de esperanza, porque hay un deseo en la voz poética. El sujeto lírico desea en el presente seguir en contacto con el objeto perdido. En el presente, ella quiere comunicarse con el amado e incluso vincularse con él, pese a que es probable que no lo entienda y no lleguen jamás a complacerse en su plenitud. Asimismo, alude a que hay una despena al final de la casa que llegó para quedarse, lo cual es evidente que no habla solo de una despena, sino de estos sentimientos y deseos de poseer algo que no es suyo, de mantenerse estancada en este sentimiento. Lo que busca realmente es mantenerse en esta inamovilidad, puesto que solo le interesa moverse en relación con el amado. Sin embargo, frente a este estancamiento quiere hablar, pero no puede porque solamente encuentra el dolor de la falta. No existe manera de comunicarse. Solo le queda asumirse dentro en el dolor que habla por ella. Es la melancolía la que la consume y dibuja una rosa como ilusión de volver a vivir lo que vivió con el objeto perdido.

2.2. Culpa y melancolía

Ahora revisaré el poema “Un sentimiento de culpa” que muestra la culpa presente en relación con la melancolía. Aquí se puede visualizar la manera en que aparece la culpabilidad como uno de los rasgos de la melancolía, ya que esto implica una recriminación interna.

un sentimiento de culpa
 invade mis pulmones
 ya no respiro

el aire que respiras
 sin embargo
 encuentro tu nombre grabado
 en todo mi cuerpo,
 me deshago lentamente de mis ropas
 para sumergirme en las aguas
 siempre claras del olvido,
 tu rostro se refleja
 en mis pupilas
 y mis labios solo logran conservarte,
 en el desesperado intento de olvidarte
 busco mi destino en otros cuerpos
 y encuentro en todos
 tus inimitables gestos de
 ternura,
 el recuerdo de tu voz
 acosa mis oídos
 hasta hacerlos estallar,
 y cada sonido me trae
 el recuerdo de tu nombre
 quisiera
 poder
 matarme
 y llevarte conmigo en mi huida. (Cornejo 2023: 60)

En este poema aparece una voz poética consumida por la culpa. Menciona que este sentimiento invade su cuerpo porque ahora el sujeto amado ya no está con ella, por lo tanto, ya no están juntos. No obstante, pese a que el Otro no se encuentra físicamente, la voz poética logra encontrarlo en ella misma y en otros. En todo lugar, ella recuerda el nombre del otro. De igual manera, también menciona que se desviste, refiriéndose no solo a un acto físico, sino que busca una desnudez total para poder olvidarse del otro. Lamentablemente, en ese intento de olvidarlo, lo recuerda en cada parte de su cuerpo y en cada movimiento. Es un desesperado intento que no funciona.

Por otra parte, la voz poética revela estar buscando a otras personas para buscar reemplazarlo, pero no lo consigue. Se da la imposibilidad de encontrar otro objeto de deseo. Asimismo, pese a que sale con otras personas e intenta relacionarse con otros, sigue encontrándose con el objeto perdido, con el amado. Así, la voz poética sigue viendo al amado como su tierno amado, el amado que la amaba y que ella amaba incondicionalmente. La voz de él, que ya no está, estalla en los oídos y cada sonido, cada momento, todo trae el recuerdo del

sujeto perdido. El poema termina exponiendo otro deseo, diciendo que quisiera poder matarse, dejar de existir, para dejar de sufrir, porque ha reconocido que no puede recuperar al amado y que lo ha perdido: “Quisiera poder matarme porque lo he perdido, quisiera poder matarme para olvidar al amado de una vez, pero incluso, en la muerte, en el proceso de olvidarlo, lo llevaría conmigo”. No hay, entonces, nada que la voz lírica pueda hacer para olvidar al que ya no está, al que perdió y se siente culpable. Este poema muestra un empobrecimiento de la voz poética frente a la pérdida del otro. Es esa misma voz la culpable de que el otro ya no esté en su vida.

Ahora bien, es preciso recordar que la melancolía implica la pérdida del interés por el mundo. Al melancólico solo le interesa recordar todo lo que tiene relación con el objeto perdido, y no tiene la capacidad de escoger un nuevo objeto de amor, no puede reemplazar al que se perdió (Freud 1986a). Es, en ese sentido, que el sujeto de este poema es melancólico. Principalmente, porque se da una rebaja del sentimiento *yoico* al aparecer la culpa como sentimiento principal frente a la pérdida del amado. La voz poética se siente culpable de que el otro ya no esté. La voz poética es la culpable de que todo haya acabado. Y esta culpabilidad la lleva a olvidarse de sí misma.

Por otro lado, en este poema también hay una voz poética que recuerda el deseo sexual. La mención al despojo de las ropas representa la relación sexual, pero también una desnudez interior. Y es que cuando el sujeto se enfrenta a un Otro en la relación sexual, también está enfrentándose a su propio cuerpo, porque “el erotismo no solo es una experiencia de apropiación, sino, sobre todo, de vaciamiento, de desposeimiento; no es un autocentramiento sino un descentramiento” (Recalcati 2023: 159). Esto quiere decir que, en este poema, aparece una voz dividida y desposeída luego de perder ese encuentro sexual con el Otro, que en realidad, nunca fue pleno.

Así, la voz poética dice sumergirse en *las aguas claras del olvido* para olvidarse de sí misma y seguir buscando en otros cuerpos, llenar ese vacío que el otro dejó. Esta imagen se relaciona muy bien con la mitología griega, donde al morir las almas debían decidir si beber del río *Leteo*, para olvidarlo todo, o del río *Mnemosyne* para recordarlo todo. En ese sentido, esta alusión en el poema es hacia el río *Leteo*. Es decir, la voz poética, frente a la muerte, querrá despojarse de todo para sumergirse en esas aguas claras del olvido. Por otro lado, el hecho de buscar otros cuerpos solo para lograr olvidar al sujeto perdido demuestra que se está olvidando de sí misma. No le interesa nada, solo quiere tener al otro. El empobrecimiento del yo se demuestra mucho más claro en los versos: “quisiera/ poder/ matarme”. Estos tres versos casi

finales, contienen un deseo catastrófico que muestra en realidad lo que está reprimiendo y le duele: la ausencia del otro, que ha dejado ver su falta. Asimismo, hay que notar cómo la frase se divide en tres versos. Finalmente, el último verso de todo el poema deja claro que lo que la voz poética lo que realmente quiere no es morir, sino suplir su falta. Esa falta que aparentemente el sujeto amado/perdido llenaba. Y dice: “quisiera poder matarme y llevarte conmigo en mi huida”. Este desinterés por la vida misma es una muestra clara de la melancolía.

Para hablar sobre la culpa, me gustaría detenerme en el siguiente argumento planteado por Lacan entre los años 1972 y 1973:

Sólo estamos de duelo por alguien de quien podemos decir Yo era su falta [...] Estamos de duelo por personas a quienes hemos tratado bien o mal y respecto a quienes no sabíamos que cumplíamos la función de estar en el lugar de su falta. Lo que damos en el amor es esencialmente lo que no tenemos, y cuando lo que no tenemos nos vuelve hay, sin duda, regresión y al mismo tiempo revelación de aquello en lo que faltamos a la persona para representar dicha falta. Pero aquí, debido al carácter irreductible del desconocimiento acerca de la falta, tal desconocimiento simplemente se invierte, o sea que la función que desempeñábamos de ser su falta ahora creemos poder traducirla como que hemos estado en falta con esa persona - cuando precisamente por eso le éramos preciosos e indispensables. (2006: 155)

Lo que esta cita quiere decir es que, solo se puede estar de duelo por alguien a quien uno ha suplido su falta, incluso desconociendo cuál es la falta. En ese sentido, vale la pena recordar que “Lacan jugó con la palabra «amor» —distorsionándola con *almor*— para mostrar que, efectivamente, el amor no solo implica el cuerpo sino sobre todo la subjetividad, el alma del sujeto” (Recalcati 2023: 28). La voz extraña al otro por quién era, por su esencia. Extraña el cuerpo que nombró y que al nombrar se hizo único. Porque para ella, y como decía Lacan “amar es dar lo que no se tiene”. Sin embargo, al separarse y perder al objeto amado, la voz se cuestiona sobre si realmente cumplió su papel de llenar esa falta. La voz poética siente culpa porque no cumplió bien su trabajo de amar desde el desconocimiento, desde donde no tiene. Siente culpa porque su amor no fue pleno. El duelo no concluido de la voz poética se muestra en el profundo sentimiento de culpabilidad que la impide continuar con su vida. Es una voz que se estanca, y así como en el poema pasado se mantiene llorando, aquí se mantiene culpándose y recordando al que ya no está.

