

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Poéticas de la resistencia: la significación del cuerpo y la feminidad en
la poesía de Carmen Ollé, Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban
Una lectura desde la crítica literaria feminista y lo abyecto

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios de Género que
presenta:

Rocío del Pilar del Águila Gracey

Asesora:

Fanni Genoveva Muñoz Cabrejo

Lima, 2023

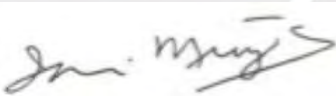
Informe de Similitud

Yo, Muñoz Cabrejo, Fanni Genoveva, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado “Poéticas de la resistencia: la significación del cuerpo y la feminidad en la poesía de Carmen Ollé, Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban Una lectura desde la crítica literaria feminista y lo abyecto”, del/de la autor(a) / de los(as) autores(as) Rocio Del Pilar Del Aguila Gracey de constancia de lo siguiente:

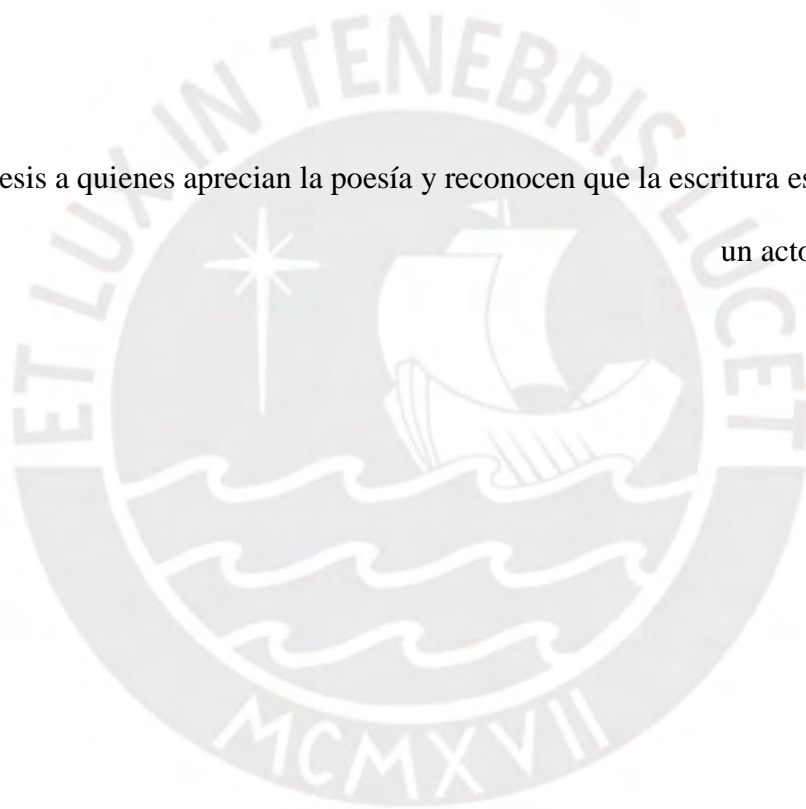
- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 15 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 07/11/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 07 de noviembre 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Fanni Genoveva Muñoz Cabrejo</u>	
DNI 06409020	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1180-7606	

Dedico esta tesis a quienes aprecian la poesía y reconocen que la escritura es -en sí misma-
un acto de resistencia



Agradecimientos

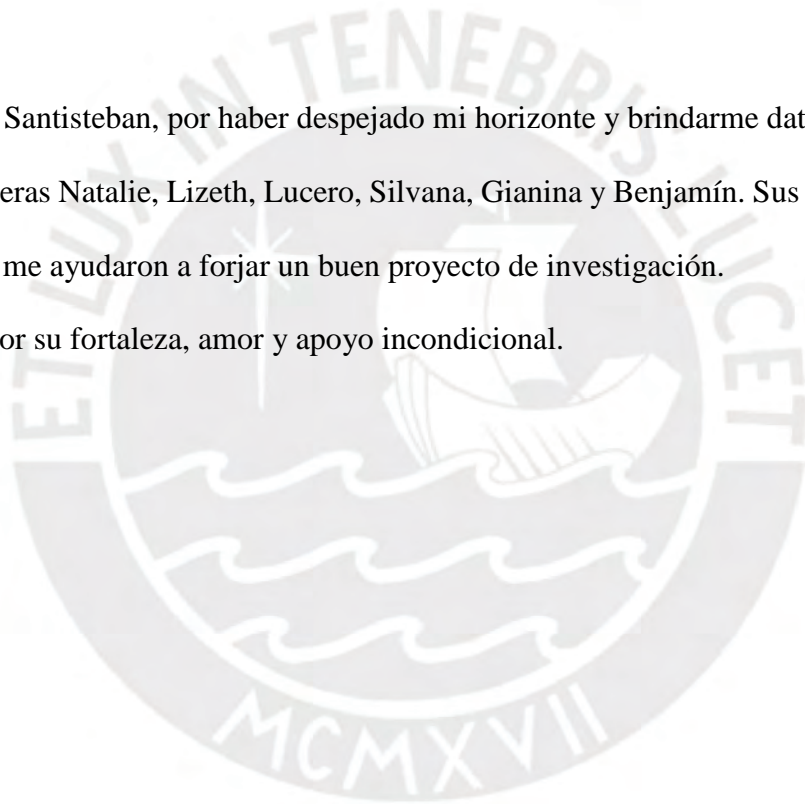
Quiero agradecer a quienes vieron nacer el proyecto de tesis y siguieron apoyándome durante el proceso de escritura.

A Fanni Muñoz, Martín Jaime, Marcela Huaita y Susana Reisz. Sus comentarios, correcciones y apoyo durante los Seminarios de investigación y Seminario de tesis me han permitido expandir mi conocimiento de teoría y poesía y ampliar mis intereses de investigación.

A Rocío Silva Santisteban, por haber despejado mi horizonte y brindarme datos valiosos.

A mis compañeras Natalie, Lizeth, Lucero, Silvana, Gianina y Benjamín. Sus intervenciones y comentarios me ayudaron a forjar un buen proyecto de investigación.

A mi madre, por su fortaleza, amor y apoyo incondicional.



Resumen

Esta tesis analiza los poemarios *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé, *Memorias de Electra* (1984) de Mariela Dreyfus y *Mariposa negra* (1993) de Rocío Silva Santisteban para abordar la construcción de una feminidad transgresora y lo abyecto. Mi intención, por un lado, es demostrar si lo femenino transgresor representa una conciencia de género contestataria; y, por otro lado, es analizar si lo abyecto se utiliza desde el goce sexual para representar una feminidad que quiebra el binarismo falocéntrico.

A partir de lo desarrollado, se evidencia una conciencia de género que desafía los límites de la diferencia sexual al denunciar la construcción artificial de ideales de feminidad. El sujeto femenino transgresor toma una posición frente a los 'ideales de mujer' y encara una visión diferente. Además, se evidencia la relación entre lo abyecto y el cuerpo femenino que permite subvertir los modelos de feminidad que cosifican al sujeto poético al proponer nuevos límites de regulación, donde el cuerpo se emplea como instrumento de placer sexual y para visibilizar la minusvalía experimentada por las mujeres en la sociedad peruana.

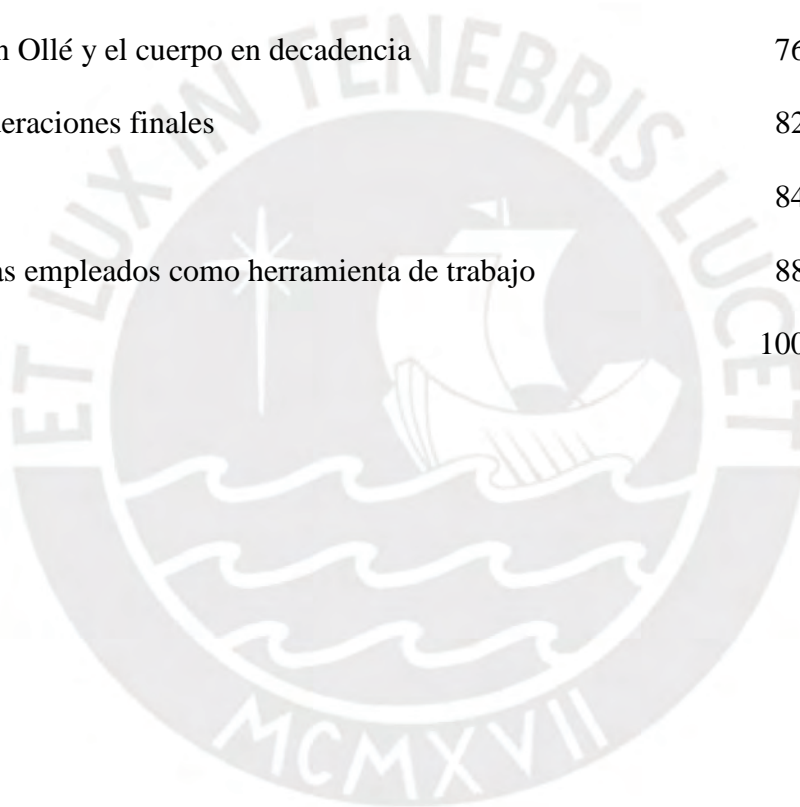
Finalmente, existe una lucha constante de representación por parte del sujeto femenino que lleva a que experimente una suerte de contradicción: hay una apertura hacia la sexualidad, pero el conservadurismo social impide una transgresión completa frente a las estructuras patriarcales, lo que hace que la voz poética se refugie en el miedo y la culpa.

Palabras claves: feminidad transgresora, abyecto, cuerpo femenino, poetas peruanas

Índice

	Pág.
Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Resumen	iii
Índice	iv
Introducción	01
Capítulo I: Planteamiento del problema	07
1.1. Problema de investigación	07
1.2. Justificación	14
1.3. Preguntas de investigación, objetivos e hipótesis	17
1.4. Metodología	18
Capítulo II: Marco teórico	22
2.1. La crítica literaria feminista y la escritura del cuerpo	22
2.2. La representación de lo femenino transgresor y la conciencia de género	28
2.3. Lo abyecto	30
Capítulo III: Representación de lo femenino transgresor	35
3.1. Lo femenino transgresor desde una mirada androcéntrica	35
3.2. Los poemas transgresores: bio-contexto de las poetas y el objeto de estudio	37
3.3. La representación de lo femenino transgresor desde las imágenes corporales y sexuales	41
3.4. El ritual de rebeldía en Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban	48

3.5.	Consideraciones finales	55
Capítulo IV: Formación de lo femenino transgresor desde la estética de lo abyecto		58
4.1.	Cuerpo femenino abyecto: entre la corrupción y la disciplina	58
4.2.	Las poetas frente al cuerpo: la estética de lo abyecto	61
4.3.	Mariela Dreyfus: el juego entre el placer y la culpa	64
4.4.	Rocío Silva Santisteban y el goce que calcina	69
4.5.	Carmen Ollé y el cuerpo en decadencia	76
4.6.	Consideraciones finales	82
Conclusiones		84
Anexo: Poemas empleados como herramienta de trabajo		88
Bibliografía		100



Introducción

El diálogo que los estudios literarios han buscado establecer con la teoría feminista y los estudios de género ha permitido indagar en el significado de ‘ser-mujer’ y la feminidad en la actualidad. En el capítulo titulado *Una ruta para entender la crítica literaria feminista: desde la sartén por el mango al colegio de México*, Diana Miloslavich busca presentar los hitos de la formación de una crítica literaria feminista en América Latina. Al respecto indica que, desde la década de los 80’s, la publicación de *La sartén por el mango*¹ (1984), la creación del Taller de investigación narrativa femenina mexicana “Diana Morán”, del programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer del Colegio de México en 1984, y la aparición de la revista Debate Feminista en 1990 (Miloslavich 2012: 75) fueron los sucesos más resaltantes de esta formación.

Por otra parte, a partir de los años ochenta, en el Perú, diferentes críticas y escritoras empezaron a cuestionar y redefinir su propia voz y presencia en el ejercicio de escritura e investigación. Miloslavich sostiene que un texto pionero fue *Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana*, de Maruja Barrig, en donde se “intenta explicitar los arquetipos femeninos expresados en la obra de Alfredo Bryce Echenique, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro. En su escrito, Barrig señala que la visión de la mujer abre interrogantes respecto a la actitud interior de los autores respecto al tema (Barrig 1981)” (Miloslavich 2012: 114).

¹ La selección de textos del Encuentro de Escritoras Latinoamericanas realizado en Massachusetts en 1982 buscó definir y caracterizar la existencia de una escritura femenina en Latinoamérica.

De esta forma, la presencia de escritoras y críticas latinoamericanas permitió abrir el debate en torno al feminismo como práctica política y como reflexión teórica. Del mismo modo, se crearon espacios para debatir en torno a la mujer como sujeto histórico y la propia definición de la categoría de mujer frente a una representación teórica esencialista.

No obstante, aún queda indagar ¿Cómo se construye el sujeto femenino en la literatura peruana? Evidentemente se construye en contradicción, en cuanto se enfrenta a las tensiones y la ruptura frente a un canon literario androcéntrico y paternalista, así como frente a un proceso de construcción de subjetividad, el cual permite ver que existen diversas posiciones alternas que no pueden articularse fácilmente, lo que de por sí indica que no hay una posición estable para el sujeto femenino y más bien este debe cuestionar la falsa coherencia y unidad que se espera de la mujer.

La redefinición del sujeto femenino sirve como estrategia para poder leer y existir fuera de los paradigmas impuestos socialmente. Recordemos que la mujer escribe desde una posición histórica-social que no se inscribe de manera autoritaria, sino que toma en cuenta posiciones múltiples y marginales. En palabras de Miloslavich, “¿qué significa leer como mujer? implica, como se señala, una continuidad de la experiencia de las mujeres con la experiencia de lectura de las mujeres. Así, estamos hablando de un diálogo permanente, interminable, cuya manifestación es la producción permanente de nuevos significados” (2012:119). Esto quiere decir que los ejercicios de lectura y de escritura van de la mano para vislumbrar nuevas formas de entender lo femenino, tanto desde lo individual como desde un plano más colectivo.

Por otra parte, Rocío Silva Santisteban, en el texto *¿Basta ser mujer para escribir como mujer?* (1999), reflexiona sobre si la condición genérica de la mujer repercute en su labor

como escritora. A partir de la propuesta de Virginia Woolf sobre el escritor andrógino², se concibe dos aspectos primordiales.

En primer lugar, la propuesta de Woolf surge como una necesidad ante el rechazo de la sociedad patriarcal de no permitirles el ingreso a las escritoras a la “historia de la literatura universal”. De esta manera, sirve como herramienta para ocultar la diferencia genérica-sexual de “la sensibilidad femenina “políticamente correcta” es decir, de la exaltación del adorno, el artificio y la cáscara para construir representaciones y autorepresentaciones que sean “simpáticas” ante el poder falocéntrico desde la sumisión (desde la *palabra sin poder*)” (Silva Santisteban 1999: 114-115). En última instancia, lo que se busca es obtener una posición de igualdad a partir de una suerte de apropiación, por parte de las escritoras, del poder masculino de la palabra. No obstante, más adelante se verá una transición de esta propuesta a algo más propio de las escritoras que se reconocen en su calidad de mujeres que leen y escriben como mujeres.