2.3. Melancolía y performatividad de género

Me interesa ahora detenerme en uno de los poemas más conocidos de María Emilia Cornejo “Como tú lo estableciste” publicado junto con “Tímida y avergonzada” y “Soy la muchacha mala de la historia” en la revista *Eros* en 1973. En este poema se puede ver a una voz poética que, a partir de la separación con el amado, descubre mediante sentimientos angustiantes que ha estado actuando conforme a lo establecido por la sociedad.

sola,
descubro que mi vida transcurrió tranquilamente
como tú lo estableciste.
ahora
cuando la sensación de algo inacabado,
inacabado y ajeno
invade de escrúpulos mis buenas intenciones,
sólo ahora
cuando me siento en la mitad de todos mis caminos
atada a frases hechas
a cosas que se hacen por haberlas aprendido
como se aprende una lección de historia,
puedo pensar
que de nada sirvieron los consejos
ni las interminables conversaciones con tu madre,
y esas largas horas de mi vida
perdidas
en aprendizajes extraños
sobre pesas y medidas
colores
y sabores
y
en el vano intento de ir tras el sol
tras el vuelo de los pájaros,
de repente quiero acabar
con mi baño de todas las mañanas,
con el café pasado,
con mi agenda cuidadosamente estructurada
de citas y visitas
a las que asisto puntualmente;
pero es tarde
hace frío
y estoy sola. (Cornejo 2023: 70)

En este poema, la voz poética empieza anunciando que sola ha descubierto que ha estado actuando como el otro siempre quiso. Es en el presente en donde el sentimiento angustiante de esa relación que nunca se concretó y que nunca fue totalmente plena, la invade. Es solo cuando está sola y que el otro ahora es un objeto perdido, que reflexiona sobre su comportamiento: está llena de frases hechas, es decir, llena de construcciones sociales. Es una voz que descubre que ha estado viviendo su vida actuando como la sociedad esperaba que actúe, como el amado quería que actúe. Asimismo, dice que de nada sirvió seguir los consejos de su suegra, ni aprender a cocinar. Ella perdió el tiempo aprendiendo a actuar como esposa, y a comportarse como mujer, pues al fin y al cabo ahora está sola. Continuamente, añade que en el inservible intento de buscar la libertad, le dan ganas de acabar con la rutina, sin embargo, el tiempo ya se pasó, hace frío y está sola. De nada sirve buscar la libertad ahora, que ya es muy tarde y el objeto perdido se ha marchado. Si está sola ahora es porque antes no lo estaba. Si la voz poética siente la soledad ahora, es porque antes estaba acompañada.

En efecto, este es un poema en donde sigue existiendo la culpa a partir de la relación con el otro, pero el sufrimiento ya no va enfocado en esta ausencia del amado, sino en la falta reconocida de la voz poética. Es una voz que sufre la falta que la pérdida le ha permitido reconocer. El sujeto lírico en este poema ha descubierto que actuó como el otro siempre quiso y que nada de esto sirvió para sentirse plena, por lo tanto, se produce entonces una culpa por una especie de traición a sí misma. Ella admite que, sola, ha descubierto que su vida fue siempre como el otro la quiso. Sin embargo, esto es algo que la voz lírica ha comprendido a partir de la separación con el otro. Producto de la ruptura, en el vacío ha reconocido la falta que lleva dentro.

En ese sentido, la voz poética reflexiona sobre todo lo que está establecido y sobre sus actitudes al respecto. No solo piensa sobre cómo se siente o lo que vivió en la relación a nivel romántico, sino a nivel social. La voz poética reflexiona sobre el “comportamiento de mujer” que tuvo. Porque dice, “atada a frases hechas” la voz poética está pensando en cómo su comportamiento estuvo siempre arraigado a una construcción social en la cual ha nacido. El discurso que la mujer profesaba en la relación no era más que el discurso esperado por la sociedad. Y ahora que ya descubrió que actuó como la sociedad siempre quiso, puede pensar y decir que de nada sirvió. De nada sirvió escuchar a su madre (el discurso social) y aprender a performar como mujer, pues igual perdió al objeto amado. Y, sin embargo, por más que quiera acabar con esa rutina agobiante, es tarde, hace frío y está sola.

Por otro lado, en este poema también vemos a una voz poética angustiada y hasta cierto sentido, disgustada con su realidad. Es una realidad que no decide cambiar, que de hecho, aunque quisiera ella misma, no se lo permite porque ya es tarde. Es una voz que se ve afectada por la soledad, y más que soledad por la falta que presenta. Lo que está diciendo en este poema es que sola ha descubierto que tiene una falta. De nada ha servido performar como mujer, pues por más que ella tenga buenas intenciones, y haya conversado “interminablemente” con su suegra perdiendo el tiempo, no ha logrado llenar ese vacío que pensaba que el otro podría llenar. Y es que recordemos que para el psicoanálisis, “el Otro concierne a mi deseo en la medida de lo que le falta [al sujeto]” (Lacan 2007: 32). Es decir, a través de los discursos sociales que construyen el género, también se construye las representaciones del amor, y una de las del amor romántico es que la pareja siempre es la “media naranja”. En ese sentido, es necesario precisar lo planteado en el capítulo anterior en lo que se refiere a la performatividad de género. Pues, el género es construido. Los seres humanos llegan al mundo y se les asigna un género con el cual van a poder acceder a una serie de comportamientos esperados. Siguiendo a Butler, todo es una construcción basada en la repetición de normas y roles.

De igual modo, la voz poética no solo se ha dado cuenta de su falta, sino que es imposible que ella encuentre un amor ahora. Hay cierto reproche hacia sí misma a lo largo del poema. Este reproche sobre el ser mismo se da desde el inicio cuando se revela esta condición de que hay algo incompleto. Es la voz poética la que se reconoce incompleta, inacabada y ajena a sí misma. Está sola, es melancólica y se cuestiona sobre su identidad. ¿Quién soy si solo estoy atada a “frases hechas”? Es en el presente en donde la voz poética se retrae sobre sí misma y no logra transferir el deseo sobre un nuevo objeto. Solo recuerda y habla lo que tiene que ver con el amado. Y aunque no menciona explícitamente que lo extraña, sí deja claro que su desaparición ha causado un extrañamiento de sí misma. Es una voz poética rutinaria, que repite comportamiento y acciones solo por costumbre, pero sobre las cuales “quiere acabar” pero no puede porque se descuida de sí misma.

De esta manera, es oportuno recordar que el melancólico reprime el trauma a través de comportamientos repetitivos identificándose con el objeto perdido. Esto lleva a pensar que la rutina que realiza la voz poética es parte de estos comportamientos repetitivos que permiten no solo identificarse con el objeto perdido —porque seguro el café pasado, citas, etc., eran costumbres que compartían— al contrario, demuestra la imposibilidad de superación. La voz poética es consciente de que quisiera acabar con esto, pero simplemente no puede. Ella decide

continuar con la rutina porque solo hay falta. Esta es una voz poética que muestra que la melancolía “es una experiencia aislante” (LaCapra 2008: 210). La soledad —que ahora se ha hecho evidente— la consume y esta falta no le permite seguir con su vida. Se nota a una voz poética que, aunque reconoce cómo ha estado actuando en el pasado, se mantiene en un estancamiento que le impide avanzar.

Con respecto a su estilo de escritura, estos poemas presentan un estilo conversacional al confrontar las experiencias de la vida cotidiana. Además del lenguaje coloquial, directo y claro que emplea, en este último poema analizado “Cómo tú lo estableciste” se puede ver una crítica hacia las formas. Una voz que se confronta con las ideas establecidas, que cuestiona los “aprendizajes extraños” o declara que se sintió “atada a frases hechas / a cosas que se hacen por haberlas aprendido” va de acorde a los motivos de la poesía conversacional de la época, porque, en palabras de Alfonso La Torre, busca “: transformar la realidad social y transformar la poesía. Es decir, transformar al hombre” (citado en Chueca y Salazar, 2022, párr. 16), lo que diríamos, transformar al ser humano. En ese sentido, es interesante situar la poesía de Cornejo en este contexto, ya que, aunque ella no participara activamente del movimiento de *Hora Zero*, compartía espacio con personajes que sí, como su amigo Enrique Verástegui. Esta afinidad que tenía Cornejo puede leerse en sus poemas y pensarla en este contexto abre posibilidades con respecto al estilo conversacional que trabajaba. Para entender mejor la poesía de la época, me valgo del siguiente fragmento:

La que empieza a llamarse “generación del 70” [...] se reconocen ahora como parte de un nuevo momento. “La nueva y violenta poesía peruana” y “Todos contra todos en el ring de la violenta poesía joven” (Castillo 2020) son títulos de dos notas periodísticas que comentan y entrevistan, respectivamente, en febrero del 70, tanto a integrantes de *Hora Zero* como los del núcleo de *Estación Reunida* y algunos otros no agrupados. La alusión a la violencia en ambos títulos deja constancia de cómo se fue configurando una escena colectiva en que la beligerancia y la radical irreverencia —más allá de que se pueda aplicar o no a las actitudes de todos los involucrados— se constituían en signos del modo de aparición de la nueva generación. En esto es determinante por supuesto el gesto rupturista típicamente neovanguardista enarbolado por *Hora Zero* y asumido o proyectado al conjunto: postura antiinstitucional, reivindicación de la relación arte-vida, carácter político de la poesía como componente fundamental de la transformación social. (Chueca y Salazar, 2022, párr. 17)

Este fragmento, que explica cómo se va consolidando la poesía de la generación del 70, puede ayudar a comprender el contexto en donde María Emilia Cornejo se veía vinculada. Entender cuáles eran las ideas de sus compañeros, permite entender su estilo de poesía de forma

más interesante. Porque pese a que Cornejo no milite directamente en una poesía de denuncia social como la de algunos colegas *horazerianos*, su propuesta no es menos radical. Considero que la potencia de su voz se encuentra en la exploración rebelde y profundamente subjetiva sobre el cuerpo y sobre su propia identidad frente a una sociedad conservadora que escribía recatadamente y enmarcaba los roles de género. Su poesía sin lugar a dudas es un espacio en donde se politiza lo íntimo, se habla de lo que está prohibido, se hace público lo privado y se habla sobre lo que incomoda. Cornejo desde la exposición del deseo, la culpa, la fragilidad y el abandono, escribe para ella y para los demás. A lo largo de sus versos, no toma la ciudad como campo de batalla, toma su propio cuerpo, su propio “ser mujer”. Emergiendo como una voz poética femenina rota, no idealizada, no virgen, sino avergonzada, vulgar, desafiante, sola, confundida, rota y melancólica.

En suma, en la poesía de María Emilia Cornejo se representa, por un lado, el vacío causado por la pérdida de un sujeto amoroso; y por otro, la manera en la que emerge un sujeto melancólico. En primer lugar, estudié tres poemas en los cuales se presenta a una voz poética sufriendo una pérdida amorosa que la lleva a una profunda melancolía. Se exhibe así un sujeto que duda, se olvida de sí mismo y se estanca. En segundo lugar, revisé el poema “Un sentimiento de culpa” para exponer cómo se vincula la melancolía con la culpabilidad. En este poema, aparece un sujeto melancólico al cual le es imposible superar al objeto perdido. Finalmente, el poema “Como tú lo estableciste” ha servido para mostrar a una voz poética que aunque ha descubierto que ha actuado como siempre la sociedad esperó, le es imposible moverse y salir de este estancamiento. En ese sentido, puedo afirmar que en esta poesía surge un sujeto melancólico que se estanca, vuelve hacia sí misma, se rechaza y le es imposible la superación de la pérdida romántica. Sin dudas, Cornejo crea una voz contestataria para su época, que emerge descentrada en distintos lugares. Un sujeto que, a partir de la falta, cuestiona su posición en la sociedad.

Capítulo 3: Abandono y pulsión de muerte

*sólo palabras
las de la infancia
las de la muerte
las de la noche de los cuerpos*
ALEJANDRA PIZARNIK

En el presente capítulo sostengo que en la poesía de María Emilia Cornejo aparece una voz poética que se deja guiar por la pulsión de muerte. Esta voz explora su soledad y manifiesta una pérdida total del ser a través del desbordamiento del lenguaje. En primer lugar, voy a analizar un par de poemas en verso, los cuales presentan a una voz enfrentándose a una soledad que termina con un sujeto descentrado y sin identidad. En segundo lugar, analizaré dos poemas en prosa, que presentan a un sujeto desesperado que muestra un desbordamiento del lenguaje y una disolución completa guiado por la pulsión de muerte.

3.1. Soledad y la pérdida de identidad

Quiero comenzar con el poema llamado “De día / mi cuarto es primavera”, donde se presenta a una voz que, sumida en un estado de soledad, explora una pérdida de identidad. En este estancamiento, no busca sentir, sino que permanece atrapada en el tiempo y lanza un silencioso, pero desesperado llamado de ayuda.

de día
mi cuarto es primavera
de flores y rosas
y
cuando llega la noche
es aquel viejo reloj
cansado y sin horas
que espera,
y simplemente espera
al tiempo
que viene en mi contra.
es sólo el tiempo
que viene en mi contra
y no me deja morir
porque
ya no
ya no le temo a la muerte
pues
sentada junto a ella

hoy
 ya no tengo
 la culpa
 de
 sentirme sola. (Cornejo 2023: 72)

En principio, en este poema se presenta la dualidad. La voz poética inicia planteando cómo son sus mañanas, para luego darle paso a la noche, y explicar cómo se siente realmente. Se desarrolla la idea de que de día, su cuarto, es decir, su vida —el lugar que ella habita— es primavera. Es decir, de día su vida es alegría, es blanco, entre otros; sin embargo, cuando llega la noche, todo es lo inverso. De noche su vida es tristeza, angustia, es invierno y oscuro. De hecho, se puede pensar que la “y” solitaria en el cuarto verso ayuda a reforzar esta dualidad. Esta voz dice que cuando llega la noche, aquel viejo (no es nuevo) reloj cansado (no productivo y/o enérgico) está sin horas, es decir, tiene una falta y espera. Dicho de otra manera, de noche, aquel reloj que le marca el tiempo, aquel aparato que pone cierto balance a su vida está dañado, algo le falta a su aparato de estabilidad, algo le falta a su vieja seguridad. Y es que realmente es ella esperando. Es esta voz poética con actitud pasiva que espera al tiempo que viene en su contra, que espera que la vida pase, pero esta resulta siempre en su contra.

Continuamente, en la siguiente estrofa aparece el deseo de detenerse. Este es un sujeto lírico que manifiesta su deseo de morir, pero el tiempo se lo impide. Ahora ya no le teme a la muerte, es más, se sienta junto a ella. Comparte espacio con la muerte, con sus ideas, con ella misma porque se siente muerta. Ya no siente culpa. Es una voz poética en un estado de inercia y pasividad que simplemente espera. Aunque por las mañanas todo parece ir bien, realmente por la noche sale a la luz su verdadera identidad fragmentada.

Asimismo, vale la pena destacar que estos últimos versos dialogan con el poema revisado en el capítulo anterior “Un sentimiento de culpa”, en el cual la voz poética declara sentirse culpable por estar sola y por la pérdida del amado. Además, el deseo de muerte también estaba presente, sin embargo, algo lo impedía.

un sentimiento de culpa
 invade mis pulmones [...]

quisiera
 poder
 matarme
 y llevarte conmigo en mi huida. (Cornejo 2023: 60)

Evidentemente, ha ocurrido una transformación en la voz poética. Esta melancolía provocada por un duelo no concluido ha provocado la desconexión total de la voz poética. En este nuevo poema, ella revela ya no temerle a la muerte y ya no sentir culpa. Acepta el dolor y reconoce que a pesar de querer morir y de haber perdido la estabilidad del tiempo, todo a su alrededor parece haberse derrumbado, pero no puede morir, no le dejan morir. Es ella misma en conflicto que no se permite morir en su totalidad. Aunque la culpa que abarcaba a la voz poética ya no está más, ella sigue estando sola. A pesar de que sus mañanas sean buenas, sus noches son oscuras. Ella vive en una dualidad. La voz poética se sienta con la muerte y espera, mientras su tiempo, confundido y cansado, sigue pasando, causando una sensación de desorientación y agotamiento. En detalle, el tiempo corresponde al plano de la vida y en la muerte no tiene lugar. Dicho de otra forma, la muerte aparece como el espacio con el que comparte la voz poética, pero que a su vez es un espacio en donde las experiencias temporales ya no tienen sentido. El tiempo, que no suelta a la voz poética (o que ella no quiere soltar) pertenece a la vida, pero ella desea morir.

Ahora, es preciso explicar el término “pulsión de muerte” a partir de las ideas desarrolladas por Sigmund Freud. En *Más allá del principio del placer* (1920), Freud habla sobre las pulsiones yoicas, y cómo estas corresponden a la compulsión de la repetición; asimismo, argumenta que estas pulsiones se esfuerzan en el sentido de la muerte porque “quieren restablecer la condición de inanimado” (Freud 1984: 27) Es decir, a través de esta pulsión surge en el sujeto un impulso por regresar a lo inanimado, una necesidad de retornar a un estado anterior sin conflictos ni tensiones. Asimismo, en *Esquema del psicoanálisis*, se argumenta que esta pulsión de destrucción —silenciosa y correspondiente a la pulsión de muerte— “aparece como su meta última transportar lo vivo al estado inorgánico [...] La pulsión de muerte responde a la fórmula consignada, a saber, que una pulsión aspira al regreso a un estado anterior” (Freud 1986b: 146). En suma, se entiende que la pulsión de destrucción es una fuerza interna que busca deshacer, romper y dañar al propio sujeto, mientras que actúa en silencio buscando volver al estado inorgánico. Es decir, la vida misma se presenta como una perturbación para el sujeto, y este busca deshacerla. No se trata de un deseo de muerte en sí, sino de un anhelo de no-ser, de alcanzar ese silencio absoluto.

Por otra parte, esta pulsión también se manifiesta a través de diversas características como la compulsión a la repetición. Esta corresponde a la tendencia a repetir y revivir experiencias pasadas de manera inconsciente e involuntariamente. Esta repetición no

necesariamente es explícita y opera de manera automática. Además, “la compulsión de repetición devuelve también vivencias pasadas que no contienen posibilidad alguna de placer” (Freud 1984: 11). Es decir, la compulsión de repetición actúa cuando el sujeto revive constante e involuntariamente experiencias desagradables y dolorosas del pasado. Estas experiencias no traen consigo placer alguno, al contrario, generan malestar. En efecto, la pulsión de muerte actúa como un mecanismo, a través del cual, el sujeto busca hacerle frente a la vida a través del mismo dolor repetitivo. Así pues, se trata de “la repetición de una misma posición subjetiva” (Barros 1996: 17), se repite el trauma una y otra vez, pero de distintas formas. La pulsión de muerte busca la autodestrucción, se manifiesta un sujeto perdido y olvidado de sí mismo. Y lo que se repite es siempre el fracaso del propio sujeto (Barros 1996: 16). En la pulsión de muerte aparecen patrones repetitivos y conductas autodestructivas. El sujeto entra en conflicto consigo mismo y recuerda repetitivamente sus fracasos. La repetición constante de estos patrones revela el profundo deseo de regresar al origen, volver a lo inanimado.