En segundo lugar, no se debe olvidar que, en el proceso de escritura, la experiencia personal -desde el propio género, situación social, racial, etc.- configura la creatividad literaria. En este sentido, la literatura femenina ha sido vista como una literatura marginal, en cuanto supone que la mujer está en constante búsqueda de lo íntimo, de lo interior y de la necesidad de trascender lo cotidiano, lo que la aleja del mundo social asociado a los hombres³.

Se considera que la mujer escribe desde su posición como subalterna, desde un lugar claramente diferenciado del lugar del hombre en la sociedad, sobre todo si se toma en cuenta

² La propuesta de Woolf sostiene que los escritores no son masculinos ni femeninos cuando escriben. En el caso particular de las escritoras existe una necesidad de “ocultar” la diferencia para evitar ser vistas -de manera peyorativa- como sentimentales, superficiales, floridas y pomposas (Silva Santisteban 1999: 111-112).

³ Marta Traba, en *Hipótesis sobre una escritura diferente* (1984), sostiene que la literatura femenina es una literatura diferente, en cuanto se encuentra en un lugar distinto, el cual permite nuevas formas de expresión e interpretación de la realidad. Asimismo, Traba propone que los textos escritos por mujeres buscan quedarse en el plano de lo literal/material propio de las experiencias personales; en otras palabras, es un otro discurso que se centra en la emotividad más que en el plano de lo lingüístico.

que las escritoras narran a partir de su propia experiencia corporal. Por consiguiente, Silva Santisteban hace notar que la diferencia radica en la forma en que se tocan ciertos temas (es decir, desde el plano del significante).

Lo que quiero resaltar en este punto es que el ejercicio poético, constituido en las acciones de leer y escribir, de las escritoras se funda en una posición política: *una poética de la resistencia*. Las mujeres han aprendido a desenvolverse en un mundo netamente masculino –y hago referencia a la lectura, escritura y pensamiento- constituido falsamente en la neutralidad, ellas hacen uso de esas mismas estrategias discursivas para crear un universo poético propio, que hace uso del mismo código androcéntrico para poder resaltar su inequidad y su incapacidad de dar cuenta de aquellos otros sujetos diferentes: las mujeres. En palabras de Silva Santisteban:

Ese *otro lugar*, diferenciado y diferente, se debe construir a partir de una nueva entrada a “lo femenino” que descarte de plano la intención de convertir a la mujer en un chivo expiatorio de los problemas de la condición humana [...] es evitar leer como hombre, identificar las distorsiones específicas de las lecturas masculinas y proveer directivos, es apuntar hacia las máscaras de la verdad con que el logocentrismo esconde sus ficciones (1999: 122)

No obstante, aún se aprecia una falta de estudios críticos recientes sobre la escritura femenina y, en especial, de las autoras de la generación de los ochenta en el Perú que permita ampliar los horizontes de este campo de estudio que principalmente tiende a enmarcarlas en la vertiente erótica. Por lo tanto, veo conveniente analizar críticamente el cuerpo y feminidad en la poesía de tres representantes de esta generación: Carmen Ollé, Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban.

Más aún queda latente la interrogante sobre cómo se construye el cuerpo en la poesía escrita por mujeres, lo que demuestra que las poetisas viven ambivalentemente entre ser blancos de ataque que las limitan y fijan bajo roles y tratar de ser coherentes con una postura rebelde y que resiste a la significación tradicional del sujeto femenino.

La presente tesis gira en torno a los poemarios *Noches de adrenalina* (1981) de Ollé, *Memorias de Electra* (1984) de Dreyfus y *Mariposa negra* (1993) de Silva Santisteban para abordar la construcción de una feminidad transgresora y las imágenes corporales y sexuales empleadas en lo que denomino *poéticas de la resistencia*.

Empleo el término *resistencia* porque permite englobar la transgresión y rebeldía propios de los sujetos que buscan hacerle frente a un discurso androcéntrico y sesgado. En el caso de las tres poetisas en mención, la problemática en torno al cuerpo permite vislumbrar una inquietud ligada a la representación de la feminidad en el Perú contemporáneo, la cual ayuda a establecer una fuerte conexión entre los poemarios estudiados: mostrar una actitud contestataria frente a un modelo utópico de comportamiento y belleza.

El desarrollo de la tesis ha tomado forma a partir de dos preguntas. En primer lugar, ¿cómo se representa lo femenino en las imágenes corporales y sexuales utilizadas por Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban? Mi objetivo es demostrar si lo femenino transgresor representa una conciencia de género contestataria. En segundo lugar, ¿cómo lo abyecto, presente en las imágenes corporales y sexuales, forma parte de la construcción de lo femenino transgresor? El objetivo es analizar si lo abyecto se utiliza desde el goce sexual para representar una feminidad que quiebra el binarismo falocéntrico.

La principal tarea que me propongo es ahondar en las imágenes corporales y sexuales presentes en la poética de estas tres poetisas para notar un quiebre en los límites de la diferencia

sexual, lo cual permitiría inscribir nuevos ideales de feminidad a partir de lo abyecto para socavar un régimen androcéntrico.



Capítulo I

Planteamiento del problema

1.1. Problema de investigación

Durante las tres últimas décadas del siglo XX, se ha producido un giro significativo en los estudios críticos literarios feministas, que se han propuesto indagar cómo influye la sociedad y la cultura en la formación identitaria de los sujetos femeninos y si realmente existe una escritura femenina.

Al respecto, Diana Miloslavich (2012) señala que el debate teórico sobre la existencia de una escritura femenina marcó el proceso de la crítica literaria feminista latinoamericana; sin embargo, en el Perú no se ha logrado una completa construcción de un espacio teórico-crítico para los estudios de la literatura escrita por mujeres sino que, por el contrario, es un ejercicio que aún sigue en constante desenvolvimiento, sobre todo cuando existen escritoras que buscan escribir como mujeres para ser leídas como mujeres y tratando temas considerados “típicamente femeninos”, en cuanto

La labor desde la crítica literaria feminista ha sido demostrar que las mujeres – lectoras, escritoras y críticas- plantean diferentes percepciones y expectativas en la literatura, contándonos historias de nuestra cultura distintas de las hegemónicas (Showalter 1985). Ello no como una esencia inherente a la mujer, sino como el producto de una situación particular de marginación en la sociedad, correlato de la construcción cultural que se erige sobre la diferencia sexual (Huamán 2007: 306-307)

Las mujeres peruanas han sido invisibilizadas desde diferentes planos, como el sexual, político, social y académico al servir solo como modelos de educación desde el hogar, es decir, desde el espacio privado y oculto de la toma de decisiones de la nación. Como madres

o maestras, su principal valor giró en torno a formar ciudadanos dignos de servir a la patria y establecer los parámetros sexuales y de género que permitirían continuar con el modelo binario hombre/poder-mujer/sumisión.

Por tal motivo, la crítica literaria feminista peruana ha buscado centrarse en las características expresivas de lo femenino y ha analizado el desenvolvimiento de la “condición-mujer” y del modo de “escribir femenino” desde autoras del siglo XIX, donde tomó gran importancia la representación de la mujer y su estrecha vinculación con la formación de la nación⁴, lo que se puede apreciar en las denominadas escritoras ilustradas como Flora Tristán, Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner.

Sin embargo, este tipo de temática, que gira en torno a la condición de la mujer y del modo de escribir femenino, no se vio desarrollado a plenitud por otras escritoras posteriores hasta llegada la década de los ochenta. En este momento, hubo un estallido de voces de mujeres, que se caracterizó por su naturaleza transgresora; esto significa que, por un lado, la situación político-social que vivía el país motivó el surgimiento y proliferación de nuevas voces que presentaban un rechazo hacia el sistema y, por otro lado, también hubo una necesidad de exponer el problema de las identidades y los discursos para describir el cuerpo femenino y los placeres que experimentaban las mujeres.

Al respecto, Jean Franco señala que:

No se trata de averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente a los hombres, sino de explorar las relaciones de poder. Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia para con los “maestros” del pasado. Esta confrontación tiene un interés

⁴ Durante el Siglo XIX empezó a formarse una comunidad literaria femenina con las “Veladas Literarias de Lima” de Juana Manuela Gorriti. Consultar: DENEGRÍ, Francesca. *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, 1860-1895*. Lima: IEP: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004.

especial cuando se trata de una mujer escribiendo “contra” el poder asfixiante de una voz patriarcal (1980: 41) [el subrayado es mío].

Por tal motivo, críticas literarias como Susana Reisz (1996) y Jean Franco (1992) han abierto nuevas perspectivas sobre los textos escritos por mujeres. En este punto, es de suma importancia rescatar las ideas que presenta Reisz en su libro *Voces sexuadas* (1996), en cuanto señala que, a partir de los años ochenta, en diversos grupos artísticos e intelectuales, la “femineidad” comenzó a ser interrogada, cuestionada y redefinida. En otras palabras, diferentes artistas y escritoras empezaron a cuestionar y redefinir su propia voz y presencia en el ejercicio artístico y como sujetos políticos y ciudadanas. Por tal motivo, resulta indispensable prestar atención a las voces de las escritoras de los ochenta y noventa bajo el filtro de la teoría feminista, puesto que ayudaría a establecer conexiones significativas entre mensajes aparentemente muy dispares y re-establecer una coherencia profunda entre los temas tratados por las poetas.

Esto se puede notar en los poemarios *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé, *Memorias de Electra* (1984) de Mariela Dreyfus y *Mariposa Negra* (1993) de Rocío Silva Santisteban. En los poemarios seleccionados se aprecia que el cuerpo se impone como una categoría transgresora; esto quiere decir que el cuerpo servirá para crear imágenes poéticas que permitirán reestructurar la identidad de la voz femenina.

Esto es de vital importancia porque indagar sobre el “cuerpo” permite observar que las poetas enuncian su propio “yo” desde una conciencia de género. Con esto estoy haciendo referencia a que la diferencia sexual, y las repercusiones que trae en las representaciones sociales, culturales y literarias que presentan las escritoras mujeres, permite realizar un proceso de indagación sensorial muy ligado a la escritura, que es llevado a cabo por las tres poetas a

manera de diálogo. Esto quiere decir que, aunque presenten textos muy personales, las experiencias que se inscriben en los versos pueden equipararse a las realidades que viven las mujeres peruanas.

Lo que se busca notar es que estas poetisas se re-apropian de lo tildado femenino como inferior –frente a lo masculino- para resistir el repudio, la falta de reconocimiento y la propia concepción que guardan ellas de sí mismas.

En el caso de las poetisas peruanas de la década de los ochenta, Huamán (2007) señala que se asumió el cuerpo como medio para la reivindicación sexual y de identidad, lo que hacía que el cuerpo femenino no fuera solo un cuerpo “observado”, sino más bien un cuerpo con agencia que experimenta placer y que fija su objeto de deseo en el cuerpo masculino y/o femenino.

Por otro lado, se deben destacar las antologías y los estudios histórico-críticos hechos por Forgues (2004), Beltrán Peña (2000), Martos y Forgues (1989), y Zapata y Mazzotti (1995), dado que todos ellos concuerdan en afirmar que durante la década de los ochenta las poetisas se caracterizaron por presentar una voz transgresora que describía el cuerpo femenino y los placeres que experimentaban las mujeres, entre otros temas.

Por ejemplo, Roland Forgues, en su libro *Plumas de Afrodita*, sostiene que la poesía moderna escrita por mujeres

Empezará expresando verdaderamente experiencias propias vividas por las mujeres en la sociedad patriarcal dominante y que versa esencialmente sobre problemas de inhibición, de marginalidad o de exclusión, sobre la situación de desigualdad e inferioridad en que se encuentra la mujer con respecto al varón, sobre el trauma de la rebeldía o de la resignación que surge de la toma de conciencia de una situación vivida como degradante [sic] (2004: 16).

Forgues identifica tres vertientes o tendencias en las poetas peruanas modernas (desde 1920): la esteticista, la social y la erótica. Esta última estaría vinculada a encarar el problema de la liberación de la mujer, no a partir de la oposición primaria individuo/sociedad, sino a partir de la oposición secundaria y derivada de la primera varón/hembra (Forgues 2004: 51).

Cuando la crítica androcéntrica hace referencia a la generación del ochenta, aún se observa que las poetas son consignadas aparte, como si no formaran parte de la tradición literaria peruana, en cuanto ellas presentarían un comportamiento distinto al de sus pares masculinos; un ejemplo de ello se observa en las antologías: *La escritura es un acto de amor* (Forgues y Martos 1989), el cuarto tomo de *Palabra vida. Las poetas se desnudan* (Forgues 1991), *Antología de la poesía peruana. Generación del 80* (Beltrán Peña 1990) y *El bosque de los huesos* (Zapata y Mazzotti 1995).

Al respecto, las poetas peruanas han tenido que luchar constantemente contra concepciones androcéntricas que las posicionan como escritoras inferiores al encasillarlas en tópicos deterministas y no ahondar en la relevancia de los mismos; por ejemplo, no indagan en la necesidad de las poetas de exaltar el empleo de un sujeto poético femenino en sus versos y solo buscan desmerecer la calidad de sus versos, ya que estos no se centran en trabajar temáticas universales-filosóficas, sino más bien la cotidianidad y el amor.

Un claro ejemplo de esta reflexión en torno al trabajo poético está presente en el artículo “El hermano mayor. La influencia de César Moro en tres poetas peruanas del ochenta”, presentado por Mariela Dreyfus, que apareció en el libro *El combate de los ángeles: literatura, género, diferencia* (1999).

Dreyfus reflexiona en torno a la antología *La escritura, un acto de amor*, a cargo de Roland Forgues y Marcos Martos, en donde se presentan dos afirmaciones:

1. Que “toda la balumba (sic) de poetas actualmente en actividad [...] han asumido unas más y otras menos” la pasión erótica y el descubrimiento del cuerpo como ejes de su obra;
2. Que en todas ellas se reconoce la influencia de dos precursoras inmediatas y alternativas: María Emilia Cornejo y Carmen Ollé (Dreyfus 1999: 59)

Esta tendencia a generalizar permite constatar la poca rigurosidad de análisis de las poetas enmarcadas en esta generación, puesto que reduce el ejercicio poético al erotismo, sin medir las implicancias de esto, y, asimismo, instalan el paradigma de “poesía del cuerpo” en los versos de poetas como “Sui Yun, Patricia Alba, Doris Moromisato, Mariela Dreyfus, Rocío Silva-Santisteban” (Dreyfus 1999: 60) todas ellas bajo el tutelaje de Cornejo y Ollé. Con esto, quiero recalcar que la intención de Dreyfus –y la mía en este análisis- no busca desmerecer la importancia de las figuras de María Emilia Cornejo y Carmen Ollé como poetas y figuras muy importantes para otras generaciones de poetas posteriores; más bien quiero hacer notar que el colocarlas como emblemáticas podría dejar entrever que sus demás coetáneas solo fueron una mera copia de ellas. Del mismo modo, resulta problemático no analizar a las poetas de esta generación como un grupo que se leyeron a sí mismas y dialogaron sobre su propio ejercicio poético. En otras palabras, colocar a Ollé y a Cornejo como precursoras de la vertiente de la poesía erótica escrita por mujeres ha llevado a invisibilizar el trabajo –ya sea de una temática ligada al cuerpo o una distinta- realizado por otras poetas de la misma generación.