Regresando al poema, se puede apreciar a una voz poética sumergida en un estado de soledad del que no quiere salir. Es la repetición diaria de su vacío, de su aislamiento que la lleva a sentirse fragmentada. Se emerge a una voz poética que se olvida de sí misma y busca la autodestrucción al sentarse junto a la muerte, pero no dejarse morir. Es un sujeto que ya no siente culpa, ya no le importa nada, ya no le importa estar sola, solo desea la muerte y se mantiene en este estado autodestructivo y de olvido de sí misma. La repetición diaria y las ganas de quedarse inerte, de esperar como 'aquel viejo reloj', son muestras del impulso de volver a la nada. Y en realidad, ella es el reloj; es ella quien vive en contra de sí misma. Su autodestrucción emerge en cada *tic-tac*, cada noche, sola y fría.

De igual manera, en este poema, se puede ver la interacción de la pulsión de muerte con el Eros. Desde los primeros versos, aparece la dualidad, lo que en este caso sería pulsión de vida versus pulsión de muerte. Y es que “la mayoría de las veces la Pulsión de Muerte se da a conocer por su interacción con Eros, al punto que se la describe siempre en función de la Pulsión de Vida (presente o ausente)” (Castro 2011: 30), es decir, es necesaria esta especie de esperanza y de impulso de vida para que aparezca la pulsión de muerte con más fuerza. Existe la esperanza sin desesperanza, pero no desesperanza sin esperanza. Es necesario que la voz poética reconozca el bienestar, lo que significa estar acompañada para poder dejarse sumergir en el abandono de sí misma, en la soledad absoluta. En realidad, es necesario que le haya interesado

algo antes para ahora abandonarlo y por consecuencia, abandonarse a sí misma. El dolor que padece la voz es síntoma de lo que existió y hoy rechaza.

De manera similar, en el poema “La soledad abrumadora de mis días”, la voz poética, sumida en este estado, muestra una desesperación desgarradora, lo que revela unas ganas de salir de sí misma. Es una voz poética que no se soporta a sí misma y quiere escapar. Veamos el nuevo poema:

la soledad abrumadora de mis días
se acrecienta en mis oídos
hasta hacerlos estallar,
ya nadie respeta mis decisiones;
soy la hija extravagante y loca
que hay que rescatar.
entonces
cada palabra mía se convierte
en un grito desgarrador
sin eco y sin respuesta. (Cornejo 2023: 80)

En este poema se plantea desde un inicio la soledad. La voz poética habla sobre la manera en que su soledad la oprime y es la causante de su agobio diario, la ciega y la mueve hacia direcciones incorrectas. Este estado de bloqueo —que es el estado de abandono— invade sus sentidos, y la hace estallar a toda ella y a sus sentidos. Lo que percibe del mundo se ve filtrado por este sentimiento agobiante. Y dice “ya nadie respeta mis decisiones, soy la hija extravagante y loca que hay que rescatar”. Definitivamente, aquí está aceptando como suyo un discurso externo que pertenece a alguna figura autoritaria. Este es un discurso que la menosprecia y la trata como una Otra, como una ajena, problemática, que está chueca, que necesita cura y que necesita que la rescaten. Declarar esto es señal de abandono. La voz poética se abandona mientras grita desgarradoramente y todo en ella ha estallado porque acepta que es la hija que necesita ayuda. Ella es extravagante, es la que se hace o se encuentra fuera del orden, es la que no es común, la rara, la extraña y la loca que se abandona y espera por ayuda que no llegará porque nadie responde. Y entonces, cada palabra suya es un grito desgarrador. Todo lo que dice, todo lo que habla es un grito de sufrimiento, que no es escuchado ni recibido. Ella se desgarró en cada palabra, en todo lo que dice, pero nadie la ayuda porque no hay respuesta, porque nadie la escucha. Es un sujeto que se abandona y no dice “ayúdenme”. Es en el reconocimiento de su interior y al aceptar el destino que le queda —que le han impuesto o se ha impuesto— que manifiesta un grito de ayuda. Sin embargo, para ella no hay nadie que la pueda ayudar, no hay salida.

Siguiendo lo propuesto, en este poema la pulsión de muerte aborda al sujeto lírico y se presenta al querer “borrar la «cosa maldita», que es la cosa que somos” (Barros 1996: 185). La voz lírica, totalmente sola y abandonada, estalla en sus sentidos porque quiere dejar de ser ella. Su identidad está fragmentada, se desconoce porque no sabe ni quién es. Dice ser la “hija que necesita ayuda”, pero es muy seguro que esto es algo que le han hecho creer. Ella siente que no tiene voz, sus palabras solo salen desconsoladamente pero no resuenan. “El yo de la poeta se va aislando en un proceso en el que con aparente calma se despoja de todo, para encontrarse de cara con la soledad absoluta” (Cevasco 2018: 75). Es decir, el yo poético ya no es quien era y quien creía ser. Esta soledad abrumadora la ha llevado a una destrucción en donde su propio hablar se ve afectado, en donde sus sentidos ya no son sentidos. Es una voz separada de sí misma porque acepta su destino, acepta que necesita que la rescaten, y sin embargo, sus gritos desgarrados no pueden ser escuchados; una voz que se resigna y se entrega a su destino. Ya no espera nada bueno ni malo, solo se desampara cada vez que siente que la soledad la oprime y la hace estallar. Es decir, reconoce la falta que existe en el sujeto y a partir de ella se coloca como un sujeto descentrado que solo busca sufrir en una serie continua e infinita, de la cual reconoce que no tiene salida. Es un sujeto que regresa y repite el trauma, sus dolores, y recupera reiteradamente el sentimiento amargo de vivir.

En definitiva, en estos poemas se manifiesta la pulsión de muerte a través de las descripciones que evidencian que el sujeto lírico ha reconocido algo sobre este sentimiento trágico que lo termina desencajando de sí mismo, lo que muestra a un sujeto sin identidad definida. Así, surge una voz que sufre la falta esencial con la que nace, pero la acepta de la manera más dolorosa y obsesiva posible. Acoge su falta, pero mientras se despoja de toda culpa, y se sumerge en los discursos que giran alrededor de ella para aceptarlos. Cada verso es un grito desgarrador porque desea volver a lo inorgánico, pero no puede, el tiempo no se lo permite, su eterna compulsión de repetición no le permite parar. Ella misma no se permite salir.

3.2. Desesperación y desbordamiento

Ahora, revisaré dos poemas en prosa que muestran a un sujeto lírico que, guiado por la pulsión de muerte, explota sus sentidos y busca lo inerte mientras manifiesta un desbordamiento total a través del lenguaje. Veamos el poema “Cada vez que siento que la muerte”.

Cada vez que siento que la muerte me abandona, cansada de insistir, cada vez que siento más vitalmente esos ratos fugaces de ese algo inexplicable, mezcla extraña de alegría de vivir, es cuando añoro como nunca esas noches interminables de mi vida cotidiana.

Cada vez que se ponen en relieve mis miedos, mis miedos milenarios ante lo desconocido, cada vez que se hacen evidentes estos momentos instantáneos de felicidad, es que añoro aquella libertad segura de sí misma, cada vez que frente a rostros inmutables tengo que hurgar un sentimiento generalmente odioso, cada vez que la sangre de mis padres envenena de escrúpulos mis buenas intenciones, entonces tengo ganas, tengo ganas de mil cosas diferentes, como gritar en una calle, como decir por favor, ya basta, tengan un poco de respeto por la persona que habita en mí, y que ustedes quieren todavía, por la persona desconsolada, desconsolada y errante que busca mis destinos.

Por favor

Comprendan

Lo

Incomprensible. (Cornejo 2023: 84)

En este poema, la voz poética habla sobre su interacción con la muerte y hace un llamado para que los demás comprendan lo que ni ella misma puede comprender. La voz dice que la muerte, con la que compartía espacio, la abandona. Es una voz cansada de insistir en morir. Y cada vez que surge esta alegría frente a la tristeza que siente, cada vez que aparece el impulso de vida frente a la muerte, se mezclan los sentimientos y extraña su vida de antes. Extraña la vida cotidiana, extraña la rutina; es decir, extraña el pasado. Hay algo inexplicable que se mezcla. Sentimientos que el mismo sujeto no puede explicar.

Continuamente, en otra estrofa expresa que cada vez que sus miedos, los cuales son miedos de los ancestros, se exponen frente a lo desconocido y se hacen evidentes estos momentos instantáneos de felicidad, añora la vida de antes. Es una voz poética que sabe que no está sola en la vida, pero se siente sola. Siempre que siente esta fugaz pulsión de vida, añora la vida y la felicidad de antes. Es una voz que cada ocasión que mira los rostros de personas que no pueden irse —como sus padres porque no se pueden cambiar— se ve en la obligación de escrutar hacia adentro, hacia ese sentimiento odioso, hacia lo que ella es. Y también cada vez que la sangre de sus padres (aquellos rostros inmutables) la envenenan, ella sufre y tiene ganas de gritar. Es decir, siempre que le dicen cosas, la construyen a través de discursos, dañan sus buenas intenciones y la juzgan, entonces tiene ganas de tantas cosas que no sabe qué hacer. Solo sabe que cada vez que omiten juicios sobre ella solo quiere decir basta. Se trata de una voz que busca que los demás tengan un poco de respeto por la persona que habita en ella. Y más que eso, esta llamada hacia el otro también es una llamada hacia sí misma, hacia la versión que ya no quiere ser, que se reconoce desconsolada. Ella repite inconsolable, abandonada y equivocadamente que se busca a sí misma, porque en realidad lo que hace es rechazar quiénes

ahora. Busca el pasado, desea regresar a la rutina, desea regresar a lo seguro, desea regresar a la nada. Una voz que parece buscar sus destinos, pero que no sabe a dónde va. Y solicita dolorosamente que por favor comprendan lo incomprensible, lo que ella misma no puede comprender. Exige que paren, exige que la vida pare. Asimismo, en este poema se repite constantemente la frase “cada vez” y funciona para enumerar las situaciones en donde el sujeto se siente interpelado por cosas que no comprende, por cosas que le traen a primer plano estos impulsos de dejarlo todo. Surge este impulso de desconocimiento, de desnudez total y desgarradora frente a la vida.