Más aun, Dreyfus ahonda en esta problemática al señalar que en el caso de Cornejo solo se rescata el poema *La muchacha mala de la historia*⁵ “como emblemático de una tendencia al

⁵ Este poema ha generado diversas críticas, pues José Rosas Ribeyro (2008) sostiene que la figura de MEC dentro de la llamada “poesía femenina” es en realidad un arquetipo construido por Elqui Burgos y por él mismo. Para resumir la versión de Rosas Ribeyro, en 1973, luego de la muerte de Cornejo, el director de la revista *Eros*, Isaac Rupay, publicó tres poemas póstumos de la poeta, los cuales, años más

parecer dominante entre las poetas del momento: la osadía en el lenguaje, la irreverencia en la actitud, la falta de adorno al referirse al cuerpo, el nombrar las cosas –malestares y gozos- por su nombre” (1999: 61), con lo cual se reduce el talento y la versatilidad de Cornejo y de las otras poetas a ese único texto.

Por otra parte, en el caso de la influencia de Ollé sí se destaca su presencia en otras escritoras, como el hecho de que Silva Santisteban y Dreyfus hayan tomado versos de *Noches de adrenalina* como epígrafes de sus primeros libros (Dreyfus 1999: 62). Sin embargo, Mariela Dreyfus sostiene que muchos críticos han coincidido en afirmar que este tipo de referencias presuponen su aparente tutelaje, lo cual se convierte en un anacronismo. En palabras de Dreyfus:

No olvidemos que al menos los primeros textos de Alba y Dreyfus, aparecen en revistas como *Sic*, *Macho Cabrío* y *Trompa de Eustaquio*, que circulan entre el 79 y el 80. Esto es, cuando Ollé vivía en París y su primer libro estaba todavía inédito. Me imagino que una posible solución para este impasse sea que dejemos de dividir a las poetas en dos generaciones distintas, el *setenta* y el *ochenta*, ya que para el caso es lo mismo, las *mamás* y las *hijas*. Esta división es doblemente peligrosa, pues no sólo separa innecesariamente a las poetas en dos grupos –entre la mayor, Ollé, y la menor, Silva-Santisteban, median exactamente quince años-, sino que al mismo tiempo las aísla del contexto general y de ese modo impide vincularlas con los manes que, según la atinada cronología de Escobar, fundan nuestra poesía contemporánea, y cuyas huellas están presentes en sus textos de modo más significativo y permanente (1999: 62-63)

tarde, con el influjo feminista, la convertirían en un “mito”. Según Rosas Ribeyro, él fue uno de los creadores de los poemas “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”.

Rosas Ribeyro continúa afirmando que este “trabajo” fue realizado como una “forma de recordar y homenajear” a MEC. Asimismo, se basa en la diferencia que existe entre los otros poemas presentados en *La mitad del camino recorrido*, que se perciben como apuntes desordenados y repetitivos, mientras que estos tres poemas en mención presentan una mayor elaboración literaria que los poemas dejados “en bruto”.

El objetivo de Rosas Ribeyro con estas declaraciones es demostrar que la figura de Cornejo se sostiene sobre un mito que utilizan las feministas, pero él busca desacreditarlo al sostener que fue su trabajo y, por ende, su creación.

Al respecto críticas como Betsabeth Huamán (2008) y Susana Reisz (2009) han respondido a las afirmaciones de Rosas Ribeyro desacreditándolo y presentando propuestas que no le restan valor al trabajo de MEC.

La solución que presenta Dreyfus -como lectora, crítica y poeta- gira en torno a la necesidad de leer las obras poéticas de las escritoras enmarcadas en la generación del ochenta como productos de las mismas coordenadas históricas y estéticas.

Siguiendo esta reflexión, buscaré analizar las imágenes corporales y sexuales que presentan los poemas de Carmen Ollé, Mariela Dreyfus y Silva Santisteban para indagar cómo se utiliza la representación de lo femenino como medio para establecer una posición respecto a su propia identidad.

1.2. Justificación del tema

La presente tesis académica gira en torno a los poemarios *Noches de adrenalina* (1981) de Ollé, *Memorias de Electra* (1984) de Dreyfus y *Mariposa negra* (1993) de Silva Santisteban para abordar la construcción de una feminidad transgresora y las imágenes corporales y sexuales empleadas en lo que denomino poéticas de la resistencia.

Se debe prestar atención a las voces de las poetas de la generación del ochenta y analizar los textos producidos por ellas mediante el filtro de la teoría feminista para analizar por qué las poetas escriben sobre la sexualidad y el cuerpo como parte de la construcción de su identidad. En el Perú, a partir de finales de la década del setenta e inicios de los ochenta, se ha apreciado una proliferación de estas temáticas y la crítica androcéntrica tiende a exaltar la creación poética de María Emilia Cornejo y su texto *En la mitad del camino recorrido* (1989 [edición póstuma]) y Carmen Ollé con *Noches de adrenalina* (1981) como pioneras de la vertiente erótica; posteriormente reconocen dentro de esta vertiente a Sui Yun con *Rosa fálica* (1981); Patricia Alba con *O un cuchillo esperándome* (1988); Mariela Dreyfus con *Memorias de Electra* (1984); Doris Moromisato con el poemario *Morada donde la luna perdió su palidez*.

(1988); Rocío Silva Santisteban con *Asuntos circunstanciales* (1984); May Rivas con el poemario *Con ojos propios* (1996); y Violeta Barrientos con *Elixir* (1991)⁶.

La crítica literaria androcéntrica⁷ ha llegado a inscribir estos textos dentro de ciertas temáticas recurrentes, que tienden a encasillar a las poetisas en tópicos como la necesidad de quebrar la imagen de mujer sumisa frente a la figura del “macho” y el tópico del amor, el eros y los problemas de pareja, por nombrar algunos.

Esta tesis busca ahondar en la escritura femenina de la década de 1980 en el Perú, por medio de la presentación y análisis de la construcción de una feminidad transgresora. Para lograr esto se ahondará en algunos poemas de los libros *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé, *Memorias de Electra* (1984) de Mariela Dreyfus y *Mariposa Negra* (1993) de Rocío Silva Santisteban.

Decidí centrarme en estos poemarios por diversas razones. En primer lugar, las tres poetisas en mención han recibido mayor número de comentarios –tanto positivos como negativos– sobre su escritura por parte de la crítica como de lectores. No debe extrañar que exista una división muy marcada de opiniones que, por un lado, resaltan y alaban su capacidad para exponer abiertamente temas privados y considerados femeninos sin tapujos; por otro lado, existe un grupo que descalifica la labor poética de estas escritoras al señalar que solo hacen “poesía del cuerpo”⁸. En ambos casos, no se toma en consideración que la problemática del

⁶ Se están mencionando los primeros poemarios que publicaron cada poeta. La mayoría posee diversos textos poéticos con alto nivel literario y que siguen desarrollando la misma temática.

⁷ Al emplear el concepto de crítica literaria androcéntrica estoy haciendo referencia, específicamente, a los trabajos: *La escritura es un acto de amor* (Forgues y Martos 1989), el cuarto tomo de *Palabra vida. Las poetisas se desnudan* (Forgues 1991), *Antología de la poesía peruana. Generación del 80* (Beltrán Peña 1990) y *El bosque de los huesos* (Zapata y Mazzotti 1995).

⁸ En este caso me estoy refiriendo a los trabajos críticos realizados por Beltrán Peña (1990) (2000), Mazzotti (1995) (2002) y Forgues (1991), entre otros. Algunos de los comentarios y opiniones descalificadores no han podido ser documentados pues se han realizado de forma oral en congresos y presentaciones de libros o en la web. No obstante, se puede señalar que en el libro *Poéticas del flujo: migración y violencia verbal en el Perú de los 80* (2002) de Mazzotti se hace una crítica directa a las poetisas Patricia Alba y Mariela Dreyfus. El crítico sostiene que, a pesar de mostrar una suerte de “grito de libertad” el sujeto poético femenino sigue estando muy ligada al varón al presentarse como un objeto mas no como sujeto activo del placer, lo cual para Mazzotti hace que ambas se alejen del “estereotipo feminista” y hace que la “mujer quede desligada del contexto

cuerpo en Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban delata una inquietud mayor ligada a la representación de la feminidad en la sociedad peruana. Asimismo, este reduccionismo afecta a las poetas de toda una generación que no trabajan dichos temas y que se ven encasilladas solo por su género.

En segundo lugar, el empleo de las imágenes corporales y sexuales permite establecer una conexión entre las poetas, dado que es una constante que se aprecia en sus poemarios para denotar la problemática de la feminidad: permite mostrar una actitud contestataria frente a un modelo utópico de comportamiento y belleza, así como a los roles y estereotipos pensados solo para lo femenino.

En tercer lugar, la selección de los textos se sostiene en su capacidad para ofrecer una poesía expositiva y reflexiva que quiebra con las relaciones de poder tradicionales para presentar un discurso nuevo- diferente- que nace de la toma de conciencia de género.

Lo que se busca es presentar el género como un sistema de representación que constituye posiciones sociales cargadas de significados diferentes: “la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación” (De Lauretis 1991: 239). Dicho esto, la feminidad es solo una representación, una posición dentro del modelo binario falocéntrico.

Al respecto, en el artículo *El cuerpo como encrucijada de discursos sobre la identidad femenina* (2008), Ángeles de la Concha busca examinar la representación femenina centrada en el cuerpo con el propósito de analizar el motivo por el cual el cuerpo de las mujeres siempre ha sido símbolo de castigo por verse como *antinatural* y corrompido (2008: 164-165). El objetivo de este texto es mostrar el rol que desempeña la literatura en la construcción social de la mujer como cuerpo y la desigualdad “naturalizada” entre varones y mujeres. De

social”. Este tipo de percepción desvaloriza a las poetas y al propio ejercicio poético, ya que considero que las clasificarlas como fallidos intentos de rebeldía.

la Concha analiza diversos ejemplos literarios para notar que la representación de las mujeres navega entre el control del cuerpo y la necesidad de escapar de la “prisión textual” que se impone sobre su figura.

Más aún, de la Concha, citando a Deleuze y Guattari, sostiene que el <<devenir-mujer>> se constituye en “la conciencia de serlo [que] permite a elementos minoritarios del sistema conectar entre sí, en forma de rizoma, formando multiplicidades nuevas que develan y erosionan la naturaleza hierática, excluyente, autoconstruida como humanista- esto es masculina- del modelo de identidad” (2008: 173). En otras palabras, este devenir no significa ocupar una posición como sujeto sino que más bien es un proceso distinto que implica una voluntad de saber, un deseo de decir o de hablar.

Lo más resaltante del análisis que realiza de la Concha reside en demostrar que las escritoras se encuentran en una posición ambigua, pues la noción de cuerpo sirve, por un lado, para tomar conciencia de su papel como grupo subalterno y los riesgos que ello conlleva y, por otro lado, para socavar la naturaleza de falsa neutralidad de la crítica, que tiende a ver el modelo masculino como ideal, al presentar nuevos modelos de construcción de identidad.

La labor de toda escritora implica un constante movimiento entre la apertura y la tensión de la construcción de la identidad que permite reajustar y agregar nuevas formas de configuración.

Entonces veo conveniente ahondar más en las temáticas e imágenes que presentan estas tres escritoras y posicionar el erotismo (que está encapsulado en el cuerpo y la feminidad) en una poética de la resistencia, es decir, aquel espacio donde se visibiliza la problemática de la feminidad a partir de la toma de conciencia de género.

1.3. Preguntas de investigación y objetivos e hipótesis

El desarrollo de la tesis gira en torno a dos preguntas:

- 1) ¿Cómo se representa lo femenino en las imágenes corporales y sexuales utilizadas por Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban?

Mi objetivo es demostrar que las imágenes corporales y sexuales utilizadas por Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban, representan una conciencia de género contestataria que denuncia la construcción social (e imposición) de ideales de feminidad. En otras palabras, el discurso poético presenta un sujeto femenino transgresor que emplea imágenes del cuerpo para quebrar los límites de la diferencia sexual, lo que posibilita nuevos ideales de feminidad.

- 2) ¿Cómo es que lo abyecto, presente en las imágenes corporales y sexuales, forma parte de la construcción de lo femenino transgresor?

El objetivo es analizar si lo abyecto se utiliza desde el goce sexual para representar una feminidad que quiebra la división sexual, en cuanto permite reformular la representación hegemónica de lo femenino; al mismo tiempo esta relación permite enunciar las características corporales censuradas socialmente para denunciar la incompatibilidad del sujeto femenino transgresor frente a una mirada androcéntrica.

1.4. Metodología

Si bien los estudios críticos existentes sobre Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban sugieren que se posicionan dentro de la vertiente erótica como una forma de transgredir el discurso paternalista típico de la realidad social peruana y de los tópicos más conservadores en la literatura, lo que se busca realizar en esta tesis es ubicar las imágenes corporales y sexuales propias de la feminidad -entendidas como las descripciones de las partes del cuerpo femenino (vagina, culo, senos, muslos, etc.), el deterioro o el desagrado de estas partes, y la necesidad

de narrar las experiencias sexuales y de pareja- dentro de una poética de la resistencia. Este tipo de discurso busca partir de la transgresión para desafiar las concepciones tradicionales del sujeto femenino.

Bermúdez (1997) sostiene que, en cierta forma, las poetisas se vieron motivadas por el deseo de llenar vacíos al trabajar con y contra el lenguaje dominante en el ámbito poético masculino, por lo cual ellas llevaron a cabo un doble proceso de recuperación y re-evaluación de los significados asignados a la corporalidad femenina al exponer que el cuerpo de la mujer siempre está mediatizado por el lenguaje. En otras palabras, las poetisas se dieron cuenta que el lenguaje tiende a una neutralidad/masculinidad que no permite exponer la naturaleza femenina desde la visión de las mujeres, sino que siempre debe pasar por un filtro masculino. Esto ha llevado a la necesidad de reapropiarse de ciertas calificaciones impuestas para subvertir su posición dentro del binarismo falocéntrico. Por ello, las poetisas se vieron en la necesidad de elaborar imágenes de sí mismas a partir de una conciencia de género. Estas imágenes varían en temas como la fealdad, la glorificación del cuerpo femenino, la ironía o la tragedia, la parodia de los ideales de belleza y el retrato patriarcal de la mujer, y, sobre todo, el desarrollo de la sexualidad.