Marcelo Barros (1996) ha sostenido que la desesperación es la pérdida de la esperanza, y representa un estado de agonía perpetua porque el sujeto no reconoce como propio lo más íntimo de él. Es el desconocimiento de sí mismo (181). Dicho de otra manera, la desesperación es este estado intenso de desesperanza en el cual el sujeto se siente totalmente perdido frente a una situación dolorosa y complicada. La angustia se intensifica de manera profunda y se hace visible una imponente sensación infinita de dolor. La desesperación agota y motiva al sujeto a actuar de manera impulsiva. Y en este caso, guiado por la pulsión de muerte, motiva a una repetición constante e infinita de los dolores. Cada manifestación repetitiva muestra el vacío interior, lo que genera un conflicto en el sujeto de querer abandonarlo todo. Y en efecto, todo esfuerzo que hace parece ser en vano. Un sujeto desesperado está desesperado porque no hay nada que pueda hacer. Asimismo, en este estado de conflicto, el trauma, que es imposible de simbolizar por ubicarse en lo Real, regresa constantemente de diversas formas. Dicho de otra manera, aparece un sujeto desesperado que sufre porque recuerda constantemente el trauma que no puede simbolizar. Esta imposibilidad del lenguaje, lo lleva a un desbordamiento en el cual aparecen las intenciones de volver a lo inerte, de querer apaciguar el sufrimiento, de querer desintegrarlo y con él, desintegrarse a sí mismo.

Volviendo al poema, a partir de lo propuesto, se puede visualizar a una voz poética desesperada. Resulta ser una voz poética que aclama, exige y grita para poder encontrar una salida a lo que no tiene salida. Es imposible para ella poder explicar ese “algo inexplicable”, que le genera el impulso de vida. Sin embargo, es en este impulso de vivir que reconoce la pulsión de muerte. Es en esta pulsión de vida, que reconoce la pulsión de muerte y decide quedarse en ella. Es una voz desesperada porque cada vez que vive, cada vez que reconoce el trauma, cada vez que no puede explicar lo que le pasa, no encuentra salida. La desesperación de la voz poética aparece como ese estado infinito de descontrol del ser. Es una voz que extraña

el pasado, que quiere regresar a lo quieto, a lo inorgánico. Y así, cada vez que siente que alguien, como su familia, no la comprende, se desespera más. Es una voz poética que en su desesperación tiene ganas de múltiples cosas, sin embargo, ninguna de ellas la consuela y pide que paren. Les pide a los otros y a la vida que pare. Se muestra una voz desconsolada, descentrada y desesperada que busca sus destinos, pero no los puede encontrar. En este poema notamos una voz totalmente desorientada y perdida que no se comprende a sí misma. Una desesperación porque no sabe vivir, porque no sabe quién es, ni quién quiere ser. Sencillamente se abandona y se entrega profundamente a la muerte.

Ahora bien, analizando el estilo de escritura. En este poema, aunque podría presentar cierto tono lírico con repeticiones o rimas, aparece un lenguaje coloquial, con expresiones sencillas, como en la mayoría de sus poemas. Frases que son próximas a un lector y que además muestran un tono confesional. A manera de confesión, como si fuera una carta, aparece la voz poética declarando y exigiendo ser escuchada. Manifiesta la angustia que siente y busca que su mensaje interpele no solo al lector, a su familia, sino a la sociedad “Por favor/ Comprendan / Lo/ Incomprensible”. En este poema, como en muchos, Cornejo no solo está hablando desde su subjetividad, sino que lo hace con un tono confrontacional, que es imposible no conmueva a quien la lee. Y al igual que su interior, el poema parece desestructurarse en los versos finales, rompiendo con los párrafos, coloca una frase con encabalgamiento nada más para representar su propio descentramiento. Utiliza todo lo que es ella como lienzo para proyectar su desamparo existencial.

De forma similar, en el poema “Porque todos mis porqués de niña”, que considero uno de los más sustanciosos en contenido, se ofrece una visión más profunda de las inquietudes de la voz poética, a través del desbordamiento del lenguaje, la repetición de frases y afirmaciones.

Porque todos mis porqués de niña se encontraron con muros y paredes, porque nací ya bloqueada e imposibilitada de abirme, porque mi voz corrió como caballo desbocado al viento, porque soy campana de papel que destroza por hacerse escuchar, porque cada niño desvalido lleva mi nombre, porque todos los ojos del mundo me ven al levantarme, porque estoy y no estoy, porque duermo (a veces) y sueño cosas imposibles, porque cada mañana alimento con palabras los rosales de mi casa, porque las viejas rejas de mi ventana lloran los jueves santos, porque miro el mundo que envenena de hambre a los hombres, porque a cada paso tropiezo con mi sombra, porque río y porque como, porque soy cada vez más de este mundo, porque voy a misa los domingos y me santiguo al pasar por el santísimo, porque poseo el rosario de mi abuela, que me habla cada noche de viejas recetas de cocina, porque veo llegar a mis amigos cargados de cosas y

esperanzas, porque soy gente y vivo con la gente, y saludo a todos cuando los veo retratados, porque amo y soy amada hasta el imposible, porque lloro y me apenan todos los niños y los viejos, porque sé que estoy para representar lo mejor posible mi papel de mujer buena, porque odio sin rencores y olvido tiernamente que nunca me quisieron, porque cada día de mi vida me duele en todas mis costillas, porque tengo para siempre la sangre envenenada de buenas intenciones, porque defeco y toso, porque acompaño a todas las madres en el parto, porque nazco y muero con la rosa, porque viajo en microbús y me duelen los zapatos, porque pretendo solucionar todos los problemas, porque soy buena como el mejor pan de jauja, porque bebo cuantas veces quiero el agua de los ríos, porque los árboles siempre me dan su nombre, porque estoy sola y soy la soledad de la noche, porque dan las diez en el reloj de mi casa y todavía no he llegado, porque voy al cine y fumo, porque voy y vengo de la mar, porque todas las cosas me pertenecen y porque estoy eternamente desposeída, porque nada pude lograr a cambio de un plato de lentejas, porque soy y camino un camino de piedras, porque me quejo y sufro, porque ya no sé llorar.

Porque sólo sé
 escribir
 escribo! (Cornejo 2023: 85-86)

Este último poema es un desbordamiento de toda la existencia, de lo que cree y recuerda la voz poética. Es una exposición de todo lo que es, de sus cosas buenas y malas, sus simplezas y sus dolores. Se muestra cómo una voz introspectiva se cuestiona, se queja, habla y sufre. Por un lado, el poema repite constantemente la palabra “porque” que es una conjunción que abre a una oración de explicación, pero la pregunta no está en ningún lado. La pregunta es lo que no se dice. La voz poética responde a su vida, a su sentir, es decir, se responde a sí misma. En otras palabras, todas sus preguntas de niña se encontraron con paredes, por lo que se vieron cortas y nunca salieron. Y es que ella nació imposibilitada. Ella siempre se ha visto inmovilizada y desde siempre ha estado bloqueada a la apertura. Su voz ha corrido, ha buscado siempre un lugar, sin embargo, era imposible de ser escuchada porque es como una campana de papel y las campanas de papel no suenan, son livianas, no pesan y no importan. Es una voz que nunca ha sido escuchada porque no importa, no suena y a nadie le interesa. Al igual que la campana de papel, ella no cumple su función, y pese a que es un sujeto que se ha esmerado por hacerse escuchar, ha sido imposible. Asimismo, dice que se identifica con cada niño abandonado que sufre y lleva su nombre, pues ella está desamparada. Al igual que cada niño que sufre, ella sufre. Ella es un niño pequeño abandonado, sin embargo, se siente observada por todos, por tanto, se siente presionada por la sociedad.

Continuamente, dice que está y no está, lo que muestra que ella misma es la dualidad que habla en otros poemas. Se trata de una voz que no sabe nada, pero es gente, y duerme y sueña como todos. No obstante, aunque sueña con lo imposible, tiene esperanza cada día. A pesar de que alimenta su casa, es decir, a sí misma, con esperanzas y aparece la pulsión de vida por allí, las viejas rejas de su ventana —es decir, sus viejas creencias, lo que siempre ha sido y/o sus viejas ideas— lloran los jueves santos. Es una voz que sufre en el pasado y en el presente, sufre en cada versión suya. A su vez, se suma a esto el sufrimiento por los otros. Ella también sufre porque mira el mundo y su sufrimiento. Ha reconocido que el mundo hace sufrir al ser humano y esto la conmueve.

Por otro lado, esta es una voz que siempre tropieza consigo misma, con sus sombras, con lo que quiere dejar de ser, pero no puede. Emerge una voz que en el intento de vivir desea deshacerse de eso que realmente es. A pesar de que se reconoce como una persona común y corriente, y a pesar de que se siente cada vez más de este mundo, ya que sigue costumbres, como ir a misa los domingos, se santigua y posee el rosario de su abuela, sufre. Porque a pesar de que su creencia es algo heredado, de que sirve al otro y se comporta como una buena mujer, ella sufre y quiere despojarse de quién es. Ella ve a sus amigos, se preocupa por los demás, se olvida de ella y logra ver en ellos esperanza.