Por otro lado, Susana Reisz, en *Voces sexuadas* (1996), hace hincapié en la necesidad de manejar el siguiente instrumental teórico-crítico: “escribir (y leer) como mujer es una opción política y no el producto automático de una condición genérica. Pienso que solo puede producir una escritura “femenina” quien tiene conciencia de todo lo que implica ser educada para subalterna y complemento del género masculino y quien, además, decide hablar de esa experiencia” (1996: 21-22). Por consiguiente, el rótulo de poesía femenina solo puede emplearse para los textos escritos por mujeres que expresen alguna experiencia ligada específicamente a la situación de minoridad de la mujer.

Por medio de la crítica literaria feminista y el concepto de lo abyecto trabajado por Julia Kristeva, buscaré deconstruir las concepciones androcéntricas presentes en la crítica literaria y ahondar en las imágenes corporales y sexuales que presentan los trabajos poéticos de Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban.

Del mismo modo, el enfoque que tomará esta tesis será el posestructuralismo, puesto que este desafía la noción de esencialismo que describe a la mujer como una categoría de identidad que es fija e inmutable –en referencia a la crítica literaria androcéntrica- y en cambio, reconoce la construcción social de las realidades y el riesgo de mantenimiento y perpetuación de las construcciones que surgen de los intereses de poder- en este caso estoy haciendo referencia a lo femenino transgresor-.

Más aún, se debe tener presente que el paradigma posestructuralista considera el conocimiento como inestable y moldeado por el mundo social y material. Para el caso de esta investigación, esto significa la exploración de la diferencia sexual y su papel en la construcción de lo femenino transgresor desde lo abyecto.

Al respecto, el trabajo de Julia Kristeva en *Powers of horror. An essay on abjection* (1982) y *Sentido y sinsentido de la rebeldía (Literatura y psicoanálisis)* (1996) serán útiles para elaborar el enfoque posestructuralista en cuanto ayuda a describir el lenguaje poético y su relación con el poder para confrontar y construir significados, prácticas y comprensión de las mujeres.

Es así que el vínculo entre el lenguaje y el poder se verá expuesto en el análisis del discurso poético, ya que se busca comprender cómo se construyen las realidades a través de este medio poético y observar las influencias culturales y sociales en las experiencias subjetivas.

Por otra parte, mediante el empleo de las categorías de diferencia sexual, conciencia de género, sexo, género e identidad, y resistencia daré cuenta de los signos verbales empleados por las poetas para describir lo femenino transgresor.



Capítulo II

Marco teórico

2.1. La crítica literaria feminista y la escritura del cuerpo

La crítica literaria feminista se ha preocupado por reconstruir los símbolos hechos sobre la mujer desde una visión androcéntrica y paternalista; asimismo, busca mostrar los diferentes tipos de opresión que sufren las mujeres en un afán por superar la inequidad y cuestionar críticamente la experiencia de las mujeres como sujetos marginales y subalternos.

Para poder entender la relación entre la crítica literaria, la escritura femenina y el cuerpo, se debe tener en consideración los trabajos realizados por Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva, puesto que permiten entender la importancia del estudio de la sexualidad femenina para desarrollar una conciencia y una identidad propias. Estos tópicos serán los pilares de discusión en la crítica literaria feminista en Latinoamérica.

Considero pertinente hacer una breve mención al trabajo de Luce Irigaray en *Speculum of the other woman* (1974) sobre la sexualidad femenina. Para la teoría psicoanalítica la sexualidad femenina fue pensada como la negación o el no-sexo masculino. Irigaray sostiene que las mujeres fallan en reconocer su propia subjetividad más allá de la cosificación, más aun cuando ellas poseen una especificidad que las distingue de los varones.

En palabras de Irigaray, la sexualidad femenina nunca ha sido visible, por lo que se ha hecho casi imposible teorizar sobre su sexo y su placer, y es por ese motivo que se le denomina “continente negro” (Irigaray 1992: 139), ya que excede cualquier modelo de enunciación propuesto por la diferencia sexual.

De esta forma, propone repensar la conciencia femenina a partir del propio cuerpo y el placer sexual. Esto se lograría al mirarse a sí mismas a través del espejo:

The speculum is not necessarily a mirror. It may, quite simply, be an instrument to dilate the lips, the orifices, the walls, so that the eye can penetrate the interior. So that the eye can enter, to see, notably with speculative intent. Woman, having been misinterpreted, forgotten, variously frozen in show-cases, rolled up in metaphors, buried beneath carefully stylized figures, raised up in different idealities, would now become the “object” to be investigated, to be explicitly granted consideration, and thereby, by this deed of title, included in the theory (Irigaray 1992: 144-145)

El autoerotismo y el goce femenino son las herramientas necesarias para re-interpretarse sin seguir una lógica androcéntrica y para subvertir la opresión. Esta reflexión nos permite notar la importancia de la autorrepresentación de las mujeres. La crítica literaria feminista latinoamericana buscó ahondar en la construcción de la identidad femenina desde lo íntimo y la cotidianidad, lo cual implica interrogarse por el deseo, las relaciones de pareja y el conocimiento del propio cuerpo.

Asimismo, en *La risa de la Medusa*, Cixous sostiene que la historia literaria se centra en el hombre y en el origen de su ser, lo que demuestra que existe un vínculo entre lo filosófico y el falocentrismo. Esto ha llevado a la subordinación de lo femenino y la necesidad de tratarla como al <<continente negro>>, ya que la han mantenido distanciada de ella misma y solo ha podido ver y experimentar lo que el hombre ha querido que ella vea (Cixous 1995: 20).

Esto ha llevado a que constantemente se cuestione ¿Qué quiere una mujer? ¿Qué es el goce femenino o cómo se inscribe en el cuerpo? El poco espacio que tiene la mujer y su deseo en la sociedad falocéntrica hace que Cixous indague sobre la sexualidad y la escritura de la feminidad como aquel espacio que excede el discurso androcéntrico y se aleja del terreno de lo filosófico-teórico.

Conviene enfatizar que la crítica feminista literaria no tendría cabida sin la concepción teórica de la escritura femenina. De esta forma, Hélène Cixous funda el concepto de escritura femenina (*écriture féminine*) cuestionando cómo las mujeres se han desligado de sus propios cuerpos. *La risa de Medusa* afirma:

Nos hemos apartado de nuestros cuerpos, que vergonzosamente nos han enseñado a ignorar, a azotarlo con el monstruo llamado pudor; nos han hecho el timo de la estampita: cada cual amará al otro sexo. Yo te daré tu cuerpo y tú me darás el mío. Pero, ¿qué hombres dan a las mujeres el cuerpo que ellas les entregan ciegamente? ¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo. Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra <<silencio>>, el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra <<imposible>> y la escribe como <<fin>> (58)

De este modo, para Cixous, las mujeres deben escribirse a sí mismas: deben escribir sobre la mujer y llevar a las mujeres a la escritura, de la que han sido expulsadas tan violentamente como de sus cuerpos. La mujer debe ponerse en el texto -como en el mundo y en la historia- por su propio movimiento. De esta forma, se estaría escribiendo sobre la posibilidad de cambio, que sirve como punto de partida para el pensamiento subversivo, el movimiento precursor de una transformación de las estructuras sociales y culturales. En sus propias palabras:

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia [...] al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y

que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra (Cixous 1995: 61)

De la misma forma, se puede citar a Julia Kristeva, quien trabaja la relación entre el arte y la literatura en las obras *Sentido y sinsentido de la rebeldía* (1999) y *La revuelta íntima* (2001). En *Sentido y sinsentido de la rebeldía* (1999), Kristeva sostiene que estamos ante una época donde la cultura-rebeldía (cuyo razonamiento gira en torno a la idea del movimiento circular y el retorno) se ha perdido, en cuanto estamos normalizados por castigos disciplinarios y administrativos que reprimen – que normalizan- a todo el mundo. Es así que afirma: “la felicidad no existe sino a costa de una rebeldía. Ninguno de nosotros goza sin enfrentar un obstáculo, un interdicto, una autoridad, una ley que nos permita medirnos autónomos y libres. La rebeldía que aparece asociada a la experiencia íntima de la felicidad es parte integrante del principio de placer” (Kristeva 1999: 20).

En este sentido, para poder volver a desarrollar una cultura basada en la estética y humanización, es necesario detenerse en el análisis de la psique del ser hablante teniendo en cuenta el Edipo freudiano⁹. De esta forma, al transgredir la autoridad del padre y con ello desequilibrar los límites del ámbito social se logrará retornar al espacio de lo imaginario y trabajar nueva imágenes que puedan concebir la identidad del ser hablante desde una purificación.

Desde la teoría literaria feminista, ver la rebeldía como el rito de purificación del arte y la literatura, sirve para presentar a las poetas como aquel elemento prohibido¹⁰ por ser

⁹ Kristeva sostiene que la rebeldía incluye dos movimientos en el desarrollo del pensamiento freudiano: por un lado, el complejo de Edipo, junto con la prohibición del incesto, organizan la psique del ser hablante; por otro lado, Freud le asigna al “origen” de la civilización el asesinato del padre; lo que quiere decir que la transmisión y la permanencia del Edipo a lo largo de las generaciones pueden comprenderse a la luz de una hipótesis filogenética (1999: 28)

¹⁰ En el texto se postula: “¿Qué es la mácula? ¿Qué es lo que está sucio? En ciertas sociedades, la mácula se identifica con una substancia cuya ingestión está prohibida. Se dictan leyes bajo la forma de tabúes alimentarios tal como existen en el judaísmo, en el

considerado como impuro y que no respeta el límite; en otras palabras, lo que mezcla las estructuras y las identidades.

En mis propias palabras, el concepto de rebeldía trabajado por Kristeva permite mostrar el quiebre entre la crítica literaria androcéntrica y la crítica literaria feminista, puesto que la primera busca normar la producción poética y distinguir entre <buenos poetas> y <poetas que se desacreditan a sí mismas por emplear una temática del cuerpo y una escritura femenina>.

Yo noto que la crítica literaria feminista sigue los parámetros de la rebeldía al desafiar el binarismo falocéntrico, al transgredir los límites del erotismo y presentar una propuesta que utiliza el cuerpo como principio de placer y como herramienta de subversión frente a lo que tradicionalmente se acepta como tópico de escritura.

Más aun, se debe tener en consideración que la teoría feminista latinoamericana se ha cimentado bajo la premisa de la lucha que enfrentan las mujeres al ser presentadas de manera negativa desde su subalternidad –y consecuente invisibilización-; por lo tanto la rebeldía que propone Kristeva sirve para poder trabajar la crítica literaria desde el quiebre de las relaciones de poder –producto del binarismo falocéntrico propio del canon literario-. Estas relaciones de poder se han caracterizado por poner en una situación de minusvalía a las poetas de la generación del ochenta, por lo que la rebeldía permite presentar el placer como herramienta de subversión frente a la autoridad.

Otro texto importante en la elaboración de una teoría literaria feminista es *La revuelta íntima* (2001), en donde Kristeva plantea la necesidad de impugnar las normas, valores y poderes

hinduismo, etc. Si examinamos las prohibiciones alimentarias o los deseos de purificación en las religiones resulta, en primer lugar, que se recomienda o se impone la purificación cuando no se ha podido sostener la frontera entre dos elementos o entre dos identidades, elementos o identidades que se mezclaron” (Kristeva 1999: 44)

establecidos. Según Kristeva, la revuelta, o la revolución, ha quedado sumergida en la cultura-diversión, la cultura-“performance”, la cultura-“show” (2001: 10-11), lo cual impide forjar una identidad del ser hablante en el arte o la literatura. Si volvemos al dilema constante de la división entre crítica androcéntrica y crítica feminista, se puede notar que la necesidad de infantilizar a las poetas y separarlas al considerar su propuesta poética como mediocre logra crear una cultura-“show” que necesita demarcar la división entre hombres y mujeres y las temáticas de lo espiritual-racional y de lo corpóreo-sentimental. Consecuentemente, esto solo logra basar una identidad poética en la diferencia sexual y deja de lado los diversos proyectos estéticos de las poetas.

Una manera de acabar con esta crítica que denigra a las mujeres poetas va de la mano con lo postulado por Kristeva, en cuanto ella propone que

El universo de las mujeres me permite sugerir cierta alternativa para la sociedad robotizante y espectacular que hace polvo a la cultura-revuelta: esa alternativa es, simplemente, la intimidad sensible. Poseídos por su sensibilidad y sus pasiones, ciertos seres continúan, empero, haciéndose preguntas. Estoy persuadida de que, después de tantos proyectos y eslóganes más o menos razonables y prometedores lanzados en las últimas décadas por el movimiento feminista, el arribo de las mujeres al primer plano de la escena social y moral dará por resultado una revaloración de la *experiencia sensible*, antídoto contra la racionación técnica. (2001: 11-12)

Por lo tanto, el concepto de revuelta permitirá construir una nueva lógica basada en el cambio y la necesidad de interrogar al propio ser en la necesidad de recordar, pensarse y la búsqueda del significado de la feminidad. De esta forma, “la re-vuelta expone al ser hablante a una insostenible conflictividad, a cuyo respecto nuestro siglo se arrogó precisamente el temible privilegio de exteriorizar su necesario goce y sus atolladeros mórbidos” (Kristeva 2001: 14-15). Así la cultura-re-vuelta pondrá a prueba la posibilidad del sentido unitario

(como la pulsión, lo femenino innombrable, la destructividad, la psicosis, etc.) a partir de la retrospectiva como vía de la verdad y la intimidad.

Las concepciones de rebeldía y revuelta que presenta Kristeva permitirán justificar la creación de una poética donde la intimidad y la sensorialidad quiebran con la autoridad crítica androcéntrica y permiten dar cabida a significados múltiples del sujeto poético femenino.

2.2. La representación de lo femenino transgresor y la conciencia de género

Para poder desarrollar el concepto de lo femenino transgresor se debe tener en cuenta qué implica la diferencia sexual y cómo es visto el sujeto de estudio del feminismo. Para De Lauretis, la diferencia sexual implica una gran limitación en el estudio del sujeto del feminismo, ya que si se sigue pensando en la oposición universal de los sexos (mujer vs. hombre) se tiende a una universalización que no permite representar de manera adecuada a las mujeres (1991: 232). La imagen universalizada de La Mujer impide mostrar a un sujeto múltiple -y no tanto en contradicción- que experimenta relaciones de género, sexuales, de raza y clase dependiendo del proceso histórico en el que se encuentre.

Hay que tener presente que el género es un sistema de representación que permite constituir posiciones sociales impregnadas de significados diferentes; más aún, el sistema sexo-género es un aparato semiótico, en cuanto es un sistema de representación que asigna significados (identidad, valor, prestigio, ubicación en la estructura de parentesco, estatus en la jerarquía social, etc.) a los individuos dentro de la sociedad. Por lo tanto, la sexualidad, como construcción y (auto) representación, “asume afectivamente una forma masculina y una forma femenina, a pesar de que en el marco mental patriarcal o androcéntrico la forma femenina sea pensada como mera proyección de la masculina, como su opuesto complementario, como su extrapolación” (De Lauretis 1991: 252).

Por otra parte, las relaciones de poder convergen en la diferencia sexual, puesto que otorgan significados sociales que colocan en una posición de superioridad a los individuos masculinos y relega a un plano inferior a las mujeres. Por lo tanto, se hace necesario pensar en la tecnología del sexo presentada por Foucault como aquel conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales que modifican a los varones y las mujeres de acuerdo a ideales artificiales de masculinidad y feminidad. Inclusive se debe tener en cuenta que Foucault ahonda en la problemática del poder a partir de la biopolítica, la cual se entiende como los procesos históricos que designan los mecanismos de dominio y control que transforman la vida humana (Foucault 1986: 151).

En otras palabras, si bien desde un principio se ha buscado adiestrar a las personas a partir de la formación del propio cuerpo (anatomopolítica) y los procesos biológicos de reproducción, natalidad, mortalidad y salud, es a partir del desarrollo del capitalismo que Foucault encuentra que se emplea el biopoder para controlar los cuerpos en los aparatos de producción y permitir el desarrollo de los grandes aparatos del Estado, como instituciones de poder, así como el control de la familia, el ejército, la escuela, la policía y la medicina como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros, garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía (Foucault 1986: 149-150).

De esta forma, Foucault delata que la sexualidad se encuentra del lado de la norma, del saber, de la vida, del sentido, de las disciplinas y las regulaciones y tiene como objetivo mostrar cómo los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo.

Asimismo, no se debe olvidar que el desarrollo del concepto de cuerpo y los mecanismos del poder en Foucault ha permitido ahondar en el desarrollo de una identidad femenina. Al respecto, resulta esclarecedora la lectura que hace McNay:

By introducing such a notion of the “libidinal” body into an account of identity, feminists seek to show how the sexualization of the female body is fundamental to the way in which women are socialized as individuals. The libidinal body is used to install a theory of desire and ambivalence into an understanding of how identity is constructed. The internalization of representations of the female body by women is fundamental to the formation of feminine identity, but this process must not be understood as being straightforward and unproblematic. It is by mapping the way in which the body circumscribes subjectivity that feminists can begin to describe how gender is constitutive of identity but, at the same time, never determines it completely (1992: 24)

De esta forma, se puede apreciar que lo trabajado por Foucault –sobre la sexualidad y los mecanismos de poder- permite poner en discusión la ambigüedad que presenta la construcción de una identidad femenina: las mujeres deben internalizar una representación impuesta por el sistema falocéntrico para luego poder subvertir los ideales de feminidad y reconstruir un significado que excede lo predispuesto por la visión hegemónica androcéntrica.

2.3. Lo abyecto

En el libro *Powers of horror. An essay on abjection* (1982), Julia Kristeva postula que el sujeto se constituye a partir de la fuerza de la exclusión y la abyección, la cual produce una relación entre el mundo exterior y el sujeto y, al mismo tiempo, crea el mundo interior, donde se depositan todos los elementos censurados socialmente que forman parte de la pérdida original que funda al sujeto.

Asimismo, por abyecto estoy entendiendo todos los elementos o características que generan repulsión y asco, así como todo aquello que desequilibra el ordenamiento social y quiebra los parámetros de división sexual. De esta forma, lo abyecto puede ser observable en los

orificios del cuerpo, en cuanto estos funcionan como los límites o bordes entre la parte interior del sujeto y lo que pertenece al mundo exterior. Kristeva señala que la pérdida inaugural está simbolizada en la figura de la madre, la cual debe ser rechazada por el sujeto para lograr la individuación. No obstante, la abyección permite estudiar aquellos elementos repudiados que no han sido negados del todo y forman parte del sujeto. En el caso del sujeto femenino, ciertas partes del cuerpo –que comparte con la madre- como la vagina y los senos, y secreciones como la menstruación constituyen lo abyecto, en cuanto son elementos rechazados socialmente. El sujeto femenino no puede desprenderse de ellos, pues forman parte de su corporalidad, sin embargo, en el mundo exterior deben ser negados o invisibilizados.

No se debe olvidar que el cuerpo de las mujeres, históricamente, han sido relegadas a lo sucio y ocultadas de la esfera de lo visible, por lo que el concepto trabajado por Kristeva resulta esclarecedor para analizar la experiencia del cuerpo y la feminidad presente en Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban.

Para ilustrar lo presentado en torno a lo abyecto, en la poética de Ollé se observa que las partes del cuerpo son un espacio de resistencia donde se sitúa la temática de la exposición del ámbito privado. Además, se puede dar cuenta que la objetivización del propio cuerpo marca los espacios y perspectivas que hacen que las mujeres ocupen un lugar en los márgenes de ser “lo otro”. En tal sentido, se emplea un lenguaje poético que permite mostrar un cuerpo femenino que se transfigura en texturas externas (piel, boca, dientes) e internas (flujos, excremento, vaciado uterino) para contextualizar una subversión corporal.

Otra de las características de la poética presentada por Ollé es el uso de un lenguaje médico-científico¹¹ para nombrar la anatomía del individuo, sus funciones y enfermedades fisiológicas: “mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto” (Ollé 2005: 13). De esta forma, se aprecia que se hace uso de la sexualidad y de la transgresión violenta de lo considerado “tabú” para subvertir las significaciones que alienan y cosifican el cuerpo y la sexualidad femenina.

Su poética también demuestra que la pasión sexual exaltada en los versos presenta un tono de protesta y de liberación. En ese sentido, Ollé defiende la obscenidad y las pasiones extremas del deseo como tendencias naturales de la humanidad y critica la hipocresía de ciertos valores sociales: “¿Nuestras partes se cercenan por falta de belleza o de carácter?” (Ollé 2005: 30).

Otro ejemplo que permite conectar lo abyecto con la sexualidad se aprecia en la poesía de Rocío Silva Santisteban, donde la violencia y la desinhibición se encuentran ligadas al ritual amoroso. De esta forma, nos enfrentamos a versos donde el deseo sexual es mucho más explícito y busca subvertir los parámetros del eros y la propia individuación, como se aprecia en los siguientes versos: “Amor de mi vida, tú me cortaste,/ tú rompiste mi cuerpo como un vidrio inútil/ y luego dejaste las astillas en la cornisa/ [...] baja la mano con la que piensas lastimarme/ que si la extiendes y cierras los ojos/ yo la besaré” (Silva Santisteban 1993: 35-36).

La descripción de la violencia y de la intimidad permite hacer visible una dinámica de goce que aparece figurado mediante dos representaciones diferentes: como una liberación de los mandatos impuestos por el sistema de género, pero también como el ingreso a una dinámica

¹¹ Se puede revisar el texto de Miguel Ángel Zapata titulado *Anatomía y textualidad en la poesía de Carmen Ollé* (1992).

de sufrimiento que suele terminar en una pulsión autodestructiva (Vich 2014: 193). Sin embargo, es necesario recalcar que estos versos terminan proponiendo un giro dentro de esta dinámica de violencia al buscar darle un fin a la agresión dentro del discurso amoroso.

A lo largo de sus poemas se aprecia que el cuerpo se convierte en aquel espacio desde donde se genera un discurso diferente, en cuanto el cuerpo y la sexualidad nos someten, sin embargo, al mismo tiempo permiten definirnos mediante ciertos tópicos como el deterioro del cuerpo, la soledad, el abandono, el dolor frente al objeto de amor perdido y el descubrimiento del placer y del dolor.

Por último, la representación de lo femenino permite re-construir el placer sexual a partir de la abyección. Es decir, se propicia la producción de una subjetividad que recae en la capacidad de darle palabra a lo innombrable. Esto quiere dar a entender que a partir del lenguaje poético, las escritoras podrán reconstruir su propia identidad como sujetos femeninos transgresores, que basan su subjetividad en las experiencias corporales y sexuales. La poética de la resistencia se configurará a partir de un proceso que permite descartar el discurso tradicional de pasividad impuesto a las mujeres y da pie a nuevas imágenes de feminidad, las cuales se encuentran regidas por el cuerpo en su estado más carnal.

En este caso la voz de Mariela Dreyfus se destaca por presentar una poética que parte de la violencia, el sexo, el deseo y el rechazo al sistema patriarcal burgués. Existe una aproximación social que enmarca estos poemas (experiencias crudas, realidades subordinadas a la durísima violencia cotidiana) que permite problematizar –de manera irónica- el lugar asignado a la mujer, así como la necesidad de explorar el goce sexual, como se aprecia a continuación: “Benditas sean las muchachas/ que usan rouge y rimmel/ [...] / abren las piernas con decencia,/ como cuando duele./ [...] / dejan su cerebro sobre el velador,/ cogen el bolso./ Benditas todas, hermosas ciegas,/ princesitas que arrechan.” (Dreyfus 1984).

Otro punto de transgresión presente en la poética de Dreyfus se sostiene en el desenfreno sexual que lleva a posicionar el propio cuerpo y el sexo como un espacio de resistencia que toma el cuerpo femenino ya no desde el elogio de la pureza, sino desde un punto de vista más carnal y visceral.

Los conceptos expuestos me servirán para, en primer lugar, analizar cómo se representa lo femenino transgresor desde una conciencia de género contestataria y, en segundo lugar, ahondar exhaustivamente en la relación entre lo abyecto y el goce sexual como herramientas para quebrar con el binarismo falocéntrico.



Capítulo III

Representación de lo femenino transgresor

3.1. Lo femenino transgresor desde una mirada literaria androcéntrica

La presencia de numerosas voces femeninas, durante la década de los ochenta en el Perú, debe entenderse como producto del deseo de las poetas de llenar vacíos al trabajar con un lenguaje dominado por un universo poético mayoritariamente masculino. Del mismo modo, “el <boom> de la poesía publicada por mujeres durante los años ’80 ha de verse, en última instancia, como el desencadenante de la re-evaluación y el reconocimiento explícito que los editores parecen reclamar con la publicación de *La escritura, un acto de amor*” (Bermúdez 1997: 302-303), publicación a cargo de Forgues y Martos, que como muchas otras, fue escrita por críticos varones para tratar de visibilizar la producción femenina.

Nunca está de más señalar que este tipo de publicaciones revelan un sesgo paternalista que termina por encasillar de manera negativa el espacio de la escritura femenina; esto sucede debido a que se tiende a reducir este tipo de producción dentro de la temática corporal – entendida como lo emotivo/sensorial. Si nos fijamos en el título de la colección mencionada se está equiparando la poética de las escritoras *con el acto de amor* y no se está tomando en consideración temáticas sociales, políticas e intelectuales que también encarnan su situación como mujeres; por consiguiente,

El título implícitamente valida el sistema de ordenamiento de la realidad de la cultura occidental donde lo femenino, lo corporal y lo inconsciente han sido constantemente reprimidos y excluidos en aras de los valores universales de objetividad y racionalidad asociados con lo masculino. Las poetas, supuestamente delimitadas [sic] a escribir desde los sentidos del cuerpo y desde el cuerpo de los sentidos, transforman el paraje corporal en un espacio transgresor (Bermúdez 1997: 303).

Por otro lado, conviene ahondar en las características del desarrollo de la poesía peruana en los años ochenta, pues esto ayuda a delimitar cómo se constituye la mirada androcéntrica que ha analizado la poética de las escritoras.

Se debe precisar que la poesía peruana de ese momento presenta estéticas contrapuestas que conviven entre sí. Por un lado, existe una poesía contestataria o de respuesta que empieza con el movimiento Hora Zero en los años setenta y toma imágenes de la realidad inmediata como son el Parque Universitario, el Mercado Central o Tacora, y que basa su inspiración en la poesía norteamericana de los beatniks (Ollé 2008:6). Hay que recordar que los poetas “surgen de las empobrecidas universidades estatales y siguen el ritmo del malditismo trasnochado: alcohol y vagabundaje, práctica que ha cobrado algunas víctimas” (Ollé 2008: 13). Asimismo, la poesía se nutre de la realidad de los años setenta y mediados de los ochenta, en los que Lima crece con la construcción masiva de barriadas y el incremento poblacional de los descendientes de migrantes de la sierra.

Por otro lado, la estética clásica¹² ve el ejercicio poético como un hecho aislado de la política y que enaltece la tradición y lo culto, lo cual significa que se configura en la elevación del espíritu y los cuerpos sin tomar en cuenta la realidad social. Más aun, esta poesía busca invisibilizar tanto a hombres como a mujeres, pues no recoge problemas ni angustias personales para centrarse en “los <abismos profundos> del ser humano: la existencia, la muerte, el dolor. Todo lo demás, el combate cotidiano de la gente, su lucha por sobrevivir, sus placeres y odios no constituyen materia poética” (Ollé 2008: 16).

¹² Un claro ejemplo de este tipo de poesía se observa en los integrantes de los “tres tristes tigres” (Raúl Mendizábal, Eduardo Chirinos y José Antonio Mazzotti). En estos casos se aprecia una poesía hermética, metafísica, en donde el lenguaje juega un papel importante.

Dentro de estas dos grandes temáticas, las poetas se encontraron ligadas a la poesía contestataria, sobre todo por su participación o su simpatía con movimientos como Hora Zero y Kloaka. Dentro de este contexto, la temática de la transgresión no solo debe equipararse al erotismo propio de la descripción del cuerpo y la sexualidad de las poetas, sino que forma parte de la construcción de la feminidad que crean estas escritoras.

3.2. Los poemas transgresores: bio-contexto de las poetas y el objeto de estudio

Este capítulo busca analizar la representación de lo femenino transgresor en los poemas *Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardiaco* (1980) de Ollé, *Equinos* (1984) de Dreyfus y *Venus* (1993) de Silva Santisteban, con la intención de demostrar que el discurso poético de estas poetas emplea una conciencia de género contestataria como medio para lograr una reivindicación de la sexualidad femenina. En otras palabras, el discurso poético presenta un sujeto femenino transgresor que emplea imágenes del cuerpo para posibilitar la inclusión de nuevos ideales de feminidad.

Dentro del bio-contexto propio de las poetas seleccionadas, considero pertinente resaltar la influencia política que tuvieron los movimientos literarios Hora Zero y Kloaka, y cómo su participación como aliadas o el ser parte generacional de estos grupos contribuyó a la demarcación de una poética de la resistencia. Al respecto, se debe mencionar que Carmen Ollé simpatizó con Hora Zero y Mariela Dreyfus fue miembro fundadora de Kloaka.

Por un lado, el movimiento literario Hora Zero nace en los años 70's, dentro de un contexto social que se caracteriza por la desaparición de la oligarquía agraria y el gobierno dictatorial de Velasco. Aunque mayoritariamente fue considerado de izquierda, no fue un movimiento que buscó adentrarse en la política y más bien “parte de sus contenidos están preñados del discurso oficial de entonces más Che Guevara, revolución cubana, Mariátegui, el hipismo,

los beatniks, Led Zeppelin, Jim Morrison, el amor libre y mayo del 68” (Mora 2009: 20). Asimismo, conviene recordar las ideas de sus fundadores en el manifiesto *Palabras urgentes* (1970), en donde los integrantes de este movimiento poético proponen una poesía viviente que se enfrente con ellos mismos. En la misma línea, promovían orgías de trabajo, en cuanto para ellos “el acto creador exige una inmolación de todos los días, porque definitivamente ha terminado la poesía como ocupación o *jobi* [sic] de días domingos y feriados, o el libro para completar el currículo. Definitivamente terminaron también los poetas místicos, bohemios, inocentones, engreídos, locos o cojudos” (Mora 2009). De este modo buscaban descalificar a todos sus predecesores (poetas de la denominada generación del sesenta), amparándose solo en Vallejo.