Continuamente, dice que a pesar de que es amada hasta el imposible y ama, también sufre. Esta es una voz extremadamente sensible y sensitiva. Todo la conmueve. Se configura como un sujeto lírico que está interpelado por toda su realidad. Es una voz sobre estimulada por todos los factores externos, por lo que termina olvidándose de sí. Se abandona y se autodestruye involuntariamente. Es una voz pasiva que no actúa, desea quedarse en lo inerte, pero desesperadamente busca dar respuesta a preguntas que ella misma se ha hecho. Es una voz que, aunque llora con cada niño y anciano, y llora con los indefensos y con los que necesitan de otro, deja claro, a través de esta enumeración de dolores, que está sufriendo, que ya no se siente ella misma, que padece y se resigna.

Asimismo, esta voz sabe que está en el mundo para cumplir con un rol establecido. Como se observó en poemas pasados, es una voz que reconoce su rol como mujer en la sociedad. En este poema se ha reconocido como sujeto construido y moldeable para la sociedad. Es una voz que sabe que tiene que ser una mujer buena, lo que implica odiar sin rencores y ser tierna a pesar de que la hayan dañado, a pesar de que nunca la quisieron, a pesar de su soledad abrumadora, tiene que seguir. En efecto, se ubica totalmente descentrada e irreconocible frente

a todo lo que es ella, porque sufre cada día. El dolor cotidiano y repetitivo lo siente en cada parte de su cuerpo. Además, dice que ella tiene —para siempre— la sangre envenenada de buenas intenciones, es decir, es desgraciadamente buena.

De igual manera, cabe destacar el fragmento en donde alude a que ella acompaña a las madres en cada parto, en la creación de la vida, en la reproducción, es decir, en lo que no pudo llegar a ser. Estos fragmentos podrían estar dialogando con los versos del poema “Camino por las calles”, donde la voz poética revela la pérdida de un hijo, que incluso dialoga con el suceso ocurrido a la misma autora peruana semanas antes de morir.

camino por las calles buscando el invierno en tus ojos [...]

trato de conservarte en el barro modelado,

en el hijo que perdí

(sólo Dios sabe por qué).

tus preguntas se pierden

y cada vez más cerca están, dormitando,

las respuestas que no llegaré a pronunciar (Cornejo 2023: 74)

En estos versos del poema, se puede visualizar a una voz poética que sufre porque el amado ya no está. Sufre porque no puede responder a las preguntas que hace el otro o que se hace ella misma. Es una voz que perdió un hijo, que padeció un trauma al cual ella misma no puede responder. En ese sentido, es puntual pensar que cuando la voz poética dice “acompañó a todas las madres en el parto” alude al dolor del trauma de perder un hijo. Ella sufre en la realidad que nunca pudo ser y en las respuestas que nunca llegarán.

Volviendo al poema en prosa, esta es una voz que nace y muere con la rosa, es decir, sobrevive diariamente con los mismos dolores que la hacen morir. Y aunque hace cosas comunes como tomar micro, porque no se considera nadie extraordinario, ella busca y pretende solucionar todos los problemas. Es decir, asume responsabilidades que no le corresponden, sufre de más, se preocupa de más porque es desgraciadamente muy buena persona. Esta es una voz sencilla que se rodea de las personas y de la naturaleza que le interesa. Ella toma en cuenta hasta los árboles que le regalan su nombre, los cuales también la piensan, así como ella piensa en todos y en absolutamente todo. Todo desborda a la voz poética, de la misma manera en que todo ha servido para desestabilizarla y lanzarla al olvido. En cada experiencia de vida siempre aparece su versión autodestructiva, siempre se encuentra desesperada, buscando respuestas. Aparece un yo lírico que responde a lo que siempre se ha preguntado, a las preguntas que no dice, pero que habitan, que siempre han estado. Y aunque finalmente está sola y se considera la soledad de la noche, aunque se abandone completamente, sufre, sigue sufriendo, porque no se

permite morir. Quiere morir, pero no lo logra. Aunque repite constantemente los mismos patrones, aunque se deje guiar por la pulsión de muerte, ella sufre y no puede salir de allí. Ella busca retornar al estado de antes, a lo infinito, a lo inerte, a la nada. En otras palabras, es una voz poética que revela que nunca encaja. Ella está siempre despojada, desencajada, y desposeída. Eternamente estará con su falta, padeciendo porque, aunque todas las cosas le pertenezcan, realmente no le pertenecen. Todo la conmueve, pero nada la termina de ensamblar y nada se queda. Todo se mueve, todo la atraviesa y ella, rendida, contempla su existencia. Su movimiento es siempre por los mismos lugares, siempre regresa al mismo punto. Va y viene constantemente, repite lo mismo sin fin, encuentra lo mismo en cada cosa diferente. Porque cada dolor conduce hacia la falta. Es una voz que sufre resignadamente porque nada consiguió a cambio de ser buena.

Ahora bien, sobre la mención sobre el plato de lentejas, el fragmento alude a un sentimiento de frustración por hacer las cosas aparentemente en vano. Esta se refiere al pasaje bíblico Génesis 25:29-34, en el que Esaú renuncia a su primogenitura, por un plato de lentejas debido a su hambre, simbolizando la renuncia a lo importante por lo inmediato. Esta referencia sugiere que la voz poética explora la decepción, el sufrimiento de no haber recibido algo significativo a pesar de los sacrificios realizados. Dicho de otra manera, ser tan buena, preocuparse y querer a los demás, no sirvió de nada, porque ahora es una voz que solo sufre. En este poema el que habla es el sujeto guiado por la pulsión de muerte, quien deambula por un camino doloroso y difícil. Es el sujeto que transita las piedras (los dolores) de su vida, porque lo único que le queda y que sabe hacer bien es quejarse y sufrir. Porque no hay nada más que pueda hacer que sentarse a sufrir, porque ya no sabe llorar, ya no puede sentir nada más. No puede morir, solo se autodestruye involuntariamente. Y en medio de este sufrimiento sin salida solo sabe escribir y por eso escribe.

En efecto, este poema es una enumeración de los dolores y del sufrimiento de la voz poética. Es una repetición de sus fracasos, otro rasgo más de la pulsión de muerte. Es la voz poética la que se está muriendo a partir de esta decepción y abandono que tiene sobre sí misma. La percepción del tiempo que tiene ya no es la misma. Hoy, ya de grande, ha reconocido que desde que nació se ha visto siempre imposibilitada y ha sufrido. En este insólito poema, la voz poética explora una desesperanza y sufre en todos sus lugares. La voz se desespera por no poder liberarse y salir totalmente de sí misma. La pulsión de muerte se trata del sujeto deseando desesperadamente deshacerse de sí mismo porque es el sujeto contra sí mismo (Barros, 1996,

p. 183). Formulado de otro modo, en cada respuesta que intenta dar, la voz poética revela a un sujeto en conflicto consigo mismo. Es un sujeto que rechaza cada parte de su interior porque sufre. Es una voz que recuerda cada dolor de su vida, puesto que cada lamento de su vida le permite regresar al dolor de siempre, el dolor de la falta.

En palabras de Bethsabé Huamán, “los silencios finales de sus poemas son como una concesión, una frase aparentemente de resignación, pero que continúa en la llama que crean sus palabras” (1999: 38), es decir, que lo que está y no se dice en el poema es la resignación de la vida. En ese sentido, si dialogamos con el poema estudiado, este se encuentra desbordado del lenguaje, sin embargo, a nivel de significado existe un silencio constante, que son las preguntas que no se mencionan, pero que está detrás de cada declaración. Eso que no se dice es lo que realmente aqueja a la voz poética. Ese silencio que motiva la resignación, aparece silenciosamente (valga la redundancia) en cada parte del poema y en cada dolor del sujeto que habla. Ese silencio es el que motiva a la escritura. Es el silencio de la pulsión de destrucción.

En este contexto, quisiera retomar lo dicho anteriormente: Ana María, hermana gemela de la poeta peruana, señaló que Cornejo, en su poesía, hablaba de experiencias colectivas que aquejaban a las mujeres de su época. Sin embargo, los versos comentados sobre la pérdida del hijo aluden a momentos de la vida de la autora. Este doloroso evento, sumado a los problemas de pareja que tenía, la llevo a una profunda depresión. Esta información es interesante, ya que puede iluminar la intensa emocionalidad de su obra. Aunque su vida tuvo un final trágico, es necesario estudiar sus poemas con una mirada introspectiva, apreciando la riqueza de los versos y la magnitud de las imágenes que habitan. El legado literario ofrecido por Cornejo resuena mucho más allá de su sufrimiento, y permite que su voz poética siga, hasta la actualidad, tocando fibras en los lectores. Este poema emerge desde el sufrimiento, pero va mucho más allá. No es una voz que sufre solamente, es una voz que ha descubierto la vida. Este poema revisado resume muy bien gran parte de las ideas que Cornejo trabaja en su poesía. En este último poema, que parece infinito, la voz poética logra manifestar todos sus dolores y todo lo que la aqueja. Desde lo romántico, pasando por lo social, hasta sobre sí misma.