Dentro de este nuevo contexto poético, se resalta el aporte de Carmen Ollé, a quien consideran el símbolo de la poesía femenina y rescatan su intención de destruir el discurso patriarcal que presenta a la mujer como mártir vindicando la escritura misma como una batalla personal contra la represión.

Por otro lado, el movimiento poético y artístico Kloaka nació entre 1982 y 1984 por decisión de los poetas Roger Santiváñez, Guillermo Gutiérrez y Mariela Dreyfus, y el narrador Edián Novoa. Al poco tiempo se unieron los poetas Domingo de Ramos, José Velarde, Julio Heredia, Mary Soto y el pintor Carlos Enrique Polanco, en medio de la violencia política. Al respecto, Paolo de Lima analiza el comportamiento de los artistas y escritores que formaron parte de este colectivo y sostiene que sus miembros adoptaron una actitud anarco-lumpen con fuertes elementos de crítica social. Esto significa que existía un rechazo constante a la militancia activa en cualquier partido político, además de una afinidad por lo anti-disciplinario y marginal:

Lo lumpen también se asociaba a Kloaka en el hecho de frecuentar lugares degradados y asociados a gente considerada de mal vivir. Algunos poetas adoptaron en su vida cotidiana la actitud agresiva y el lenguaje “achorado”, lo que los hacía personas insoportables para quienes tenían una concepción más convencional de la conducta social [...] en relación con lo literario, el lenguaje poético de Kloaka se radicalizó en la utilización de variados y contradictorios registros, que trascendían y transgredían la tradición estrictamente narrativo-conversacional (De Lima y otros 2012: 447)

Conviene señalar, asimismo, que dentro de este contexto de deterioro social y político, la poesía de la década de los 80 representa la irrupción de una poesía femenina que es vista como grupo, en cuanto hay que destacar la participación de Mariela Dreyfus, Dalmacia Ruiz Rosas y Mary Soto dentro de Kloaka. Además, se da una radicalización del lenguaje popular y callejero, lo cual ya había empezado a mostrarse en el movimiento Hora Zero. Finalmente, se puede sostener que, dentro de la estética de Kloaka, “la belleza deja de ser un valor y se descubre o se afirma o se termina por afirmar esto que venía de los 70: que en el arte hay algo más que no tiene que ver con la belleza y que la belleza no toma la definición del arte o de las representaciones simbólicas. Kloaka representa, pues, esta respuesta ante el colapso social, ante este absoluto colapso total” (De Lima y otros 2012: 452).

El desarrollo de ambos movimientos influyó en el desenvolvimiento poético de los diversos escritores que aparecieron en estas dos décadas. Y en particular se puede apreciar rasgos lingüísticos, estéticos y sociales de Hora Zero y Kloaka en los poemas de Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban.

Los poemas seleccionados para el análisis pertenecen a los poemarios *Noches de adrenalina* (1980), *Memorias de Electra* (1984) y *Mariposa negra* (1993) respectivamente. El poemario *Noches de adrenalina* (1980) ha sido visto como un libro que nos ofrece un tipo de poesía

expositiva y reflexiva a la vez, en cuanto busca partir de experiencias íntimas para mostrar cómo se va construyendo desde la infancia la “utopía de mujer” a partir de convenciones sociales y religiosas. Más aun, este libro emplea imágenes corporales para crear una dicotomía entre la belleza y la decadencia femenina, la suciedad y la limpieza, entre Lima y París. La necesidad final es equiparar la poesía y la prosa a un acto sexual que se impone como una lucha política ante el constructo tradicional de la figura femenina.

En particular, el poema *Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco* se caracteriza por presentar un sujeto poético que se enmarca como mujer de clase media, universitaria, educada y con inclinación a las ideas revolucionarias en el contexto de la ciudad de Lima. La necesidad de describir su visión de ella misma como sujeto, poniendo de relieve las partes de su cuerpo que ve envejecer, su confrontación con los modelos de feminidad imperantes que se dan del sujeto femenino y su transitar por las calles de una Lima que pareciera en decadencia, permiten vislumbrar un sujeto poético que toma conciencia de su posición desde la diferencia sexual dentro de la sociedad y realiza un trabajo introspectivo para dar un sentido a este escenario que la encasilla en un rol muy tradicional.

En segundo lugar, en el poemario *Memorias de Electra* (1984) se observa que el sujeto poético se presenta como un sujeto que desea y explora el goce sexual con todo su cuerpo. Asimismo, el empleo de la burla y la ironía frente a la moral limeña se hace presente como una toma de conciencia del cuerpo de la mujer, el cual transita entre el control que se le busca imponer y la necesidad de alcanzar un determinado tipo de goce. En particular, he seleccionado el poema *Equinos* pues aquí se observa un sujeto poético que, al compararse con una yegua, se posiciona en un ámbito salvaje que permite ligar lo pasional a lo no racional, lo cual quiebra la diferencia sexual dicotómica –naturaleza versus cultura-. Del mismo modo, se reivindica la figura de quien sirve como instrumento para alguien más, pues

la potranca es, tradicionalmente, aquel animal que sirve como transporte del hombre; sin embargo, en el poema es quien da placer y goza del cuerpo del amante y es ella quien se posiciona como un sujeto activo de la situación pasional.

Finalmente, en *Mariposa negra* se aprecia una suerte de ternura que desemboca en el erotismo sadomasoquista, donde la imagen de la herida representa la pasión violenta y el deseo nunca satisfecho. Es así que el tono confesional del poemario permite indagar sobre el amor, el dolor, la emotividad y lo obsceno para estudiar los límites del erotismo.

En el poema *Venus* observamos un sujeto poético que ejerce la transgresión al compararse con la figura de la Venus de Rimbaud –paradigma de feísmo-, pero en esta ocasión es una figura femenina en decadencia, pues se siente vieja y ve su cuerpo marcado por el paso del tiempo, en la necesidad de exaltar características que muestran a la mujer como un sujeto poco deseable sexualmente. Sin embargo, Silva Santisteban hace uso de este ejemplo para revertir la poca agencia que podría suponer el empleo de tantas imágenes negativas y Venus –vista como una mujer vieja limeña- logra asirse del poder sexual, pues señala que muchos besarán sus pies, gemirán por ella y la unión sexual posicionará a los amantes –como al sujeto poético femenino- como héroes; en otras palabras, la reivindicación de una sexualidad desafiante por aparecer como grosera y grotesca.

3.3. La representación de lo femenino transgresor desde las imágenes corporales y sexuales

En el libro *El género en disputa* (2001), Butler sostiene que la representación funciona dentro de un proceso político que busca visibilizar y legitimar a las mujeres como sujetos políticos, en cuanto –como función normativa del lenguaje- la representación configura discursivamente la categoría de las mujeres (33). Dentro del movimiento del feminismo, la política de representación es importante para constituir jurídicamente la existencia y

emancipación de las mujeres; sin embargo, Butler sostiene que esto se puede volver problemático, en cuanto sitúan al sujeto femenino por medio de la diferenciación con el sujeto masculino (la oposición binaria masculino/femenino), lo cual encasilla a las mujeres en ciertos estereotipos que no siempre calzan con las necesidades ni los propósitos del sujeto femenino. En palabras de Butler:

Si una *es* una mujer, desde luego eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo, no porque una “persona” con un género predeterminado trascienda los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se establece de manera coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se interseca con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, resulta imposible desligar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en que invariablemente se produce y se mantiene (2001: 35).

Por este motivo, representar a un sujeto femenino desde su propia configuración discursiva no debería restarle legitimidad a su construcción identitaria, puesto que se está yendo más allá de la categoría artificial de “mujer” al tomar en consideración aristas contextuales, sociales, raciales y de género, las cuales permiten vislumbrar particularidades del sujeto femenino transgresor. A partir de esta reflexión, trato de enmarcar cómo se está entendiendo a este sujeto femenino dentro de las poéticas de Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban, puesto que el yo poético que se aprecia en sus poemas no presenta a un sujeto femenino que solo busca utilizar el erotismo como medio de reivindicación de su posición como mujer sensible y que debe hacerle frente a otro masculino, sino que, por el contrario, este yo poético femenino transgresor busca destacar la experiencia femenina desde distintas aristas cuestionando el modelo imperante de feminidad.

Como se aprecia en los siguientes versos:

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

Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer (Ollé 2005: 13)

A partir de estos versos, ya se puede empezar a vislumbrar que los temas netamente femeninos en realidad se configuran como una utopía, es decir, una figura artificial que las convenciones sociales y/o morales han impuesto sobre la mujer; como sostiene Butler, se aprecia que el sujeto va tomando conciencia de la artificialidad del género frente a la representación social que se busca de la feminidad. En este caso, se equipara al sujeto *mujer* con la ciudad de Lima, en cuanto ambas representan una construcción ficticia de lo que se espera de su “naturaleza”; en otras palabras, la vanidad. A partir de esto, Ollé juega con una cualidad que se considera inherente a las mujeres: la preocupación por su físico y la necesidad de ser deseadas, la misma que se incorpora a la descripción de la ciudad capital y se emplea como inicio de una crítica mayor, pues como se ve al principio, la voz poética despierta en Lima, es decir, en esta ciudad toma conciencia de su experiencia como mujer frente a la mirada masculina. Esta toma de conciencia permite vislumbrar lo propuesto por Butler, en cuanto la voz poética reconoce la incoherencia de los ideales de feminidad que - tradicionalmente- se buscan alcanzar.

Mi intención es demostrar que las poetas hacen uso de imágenes corporales y sexuales para criticar la falsa construcción que se ha hecho de la mujer; como se ha apreciado en los versos anteriores, se está posicionando al sujeto *mujer* como una utopía. De esta forma, la presentación de la voz poética desde una supuesta preocupación por su condición de mujer, dentro de los parámetros de la diferencia sexual, en realidad permite hacer una crítica a los condicionamientos políticos y estéticos de su identidad. Por tal motivo, el sujeto poético debe

posicionarse dentro de una poética de la resistencia, con la cual se está entendiendo que se adquiere una postura estética-política que busca re-conceptualizar la representación de lo femenino. Es decir, la voz poética se presenta como un sujeto femenino transgresor en la medida en que toma una posición frente a los “ideales” creados en torno al sujeto-mujer y busca traspasarlos para proponer una visión diferente.

Esto se puede apreciar en los siguientes versos:

El color del mar es tan verde como mi lírica
 Verde de bella subdesarrollada
 ¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no ser
 Gorda/ pequeña/ imberbe/ velluda/ transparente
 Raquítica/ ojerosa... (Ollé 2005: 13)

En este fragmento, la poeta busca mostrar dos características de la representación femenina; por un lado, se muestra a sí misma como poeta y como mujer tercermundista; mientras que, por otro lado, señala que esto es dejado de lado por teorías como el psicoanálisis, que cae en universalismos que no toman en cuenta características corporales, geográficas y culturales imprescindibles para el análisis desde la perspectiva de género.

Por otra parte, se debe de notar el uso de ciertas imágenes corporales y sexuales que no calzan con el ideal de feminidad y se encuentran en una constante lucha de representación; es decir, se emplea el cuerpo para describir las actividades o experiencias íntimas –generalmente clasificadas dentro del espacio privado- que en la estructura del poema están siendo posicionadas en el espacio de lo público¹³.

¹³ Recordemos que en el binarismo falocéntrico se genera una dicotomía entre lo femenino y lo masculino, por lo que características como pasiva, sumisa, naturaleza, lo privado se equiparan con lo femenino; mientras que lo activo, fuerte, cultura y público se asemejan a los ideales masculinos.

A partir de lo mencionado, conviene reflexionar sobre la mirada y el placer visual que está en juego en el empleo de las imágenes corporales y sexuales, en cuanto ambos afectan la configuración de lo masculino y lo femenino en la actualidad. Laura Mulvey en *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) sostiene que la industria fílmica se ha visto en la necesidad de presentar a las mujeres como el objeto de placer sexual de los hombres¹⁴, puesto que las mujeres simbólicamente son vistas como un ser castrado, es decir, sin capacidad de convertirse en sujetos discursivamente hablando, y que solo deben satisfacer las fantasías de una audiencia –netamente masculina-. Por ende, las mujeres solo ven sus cuerpos como objetos que deben ser contemplados por su apariencia. Como resultado de la cosificación sexual, la mujer tiene una imagen de sí misma como si estuviera constantemente monitoreada para cumplir con los deseos masculinos, lo cual genera opresión de género, discriminación y violencia sexual.

¿Se puede hablar de una mirada femenina? Siguiendo lo expuesto por Mulvey esto significa simplemente que el personaje femenino ha hecho una identificación cruzada con la masculinidad. Esto se debe a que la masculinidad es la norma y, por lo tanto, la mirada femenina solo implicaría una necesidad de dejar la posición pasiva y adoptar una fase fálica. Por este camino irían las interpretaciones y análisis hechas por la crítica literaria androcéntrica que ha realizado estudios de Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban, pues equiparan el erotismo con la necesidad de presentar una actitud más activa y sexual por parte de las poetas, lo cual reflejaría una necesidad de emular el rol masculino dentro de la diferencia sexual.

¹⁴ El placer cinematográfico escopófilo toma a la mujer como objeto y la somete a una mirada controladora y curiosa desde la mirada masculina. La escopofilia surge del placer de usar a otra persona como un objeto de estimulación sexual en su aspecto narcisista.

Por el contrario, yo sostengo que las imágenes corporales y sexuales empleadas por las poetas no siguen la lógica propuesta por el placer visual de Mulvey. En otras palabras, ellas no se posicionan como similares al rol masculino, sino que tienen una mirada diferente. Por medio de esta diferencia- que se ve representada en las imágenes corporales y sexuales- se está transgrediendo el placer visual –tanto masculino como femenino-, dado que las poetas enmarcan esta constitución desde la narración de su propia identidad como mujeres. Esto se puede apreciar en los dos fragmentos analizados anteriormente, como en la siguiente imagen poética, donde la voz poética busca producir desagrado al ejemplificar las características de una etapa propia de la mujer:

Tengo 30 años (la edad del stress).

Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del
Primer parto (Ollé 2005: 13)

Al respecto, Huamán (2007: 316-317) ha señalado que el poema que engloba estos versos muestra como característica directa la necesidad de nombrar el culo y la vagina como partes del cuerpo que están presentadas como cargas, es decir, se plantea una situación conflictiva con estas partes del cuerpo que pierden fortaleza, que se “honguean”, que dejan de ser apetecibles; más aún cuando se hace referencia a la edad y el parto, que demuestran que el sujeto poético femenino ha cumplido con ciertos parámetros propios de la feminidad: procrear.

Lo que se busca es operar contra el poder de la dominación masculina, en tanto el cuerpo que se describe no es el cuerpo moldeado y perfecto que los cánones de belleza exigen, sino un cuerpo en el cual prima lo fisiológico, el paso del tiempo: un cuerpo que transgrede. Es así

que observamos que el sujeto poético es quien se ve y se describe, es decir, es quien tiene la posición de la mirada y quien constituirá posteriormente cómo quiere ser vista por otros.

Otro ejemplo de la transgresión del placer visual- entendida como la mirada masculina sobre la mujer- se puede observar en los versos del poema *Venus*, pues se va describiendo un cuerpo que no enarbola la figura virginal y pura, sino que se denomina a sí misma “putita” y un cuerpo que no es lo suficientemente atractivo para ser observado por la mirada masculina, pero sí nombrado y explicado por la misma poeta:

Voltea mi piel, voltea y verás cómo me extiendo hasta el último
Resquicio y para siempre. Y para siempre.
Tengo los omóplatos sugestivos, los omóplatos, ah, eternos como
Una puta de Brassai, así soy, amor, una putita, un cuerpo que ni
Siquiera tú ahora quieres contemplar (Silva Santisteban 1993: 54)

En estos versos, la voz poética exige que un otro la vea, que palpe y observe su cuerpo y la reconozca como sujeto-mujer. Asimismo, está tomando conciencia de su presencia no “convencional”, en cuanto se compara a las fotografías que realizaba Brassai (Jules Halasz), en las décadas del '20-30', a su llegada a París. Él decidió capturar en imágenes a diferentes prostitutas parisienses, a quienes llamaba “Venus(es) del cruce de camino”; de esta forma se diferenció de sus contemporáneas, al retratar una cara distinta de la ciudad francesa. De modo análogo Silva Santisteban también busca presentar a un sujeto femenino transgresor al equipararse a las mujeres fotografiadas por Brassai. Finalmente, es interesante notar la necesidad de la mirada para poder traspasar el placer visual masculino, en cuanto se realiza un juego entre la necesidad de aceptar el rechazo de la mirada masculina por no ajustarse al canon de belleza y desafiar la moral convencional al presentarse a sí misma como una Venus diferente.

3.4. El ritual de rebeldía en Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban

La rebeldía que Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban implementan en sus versos se debe a la necesidad de hacerle frente a la autoridad paternalista/crítica/literaria que busca presentar a la mujer como muy pendiente de la mirada masculina que recae en sus cuerpos y en los modales que deben seguir para coincidir con los ideales femeninos. Sin embargo, estas poetas presentan una figura de transgresión más cercana a la realidad mundana, pero por ello mismo más consciente de su propia sabiduría y conocimiento. Las poetas tratan de alejarse del constructo de la feminidad impuesto por la diferencia sexual –mirada convencional- que encasilla a las mujeres como objetos puros, virginales y muy cercanos a lo etéreo, y más bien enmarcan sus imágenes poéticas en la necesidad de narrar la cotidianidad que viven.

Del mismo modo, debo mencionar que la rebeldía que presentan estas escritoras no solo se aprecia en sus versos y poética, sino que ellas mismas desafiaron el orden propio de la diferencia sexual, en cuanto las tres dejaron el espacio de lo privado para presentarse como autoridades en la esfera pública. De forma que se han desempeñado como profesoras universitarias en el Perú y en el extranjero, han compartido pensamientos con miembros femeninos y masculinos de los movimientos Hora Zero y Kloaka y además presentan una constante preocupación por la situación de las mujeres y sus derechos en la actualidad¹⁵.

Como parte de la representación de lo femenino transgresor, considero pertinente resaltar el empleo de la rebeldía como parte del proceso por el cual el lenguaje poético se convierte en

¹⁵ De una u otra forma, las tres poetas han participado en la reivindicación de la mujer. Ollé y Silva Santisteban han participado de forma activa con organizaciones como DEMUS- Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer. Además, las tres han presentado trabajos críticos sobre poetas y narradoras y exaltado la producción de literatura escrita por mujeres.

una herramienta para extender los límites de significación del sujeto femenino, lo cual lleva a describir y representar lo femenino desde su experiencia de *ser* mujer.

Estoy tomando en cuenta la definición que emplea Kristeva del término rebeldía en su libro *Sentido y sinsentido de la rebeldía* (1999). En este texto, lo que se busca es empezar por definir el significado de “rebelar” y “rebeldía” como aquello que implican “una desviación que será pronto asimilada a *un rechazo de la autoridad*” [cursivas de la autora] (1999: 11-12). Lo que busca realizar Kristeva es un análisis de la “sociedad de la imagen” o del espectáculo, lo cual desemboca, consecuentemente, en la necesidad de analizar el cambio y el desenvolvimiento del estatuto del poder y el orden, el cual puede ser normalizador o ser una ausencia de poder –desorden-.

Este cambio en el estatuto del poder y el orden propio de la sociedad de la imagen se puede observar en el poema *Equinos*, donde se aprecia un sujeto poético femenino que relata su excitación frente al encuentro con el amante:

Como las potrancas de este mundo
 Cabalgo me encabrito y al borde de la noche
 Cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste
 Para después relinchar gozosa sobre el prado
 Incapaz de monturas o de riendas
 Sólo el azúcar, las hierbas y los niños
 Y este mi jinete de potencia de centauro
 Para calmar mi sed
 A pelo, entre los lomos (Dreyfus 1984)

En estos versos se observa que la figura de la potranca, al mostrarse como salvaje y por ende más cercana a la naturaleza, está yendo tras su propio deseo. El amante es un jinete, pero este

no aparece como un espectador, sino como alguien que activamente participa del deseo del yo poético y de su rebeldía.

Si bien la imagen de la potranca enmarca la libertad y la rebeldía¹⁶, no creo que esto se deba solo a la predisposición de la mujer para “ceder” ante su amante. La descripción del acto erótico juega un papel importante en el cambio que se busca hacer del paradigma de la diferencia sexual, puesto que el sujeto poético femenino se está posicionando como el espectador y el receptor del placer visual.

No solo se subvierte el orden patriarcal en cuanto la mujer toma una posición activa en el encuentro sexual, sino que más bien la voz poética rompe con el binarismo activo-pasivo y presenta un sujeto que describe una situación desde un plano distinto, ya que es al mismo tiempo parte de la mirada y partícipe de la imagen.

La importancia del empleo del rito de rebeldía en estos versos radica en que se deben analizar las imágenes poéticas desde la diferencia propia del sujeto femenino transgresor, es decir, ahondando más en sus particularidades y, por el contrario, no se debe reducir el análisis a la diferencia sexual que equipara a los sujetos poéticos a posiciones rígidas como la masculina o la femenina.

Si bien dentro de la sociedad las personas necesitan ser normadas, como una necesidad de mantener el proyecto de poder, Kristeva cuestiona si esta aparente pérdida del “sujeto”, quien cede parte de su subjetividad para que haya orden, en realidad se encuentra condicionada a la transgresión de la ley, en otras palabras, es una subjetividad desviada. Considero pertinente

¹⁶ Forgues ha señalado que en este poema la libertad y la rebeldía se simbolizan en la imagen de la potranca, la cual llega al clímax del poema por medio del acto erótico y la subversión del orden patriarcal, puesto que es la mujer que se presta al juego del amor y cede sus ancas (2004: 130).

analizar el siguiente fragmento del poema de Ollé, en cuanto se puede apreciar esta resistencia a la normalización del sujeto femenino:

Margarita Elsa Cira se perdían en la avenida Venezuela
 Y colocaban carteles en la noche sobre paredes musgosas.
 De día interrumpían las clases de metafísica con rabia
 Y aplaudíamos esos cabellos sudorosos y negros sobre
 La espalda.
 El que más se lava es el que más apesta como los buenos
 Olores son testimonio de una mala conciencia
 Como el grito es la figura de la timidez (Ollé 2005: 14)

El ejercicio de corporizar al sujeto femenino transgresor en las imágenes de Margarita, Elsa y Cira despierta la idea de rebeldía. Con esto me refiero a que la figura de estas tres mujeres muestra la transgresión desde la suciedad, la militancia y el estudio de la realidad social. Es por este motivo que son mencionadas varias veces a lo largo del poema, como un recordatorio del ideal de rebeldía que cualquier sujeto femenino debe alcanzar para trascender los lineamientos androcéntricos impuestos. Además que la descripción de la transgresión que las muestra cercanas a la suciedad, la militancia y un contexto político determinado, demuestra que se están tomando en cuenta aristas como la clase, el estrato social y el cultural. Más aun, se debe mencionar que en este caso las mujeres que son miradas y admiradas por el sujeto poético no han podido ser normalizadas por el estatuto de poder, sino que forman parte de la sociedad de la imagen, puesto que se posicionan como sujetos que desbordan los límites del orden: ellas interrumpen clases universitarias y toman el espacio público para hacer política. Además, se observa que se alaba lo <sudoroso> en cuanto denota un cuerpo que trabajan y se encuentran en el espacio de lo público.. Todos estos elementos permiten nuevamente transgredir el orden de lo socialmente aceptado. La necesidad de mencionar y resaltar la

figura de Elsa, Margarita y Cira funciona como un molde de subjetividad “diferente” que busca emular la voz poética.

En los ejemplos presentados anteriormente, podemos notar que la rebeldía sirve para trastocar las estructuras del poder androcéntrico mediante las imágenes de Cira, Margarita, Elsa –en el caso de Ollé-, la Venus – en el poema de Silva Santisteban- y la potranca- en los versos de Dreyfus-, en cuanto estos sirven como modelos identitarios, es decir, son ideales que se busca alcanzar; sin embargo, se debe destacar que estos no son los parámetros utópicos que el modelo binario falocéntrico busca implantar en las mujeres. Por el contrario transgreden los límites de la mirada masculina (y de una mirada femenina convencional también) al relatar olores, actividad política, el deseo del cuerpo masculino, el propio cuerpo que produce asco y las curvas que producen arcadas¹⁷. Es así que las poetas interiorizan la concepción utópica del ideal de belleza femenina y la re-configuran para mostrar otra cara de la experiencia femenina -más sensual, carnal y sensorial-.

Asimismo, las poetas permiten visibiliza la inconsistencia del significado de la feminidad, en cuanto el sujeto poético femenino debe de hacer frente a las inseguridades y estereotipos implantados sobre la figura femenina. Como apreciamos en los siguientes versos:

Detrás mío sólo las luces, el espacio entre el límite del hastío
 Y la evasión; yo soy aquella vieja, a los 28 años, las curvas de mi cuerpo
 Le dan asco a cualquiera.
 En ese espejo que me retrata de cuerpo entero, miro esas curvas
 Y aguanto la arcada en la boca.
 Eres un animal y tú... esa maldita piel te atrapa, te

¹⁷ Al respecto, Kristeva sostiene que la abyección es diferente de lo “onminoso/uncanny”, pues es más violenta: “Essentially different from “uncanniness”, more violent, too, abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory. I imagine a child who has swallowed up his parents too soon, who frightens himself on that account, “all by himself”, and, to save himself, rejects and throws up everything that is given to him- all gifts, all objects” (Kristeva 1982: 5-6)

Atrapa (Silva Santisteban 1993: 54)

Estos versos demuestran una necesidad de delinear los propios contornos de la identidad femenina, lo cual significa cuestionar los moldes de la sociedad patriarcal y de los condicionamientos culturales. Aquí se aplica un giro en el placer visual androcéntrico, en cuanto se pasa de observar un cuerpo “ideal/perfecto” desnudo a que el sujeto femenino se mire a sí misma desde el desagrado. Observamos que el sujeto poético utiliza la descripción de su propio cuerpo como poco deseable para demostrar que el uso de las imágenes corporales ligadas a la feminidad (curvas del cuerpo) no solo desembocan en el placer visual masculino, sino que estas permiten subvertir los parámetros estéticos y políticos asociados a la misma: recordemos que estas curvas generan arcadas y dan asco, así mismo, se menciona que la piel es algo que atrapa y encasilla. De esta manera, el sujeto femenino busca obtener una suerte de autonomía al posicionarse frente a su propio desagrado y nombrar (y encarar) los defectos que forman parte de su imagen.

Finalmente, como hemos podido observar en los poemas analizados, las imágenes poéticas que se emplean permiten observar un sujeto poético que busca mostrar una feminidad distinta. En otras palabras, el sujeto femenino transgresor presenta su propio *ser* mujer desde la necesidad de indagar en los parámetros establecidos por la diferencia sexual y presenta una nueva versión de lo que significa la feminidad.

Se puede graficar lo explicado anteriormente en los siguientes versos del poema *Venus*:

Yo soy esa diosa, yo soy esa Venus, precisamente yo la que se
 Levanta de la tina, desnuda
 [...]
 Soy Venus, desde hace años soy la elegida,
 Yo soy aquella por la cual delirarán

Aquella que besarán en los pies
 [...]

 Cabalgo como una diosa enfurecida
 Cojo las crines de tu pelo
 [...]

 Hincha tu sexo para bendecirme, y así,
 Cabalgando uno frente a otro, habremos
 Quebrantado el dolor
 Y seremos los héroes, los héroes
 Con el nombre de Dios entre los labios
 Jadeantes. (Silva Santisteban 1993: 55-56)

En estos fragmentos se puede observar que el yo poético está deconstruyendo la identidad de la diosa Venus. Esto surge pues está tomando como referencia el poema *Venus Anadiomena*¹⁸ del poeta Arthur Rimbaud, en donde se observa que se subvierten los parámetros tradicionales de belleza para mostrar a una Venus grotesca y que causa estupor.

Del mismo modo, Silva Santisteban busca presentar una voz poética –Venus- que se enuncia a sí misma, es decir, no necesita de un vate para presentarse y describirse tal cual es. Ahora se presenta como lo femenino transgresor –la elegida- como diosa que toma el poder y

¹⁸ El poema traducido al español es el siguiente:
 Como de un ataúd verde, en hoja de lata,
 con pelo engominado, moreno, y con carencias
 muy mal disimuladas, de una añosa bañera
 emerge, lento y burdo, un rostro de mujer.

El cuello sigue luego, craso y gris, y los hombros
 huesudos, una espalda que duda en su salida
 y, después, los riñones quieren alzar el vuelo:
 bajo la piel, el sebo, a capas, como hojaldré.

El espinazo, rojo, y el conjunto presentan
 un regusto espantoso, y se observa ante todo
 detalles que es preciso analizar con lupa.

El lomo luce dos palabras: CLARA VENUS.
 Un cuerpo que se agita y ofrece su montura
 hermosa, con su úlcera, tenebrosa, en el ano.

transgrede los límites normativos de su propia identidad como mujer para someter al amante y proclamarse héroes. Incluso se debe resaltar que, si se toma en cuenta la referencia directa al poema de Rimbaud, en este caso lo que se busca lograr es una reivindicación de la figura femenina; pero no porque se esté describiendo como un ser desagradable estéticamente, sino porque a lo largo de las representaciones artísticas que se ha dado de la diosa, esta nunca ha tenido una voz, sino que siempre ha estado mediada por la descripción que algún artista varón ha hecho sobre ella.