A manera de conclusión, puedo afirmar que en la poesía de María Emilia Cornejo aparece una voz poética que explora su soledad y manifiesta una pérdida total del ser al abandonarse y dejarse guiar por la pulsión de muerte. Por un lado, estudié poemas en verso en los cuales aparece una voz poética enfrentada a la soledad que la desencaja del mundo y la convierte en un sujeto sin identidad. Asimismo, en esta soledad aparece el deseo de volver a lo

inorgánico, a lo inanimado, además de mostrar una confusión total sobre sí misma y un rechazo fortísimo del ser. Por otro lado, analicé dos poemas en prosa que muestran también a un sujeto desesperado frente al dolor. Es una voz poética que grita por ayuda sin pedirla, mientras exige respeto para comprender lo que ni ella misma comprende. Asimismo, el desbordamiento del lenguaje y los poemas repletos de palabras y/o frases repetitivas, muestran cómo la pulsión de muerte lleva a la voz poética a un círculo infinito de autodestrucción. Es una voz que reconoce y organiza cada uno de sus dolores para mostrar finalmente que nada sabe, que ya no desea nada más que la nada. Es un sujeto ensimismado en el dolor que padece desde siempre, que se refugia en el lenguaje y se desborda completamente a través de él y en silencio. En suma, confusión, dolor y sufrimiento aceptado es lo que opera en estos poemas revisados, revelando la presencia de una voz poética complicada y fracturada en la poesía de Cornejo.



Conclusiones finales

Esta tesis ha demostrado que la poesía reunida de María Emilia Cornejo presenta a una voz que explora tres dinámicas de la subjetividad: el deseo, la falta y el abandono. Sobre el primer capítulo, la poesía de Cornejo muestra una complicada relación entre el deseo, la imposibilidad del amor y la performatividad femenina. Se trata de una voz que descubre su sexualidad a través de acciones sumisas, enfrentándose al amor que nunca llegará a ser pleno. Es decir, se pone en cuestionamiento no solo los roles tradicionales masculino y femenino, sino que dialoga sutilmente con las concepciones sociales sobre lo que significa el amor, por lo tanto, se discute el encuentro con el otro. A través del análisis de varios poemas, pude distinguir los roles de género y comportamientos aceptados; sin embargo, al mismo tiempo se pudo visualizar rasgos que dejan ver la imposibilidad del amor. De este modo, resulta decir que la poesía de Cornejo muestra la tensión constante entre el deseo y el amor. Incluso, en los poemas en donde más se expone el deseo se puede reconocer un pequeño desencaje que revela la condición imposible del amor, como resultado, la imposibilidad de unión plena con el otro. El encuentro con el otro es un encuentro de diferencias y por más amor que exista, es imposible, por tal razón, el amor y la relación sexual que aparecen en los poemas nunca serán plenos. En la relación sexual, una mujer no solamente se está enfrentando a su pareja sino también a su propio cuerpo.” (Recalcati 2023: 137)

Por otro lado, la constante búsqueda del otro, el deseo incontrolable de ser deseado, muestra este encuentro de diferencias —mejor dicho, desencuentro— que termina con una voz poética enfrentada con el hecho de que, como dijo Lacan en el *Seminario 20* “no hay relación sexual” (2006: 20). Las ganas interminables e incluso desesperación por poseer y ser poseída por el otro, muestran la fugacidad del encuentro amoroso. Nadie sigue buscando lo que ya tiene. En suma, se trata de una voz poética que explora su deseo y su sexualidad, pero desea en tanto siempre le falta.

Por último, el uso de la performatividad de género en los poemas muestra cómo la voz poética femenina cumple con variados roles sociales de sumisión, que poco a poco la van construyendo y condicionando en la formación de su propia identidad. El sujeto, aunque logra una liberación por medio de la poética al hacer público lo privado, no logra salirse en la práctica de los roles de género. En poemas como “Me encontraste...” se puede entender claramente esta performatividad, que incluye la sumisión como una de sus características. Roland Barthes, citado en Kohan (2020), menciona que “la sumisión es una forma de notificar la demanda” (28).

Es decir, al demandar amor a través del deseo, la voz poética performa como mujer y se rebaja. Se muestra sumisa y se declara del otro, ella no es dueña de su vida. Concluyendo así que todo es desfase en estos poemas, hay algo que nunca podrá ser porque es imposible.

En el segundo capítulo he sostenido que a partir de un duelo no concluido aparece una voz poética melancólica. A través del análisis de cinco poemas observé cómo la voz poética se enfrenta a la pérdida del sujeto amado a través de la melancolía. En poemas como “Me tendrás aquí gritando” u “Hoy, quiero ser la persona” se pudo analizar la compulsión por la repetición que se hace presente a través de la búsqueda incesante del otro. Así pues, se muestra a una voz poética que se aferra al recuerdo de manera fuerte. Es una imposibilidad de superación la que ocurre en la voz poética. Por ejemplo, en “Un sentimiento de culpa” se presencia a una voz poética que se aferra al recuerdo y que le es imposible poder encontrar un nuevo objeto de amor. Se ve a un sujeto dispuesto a olvidarse del otro, incluso en la muerte. Por otro lado, a partir de un análisis de este mismo poema, se pudo entender la culpa presente en la voz poética provocada por la pérdida del sujeto amado. A raíz de esta pérdida surge un sujeto lírico melancólico que se siente culpable por la ausencia del otro. La culpabilidad manifestada en este poema muestra a un sujeto empobrecido de sí mismo, uno que está dispuesto a abandonarse completamente, porque le es imposible poder olvidarse del otro. Es una voz que se aferra a través de la culpa, en lo último que tiene del amado. La culpa hacia el otro es lo único que puede sentir ahora, puesto que el amado ya no está.

Por último, a través del análisis del poema “Como tú lo estableciste” se pudo establecer un diálogo entre un sujeto melancólico y la performatividad de género. A través de este poema, Cornejo muestra una crítica hacia los roles de género establecidos en la sociedad. La pregunta sobre sí misma, es algo que acompaña a la voz poética en este poema porque ha descubierto que se ha estado comportando tal y como el sujeto amado siempre quiso. Y lo que termina destrozando a la voz poética es que incluso performar como mujer no sirvió para que el otro se quedara. Ha perdido al sujeto amado, se siente culpable y, además, reconoce su propia falta. Es una voz poética que, a partir de esta falta por la pérdida del otro, experimenta una pérdida de sí. La melancolía se manifiesta en esta imposibilidad y pocas ganas de superación. No sabe quién es ahora que el otro ya no está, y ahora que ya no hay nadie que le diga cómo actuar.

Por último, en el tercer capítulo he propuesto que la poesía de María Emilia Cornejo muestra a una voz poética que experimenta un estado de soledad que la lleva a abandonarse y dejarse llevar por la pulsión de muerte. Por un lado, a través del análisis de dos poemas

introspectivos en verso, se pudo visualizar una pérdida de identidad. Aparece una voz poética desencajada del mundo. Estos poemas, los cuales ya no están dirigidos hacia un otro, muestran a una voz poética solitaria y desconcertada del mundo. En poemas como “De día / mi cuarto es primavera” se puede ver una desconexión total consigo misma. Es una voz poética que busca regresar a lo inerte, pues está cansada de su realidad y de sí misma. Quiere dejar de ser lo que realmente es. Es una voz que se desconoce y se desencuentra con su yo. Por otro lado, mediante el análisis de dos poemas en prosa, también se pudo visualizar cómo la voz poética se deja llevar por esta pulsión de muerte. A través de un desbordamiento del lenguaje, aparece un sujeto lírico que repite constantemente y habla sin encontrar salida. En “Cada vez que siento que la muerte” se puede entender la confusión que experimenta la voz poética, no solo en relación con lo que siente, sino sobre quién realmente es. Pues, sus gritos desgarradores no son suficientes para que los demás comprendan lo que ella no comprende: quién es ella. Dicho de otra manera, se presenta una voz poética desesperada que busca salida, pero no es escuchada y se pierde completamente. Ella ya no es de ella misma, es de la nada. Es una voz poética que desea a la muerte a través de la angustia y la desesperación, pues está completamente destinada al abandono; pero sobre todo, una voz que quiere dejar de ser quien es desesperadamente.

Finalmente, quiero mencionar que el poema “Porque de todos mis porqués de niña” sobreviene como una respuesta a todas las subjetividades que manifiesta la voz poética en la poesía reunida de María Emilia Cornejo. Por medio de este poema, se manifiesta una voz poética que deja ver todas sus preocupaciones y dolores. Todos los desencuentros que ha vivido desde pequeña, hoy los reconoce al dejarse llevar por la pulsión de muerte, al mismo tiempo que se explora a sí misma. A partir del dolor y del desconocimiento de sí misma, puede enumerar sin parar todo lo que es ella, todo lo que ha sido, todo lo bueno y lo malo. Este poema es maravilloso, y no solo porque permite hacer una lectura un poco más compleja de Cornejo, sino porque permite sintetizar la magnitud de su poesía. En este poema en prosa, está la respuesta a todas esas preguntas que se hacen los poemas a través de sus versos. La poesía de María Emilia Cornejo llegó hace mucho tiempo y sigue dando respuestas a nuestra actualidad. No solo es una poesía erótica que animó a otras mujeres a escribir sobre cuerpos. Es una poesía interesante e introspectiva, que recorre diversos lugares y temáticas. Es una poesía que permite al lector responder sobre sus propias preguntas, sobre sus dolores, sobre su falta. Sus poemas de corte social, que considero relevantes y pueden abarcar otro gran eje de análisis independiente del ofrecido, destinan un entendimiento sobre la sociedad peruana actual. Poemas como “Mi pueblo no es” muestra un interés social frente a la desigualdad tristemente

marcada hasta el día de hoy en nuestro país. A partir de esta tesis, surgen en mí preguntas relacionadas a estos poemas importantes que, aunque fueron escritos cincuenta años atrás siguen hablando sobre los mismos problemas sociales que aquejan al Perú hasta la actualidad.

En definitiva, queda claro que Cornejo no dedica toda su creación al erotismo (72), como comentó José Beltrán en 1999, de lo contrario, abre temáticas mucho más complejas relacionadas con la subjetividad del individuo. María Emilia Cornejo es un camino que como lectores hay que recorrer con mucha cautela, paciencia y cariño. *Todo lo guardo en mis ojos* es un poemario muy bonito, en el cual no solo habita una voz poética que transita, sino que vive el sentir de la voz joven de la muchacha mala de la historia. Queda claro que, como decía Violeta Barrientos, la poesía de la diferencia sexual expone el dolor de ser mujer en un entorno opresivo, donde rebelarse implica soledad y una pulsión de muerte que aparece como forma de alivio (2019: 405). Porque María Emilia Cornejo es sin duda una figura esencial en la poesía peruana por su voz transgresora, profundamente femenina, pero también bastante íntima. Cornejo fue una de las primeras en expresar el deseo y tocar temas como el cuerpo de manera explícita, desafiando los moldes tradicionales de género en un contexto conservador y patriarcal. Hizo política desde el cuerpo, desde su ser mujer. Su escritura abrió el camino para muchas autoras peruanas que, más adelante, siguen explorando estos temas. Y es que aunque su obra fue breve y murió en medio de la escritura, Cornejo dejó una huella profunda por su tono confesional, contestatario, directo y emotivo. De esta manera, termino esta tesis pensando en que María Emilia Cornejo, a pesar de ser una poeta de hace más de cincuenta años, requiere más atención del campo académico, así como muchas otras voces olvidadas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio

1995 Primera parte: Los fantasmas de Eros. En *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos. 33-66.

Alvarez, Montserrat y otros

2006 “Soy la muchacha mala de la historia.” *Intermezzo Tropical*, 4: 63-69.

Barrientos Silva, Violeta

2019 “El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú”. En *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura Peruana/Ministerio de Educación del Perú. 383-410.

Barros, Marcelo

1996 *La pulsión de muerte, el lenguaje y el sujeto*. Buenos Aires: El Otro.

Beltrán Peña, José

1999 “Poesía erótica escrita por peruanas”. En *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y antología*. Lima: San Marcos. 63-83.

Butler, Judith

2017 *El género en disputa*. Barcelona: PAIDÓS.

Castañeda Vielakamen, Esther

1994 “María Márquez o la metáfora de la rebeldía (Homenaje a María Emilia Cornejo)”. *Páginas* 19. 129: 88-92.

Castro Meléndez, Gabriela

2011 “Pulsión de muerte: nostalgia por la armonía perdida”. *Wímb lu* 6. 1: 23-38.

Cevasco, Gaby

2018 “Prólogo a la tercera edición”. En Cornejo, ed. 2018: 75-77.

Chirinos, Eduardo

2019 “La poesía peruana en los años sesenta”. En *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima:

Pontificia Universidad Católica del Perú / Casa de la Literatura Peruana / Ministerio de Educación del Perú. 271-298

Chueca, Luis Fernando e Irma Salazar

2022 “Contra el secreto generacional. Revisiones a propósito de la poesía peruana de los años 60 y 70”. *Cuadernos LIRICO*. 24.

Cornejo, María Emilia

2018 *En la mitad del camino recorrido*. Buenos Aires: Editorial Todos Leemos.

2019 *Soy la muchacha mala de la historia: poemas*. Lima: Paracaídas Editores.

2023 *Todo lo guardado en mis ojos: poesía reunida (1967-1972)*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.

Cornejo Polar, Antonio

1990 “La problematización del sujeto en la poesía conversacional”. En Keith McDuffie y Rose S. Minc, eds., *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: En Este Aire de América*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburg e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 201-207.

Corsi, Paulina

2002 “Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud”. *Revista chilena de neuro-psiquiatría* 40. 4: 361-370. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272002000400008>

Damián, Mariel

2021 “Nota introductoria”. En *María Emilia Cornejo. Material de Lectura núm. 4. Vindictas, poetas latinoamericanas. Nueva época*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De Beauvoir, Simone

2005 *El segundo sexo*. Valencia: Ediciones Cátedra.

De Lima, Paolo

2008a “Los nombres de María Emilia Cornejo”. *Zona de Noticias*, 20 febrero.

<https://zonadenoticias.blogspot.com/2008/02/los-nombres-de-mara-emilia-cornejo-la.html>

- 2008b “Más de José Rosas Ribeyro sobre María Emilia Cornejo”. *Zona de Noticias*, 20 mayo. Recuperado el 26 de abril de 2024, de <https://zonadenoticias.blogspot.com/2008/05/ms-de-jos-rosas-ribeyro-sobre-mara.html>
- 2009 “Sigamos hablando del «mito» María Emilia Cornejo”. *Intermezzo Tropical* 6/7: 130-131.
- De Lima, Paolo y Guerrero, Victoria
- 2019 “Grupos poéticos entre 1960 y el 2000: de la Revolución cubana a la hegemonía neoliberal”. En *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura Peruana/Ministerio de Educación del Perú. 333-381.
- Duque Acosta, Carlos
- 2010 “Judith Butler y la teoría de la performatividad de género”. *Revista de Educación & Pensamiento*. 17: 85-95.
- Fernández Retamar, Roberto
- 1995 “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. En *Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 159-176.
- Freud, Sigmund
- 1984 *Más allá del principio del placer*. En *Obras completas. Volumen 18*. Trad., José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1-62.
- 1986a *Duelo y melancolía*. En *Obras completas. Volumen 14*. Trad., José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 234-255.
- 1986b *Esquema del psicoanálisis*. En *Obras completas. Volumen 23*. Trad., José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 133-210.
- 1986c *Recordar, repetir y elaborar*. En *Obras completas. Volumen 12*. Trad., José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 145-158.
- Genovese, Alicia
- 2018 “Prólogo a la primera edición argentina”. En Cornejo, ed. 2018: 9-13.
- Gonzales, Guissela

2008 “El universo poético de María Emilia Cornejo”. *Discursiva*. 2: 29-34.

Huamán Andía, Bethsabé

1999 “María Emilia Cornejo: el camino del silencio”. *Dedo Crítico*. 6: 27-42.

Jurado Párraga, Raúl

1998 “Las poetisas: balbuceo, grito, erotismo y otras cosas peligrosas”. *Extramuros* 1: 17-27.

Kohan, Alexandra

2020 *Y sin embargo, el amor: elogio de lo incierto*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques

2006 *El Seminario. Libro 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.

2007 *El seminario de Jacques Lacan: Libro 10: la angustia*. Buenos Aires: Paidós.

LaCapra, Dominick

2008 *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Mannarelli, María Emma

2018 *La domesticación de las mujeres: patriarcado y género en la historia peruana*. Lima: La Sinistra Ensayos.

Miller, Jacques-Alain

1991 *Lógicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial.

Miloslavich Túpac, Diana

2012 “San Marcos y la poesía femenina: María Emilia Cornejo”. En *Literatura de mujeres: una mirada desde el feminismo*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

Ollé, Carmen

1994 “Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?”. En *Márgenes: encuentro y debate*. 12: 11-25.

2018 “Prólogo a la segunda edición”. En Cornejo, ed. 2018: 71-73.

Peña Rodríguez, Francisco Javier

2006 “Amor, erotismo y sexo en la poesía de mujeres de la Generación del 2000”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63/64: 311-321.

Pérez, Hildebrando

2007 “María Emilia Cornejo y el taller de poesía de San Marcos”. *Intermezzo Tropical* 5: 125-126.

Portocarrero, Gonzalo

2010 “La lucha por el amor: el testimonio de la poesía peruana reciente”. En *Oído en el silencio: ensayos de crítica cultural*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 140-146.

Recalcati, Massimo

2023 *¿Existe la relación sexual?* Herder Editorial.

Reisz, Susana

1996 *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

1999 “De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico”. *Hueso húmero*. 34: 55-73.

2009 “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer... y dos hombres l@ ‘construyen’?”. *Intermezzo Tropical* 6/7: 123-133.

Rosas Ribeyro, José

2007 “María Emilia Cornejo: el lado oculto del mito”. *Intermezzo Tropical*. 5: 124-127.

Sala, Mariella

1989 “Presentación”. En *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

Schreck Schuler, Alexis

2018 “Freud y *Más allá del principio de placer*”. *Cuadernos de Psicoanálisis* LI 3/4: 31-45.

Soler, Colette

2000 *La Maldición Sobre el Sexo*. Buenos Aires: Manantial.

Sotomayor, Evelyn

2013 “La muchacha mala de la historia: el caso de María Emilia Cornejo”. *Espinela* 1: 42-47.

Suárez, Modesta

1999 “Lima en la poesía femenina peruana”. En J. Andreo y R. Forgues, eds. *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina: pensar y escribir, obrar y reaccionar*, 147-159. Murcia: Universidad de Murcia.

Sztajnszrajber, Darío

2023 *El amor es imposible*. Buenos Aires: Paidós.

Urdanivia, Eduardo

1990 “Las voces múltiples de la poesía peruana”. *Páginas* 15. 101: 97-109.

Villacorta, Carlos

2019 “1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos”. En *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura Peruana/Ministerio de Educación del Perú. 299-334.