En el poema de Silva Santisteban podemos notar que la voz poética le otorga protagonismo a Venus y, desde esa descripción hecha por Rimbaud, se posiciona como un sujeto que enfrenta y trastoca el orden establecido. Del mismo modo, se observa que el sujeto poético se posiciona como la Venus de Rimbaud, pero en este caso busca, desde la descripción grotesca –posicionándose como lo abyecto decide nombrar y re-apropiarse del cuerpo femenino decadente y grosero-, construir una identidad desviada que no sigue con los parámetros normativos de la belleza femenina.

3.5. Consideraciones finales

Podemos notar que los poemas seleccionados en este capítulo permiten vislumbrar que el sujeto femenino transgresor re-configura su identidad en un doble proceso. Por un lado, subvierte el discurso poético que lo encasilla bajo construcciones artificiales del ideal de feminidad al presentarse a sí misma desde descripciones grotescas y decadentes de su propio cuerpo –en el caso de Silva Santisteban y Ollé- o bien la descripción del desenfreno sexual como ejemplo de rebeldía –en el caso de Dreyfus-. Por otro lado, el empleo de imágenes corporales permite empezar a develar las ambigüedades propias de la construcción de la feminidad.

La necesidad de configurarse dentro de los parámetros del binarismo falocéntrico –como parte de la construcción de la diferencia sexual- permite cuestionar la construcción de la feminidad y demuestra que en realidad es un ideal utópico. De esta forma, el sujeto femenino transgresor encara una visión diferente –la cual es trabajada desde la propia mirada y el placer visual- para construir una narrativa basada en el quiebre de las imágenes corporales utópicas para dar cabida a su propia identidad ambivalente: las poetisas deben navegar entre recrear los modelos conservadores de comportamiento y de belleza o adoptar una postura de rebeldía que permitiría posicionar al sujeto femenino fuera de los parámetros discursivos tradicionales –vista como objeto del placer masculino- para irrumpir en las estructuras de poder androcéntrico.

De esta manera, la abyección se presenta como un ejercicio que permite quebrar los límites de las relaciones de poder al proporcionarle un campo de acción más amplio al sujeto femenino por medio de la rebeldía y la transgresión del placer visual androcéntrico . Es así que la rebeldía se convierte en herramienta poética para desafiar la experiencia colectiva y personal de *ser* mujer y permite reconocer la inconsistencia del significado de feminidad. No obstante, habría que remarcar que la abyección, producto de la rebeldía y de la adopción de una mirada diferente, solo se producen en el discurso poético, en cuanto es un espacio ficcional que permite nuevas representaciones del sujeto femenino, las cuales no trastocan el ámbito público/social. Conviene recalcar que la abyección no se constituye de manera continua. Esto quiere decir que la transgresión se da pues las poetisas deciden trabajar estas imágenes desde un discurso poético, mas por momentos se observará una toma de postura un poco conservadora por parte de ellas. Este fenómeno no desacredita la nueva poética que muestran estas poetisas, sino que más bien permite mostrar las fisuras propias de lo abyecto: no puede existir una transgresión permanente ni continua, ya que el sujeto siempre se

encuentra condicionado por el discurso poético y las convenciones de género que regulan la estructura de la sociedad.



Capítulo IV

La formación de lo femenino transgresor desde la estética de lo abyecto

4.1. Cuerpo femenino abyecto: entre la corrupción y la disciplina

A lo largo de la historia, siempre ha existido una necesidad de disciplinar el cuerpo para que sirva como instrumento de organización social, como un medio de educación y como representante del constructo social y cultural de una sociedad determinada. De esta forma, la categoría “cuerpo” ha permitido dar un orden que divide a los individuos de acuerdo a la función que cumple su sexualidad en el mantenimiento del orden social y simbólico. Dentro de este binomio, las mujeres son concebidas como cuerpos que deben mantener la armonía de un grupo humano, al procrear seres puros o al mantenerse ellas mismas castas como una forma de evitar la corrupción del grupo social.

Es inevitable relacionar los conceptos de sexualidad, control del cuerpo y las relaciones de poder con la concepción de biopoder trabajada por Michel Foucault, quien sostiene que “se puede denominar “biohistoria” a las presiones mediante las cuales los movimientos de la vida y los procesos de la historia se interfieren mutuamente, habría que hablar de “biopolítica” para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana” (Foucault 1986: 151); en otras palabras, el biopoder consistiría en aquellas instituciones de poder que mantienen relaciones de segregación y jerarquización sociales, y que garantizan relaciones de dominación y efectos de hegemonía sobre las mujeres. Más aún, Foucault busca demostrar que el cuerpo de los individuos se ha convertido en una zona de intervención, administración y control que busca –mediante políticas sanitarias, de salud, de natalidad y mortalidad- someter, ordenar y catalogar los ciclos vitales y los procesos biológicos internos.

De igual manera, se observa que este control y dominación se refleja en la relación de poder entre la crítica literaria androcéntrica y las escritoras, ya que estas se van visto juzgadas y descalificadas al narrar -desde un discurso intimista- sus experiencias sexuales y la relación que han vivido con sus propios cuerpos. Si bien esto no alcanza los niveles de control de vida (natalidad/mortalidad) expuestos por Foucault desde la biopolítica, si se puede observar una segregación y un sometimiento por parte del medio literario al encasillar despectivamente a las poetas en lo “confesional”, vulgar o simplista por trabajar temas ligados a lo personal, corporal y temporal. Claro ejemplo de ello es la poca publicación y difusión de libros escritos por mujeres en el Perú: la sexualidad que no es de consumo masivo -en otras palabras, masculino- no es tomada en cuenta por la crítica androcéntrica y se le considera como literatura menor.

Es así que se puede apreciar que la sexualidad de las mujeres juega un papel importante en el mantenimiento del orden simbólico; esto llevó a que se genere una gran preocupación por evitar cualquier tipo de corrupción, en cuanto se veía al cuerpo de la mujer como un paralelo del cuerpo social, el cual debe ser protegido para evitar perder dominio sobre esta propiedad. Al respecto, se debe mencionar que el cuerpo se volvió vulnerable en cuanto es visto desde sus orificios como elementos repugnantes: por ellos brota la sangre, la leche, la orina, el excremento y las lágrimas; todos estos elementos atraviesan las fronteras del cuerpo y se convierten en lo abyecto al exteriorizar y hacer palpable la suciedad. Más aun, se debe tener en consideración que el cuerpo femenino tiene una mayor connotación transgresora, a diferencia del cuerpo masculino, ya que la sangre menstrual y la leche materna son elementos característicos de la feminidad -pues representan la fecundidad-, pero al mismo tiempo privan a las mujeres del ámbito público al generar asco y asociarlos con la impureza.

De esta manera, se observa que se ha colocado a la mujer en un rol ambivalente, entre la corrupción del cuerpo y la necesidad de controlarla como una forma de no perder el poder del orden social sobre ella. Esta experiencia como sujeto ambivalente se vio desarrollada en el proceso de escritura de las mujeres, dado que las escritoras, conscientes de su posición como subalternas, decidieron narrar, a partir de los rastros de su propio cuerpo, esta mixtura de corrupción y control que las marginaba.

Lo que quiero resaltar es que, a partir de esta ambivalencia, el ejercicio de escritura de las poetisas estudiadas buscó emplear la falsa neutralidad utilizada en el discurso poético canónico para crear un universo poético propio haciendo uso del código androcéntrico que las presenta como cuerpos corruptos para poder resaltar su propia marginación y las repercusiones simbólicas que ello conlleva.

En este punto, considero pertinente hacer una breve mención al trabajo de Luce Irigaray sobre el feminismo de la diferencia, puesto que esta autora –así como otras teóricas como Cixous y Kristeva- buscaba emplear un discurso poético para presentar el ejercicio que debían realizar las mujeres para alcanzar su propia subjetividad, a pesar de saberse desde un inicio como una “ausencia en el lenguaje”. En su libro *Speculum of the other women* (1974) ahonda históricamente en los conceptos que muchos científicos han propuesto sobre la mujer y busca, asimismo, fomentar un paso hacia el autoconocimiento. Esto quiere decir que, a partir de la sensualidad –que se entiende como lo sensorial- el sujeto femenino puede imprimir una representación de sí misma desde la <negatividad> impuesta por el discurso androcéntrico:

She is the reverse of “sensuality” for the elevation of intelligence, she is the matter used for the imprint of forms, gage of possible regression into naïve perception, the

representative representing negativity (Death), dark continent¹⁹ of dreams and fantasies, and also eardrum faithfully duplicating of the music, though not all of it, so that the series of displacements may continue, for the “subject” (Irigaray 1992: 141)

Podemos notar que siempre ha existido –en diferentes épocas y lugares- una preocupación por la propia representación del sujeto femenino. Esto se ha podido plasmar en el propio ejercicio de escritura hecho por críticas y poetas, que se han visto en la necesidad de tejer conexiones entre su “propia corrupción” y el control ejercido sobre sus cuerpos.

El sujeto femenino transgresor se posiciona fuera de las representaciones hegemónicas de la imagen de la mujer, que evidencian una relación directa entre lo abyecto y la corporalidad femenina. Es así que, por medio de las imágenes corporales y sexuales, se reformula la representación hegemónica de lo femenino; al mismo tiempo, esta operación permite enunciar las características corporales censuradas socialmente para denunciar la incompatibilidad entre el sujeto femenino transgresor y la mirada androcéntrica.

4.2. Las poetas frente al cuerpo: la estética de lo abyecto

En el presente capítulo voy a analizar de qué manera lo abyecto, presente en las imágenes corporales y sexuales, se constituye como parte de la construcción de lo femenino transgresor. Por lo tanto, mi objetivo es analizar si lo abyecto se utiliza desde el goce sexual femenino para representar una feminidad que quiebra el binarismo falocéntrico.

Conviene recordar que la poesía de Carmen Ollé, Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban estuvo ligada a la vertiente erótica en cuanto buscaba desafiar la hegemonía del deseo

¹⁹ El concepto de “continente negro” proviene del psicoanálisis freudiano. Sigmund Freud consideró que la mujer era un enigma y por lo tanto la sexualidad femenina era un misterio e inexplorable. A partir de esta definición, Cixous e Irigaray buscan deconstruir qué significa la feminidad y la mujer.

masculino mediante un acto de habla que emplea el cuerpo como instrumento de subversión. En palabras de Yolanda Westphalen, las poetisas de la década de los 80's emplearon las imágenes del cuerpo como un intento de establecer su propia identidad fundacional, es decir, el cuerpo funcionó como un medio para establecer su relación con el mundo, la forma en que ellas mismas se percibían y cómo se ubicaban frente a las representaciones tradicionales de la feminidad y del cuerpo (Westphalen 2016: 190-191). Asimismo, esto permitió construir una “poética del cuerpo propio y del otro o de la otra, en toda su corporalidad, pero también del cuerpo propio de la ciudad y del placer solitario o la violencia del sexo, como metáfora del recorrido solitario o los encuentros agresivos o tiernos por las calles de Lima” (Westphalen 2016: 193).

En estas tres poetisas se aprecia que la subversión discursiva permitirá invalidar definiciones universalistas sobre el sujeto femenino al presentar nuevas formas de narrar la descripción de los encuentros sexuales o las propias partes del cuerpo.

Por un lado, *Noches de adrenalina* (1981) se ha caracterizado por presentar un sujeto que toma posición sobre su cuerpo: surge una conciencia del carácter opresivo de los ideales de belleza de las mujeres. Asimismo, el sujeto poético busca subvertir de manera violenta las jerarquías que valoran la mente y lo racional sobre el cuerpo y lo masculino sobre lo femenino.

Del mismo modo, se debe recordar que *Noches de adrenalina* utiliza la suciedad como elemento del conocimiento y del deseo: mediante la descripción de ciertas partes de la anatomía femenina que se va avejentando y pierde lozanía, así como la necesidad de relatar olores y funciones corporales que permiten activar la conciencia genérica en el sujeto poético al proponer un análisis crítico de la existencia femenina de manera tal que “la abyección va a persistir no solo como exclusión o tabú (nombrar la menstruación, el orgasmo, las

deposiciones) y, en tanto que tal, como transgresión de la ley, sino también como acto de poder en la posibilidad de articular un discurso, que debe sortear antes la prueba de expropiación y apropiación de la palabra” (Hernández 2016: 133-134).

Por otro lado, *Memorias de Electra* (1984) es un texto que presenta una voz poética que engloba distintas voces cercanas a la marginalidad, es decir, se aprecia que no hay una identidad acabada, sino que se encuentra en una lucha constante entre el anhelo por relacionarse con otro mediante encuentros sexuales y la parodia de ocultar la intimidad o experimentar un sentimiento de culpa frente al goce y la libertad que experimenta el cuerpo femenino.

Por otra parte, en *Mariposa negra* (1992) observamos que hay una necesidad por asumir el propio cuerpo con libertad, lo cual hace que la voz poética tome conciencia del rol que cumple dentro de las relaciones de poder y busque nuevas representaciones para poder narrarse como lo que verdaderamente es: un cuerpo que desea y que rompe los límites de la diferencia sexual al posicionarse como agente activo de su propio placer y el placer de su amante.

Por lo tanto, podemos notar que las tres poetisas buscan reflexionar –desde una visión genérica– sobre las partes del cuerpo que causan rechazo. Esto lleva a cuestionar la diferencia sexual y darle cabida a todos los elementos corporales y sexuales que escapan a los límites que regulan la construcción sociocultural del sujeto femenino.

Resulta esclarecedor examinar cómo la diferencia sexual funciona como un instrumento de coerción y regulación dentro de las relaciones de poder en la sociedad. Al respecto, en el texto *La tecnología del género* (1991), De Lauretis señala que la diferencia sexual se presenta como una limitación en cuanto conceptualiza la oposición universal femenino/masculino como entidades que representan lo opuesto uno del otro. Esta universalización en realidad es

una construcción sociocultural y un aparato semiótico cuyo fin es asignar significados a los individuos dentro de la sociedad. Estas representaciones lo que hacen es construir posiciones sociales con diferentes significados que se enmarcan como esencias de lo que constituye qué es una mujer o qué es un hombre; sin embargo, esto deja de lado que la construcción de las identidades genéricas debe pasar por un proceso de reformulación, puesto que “el género, al igual que lo real, no es únicamente el efecto de la representación, sino también su excedente, aquello que queda fuera del discurso como un trauma en potencia, capaz de producir una ruptura o de desestabilizar cualquier representación si no se le reprime” (De Lauretis 1991: 235).

Efectivamente, en la poesía de Ollé, Dreyfus y Silva Santisteban se puede comprobar que muchas veces hay un excedente de la representación genérica que ocasiona disturbios en el discurso poético. Con esto estoy haciendo referencia a que las imágenes empleadas por las poetisas buscan desequilibrar el modelo de feminidad impuesto al sugerir una nueva visión del cuerpo femenino: darle preponderancia a escenarios donde el sujeto poético presenta al cuerpo como instrumento de placer sexual y como desafío a la estética falocéntrica.

A continuación, buscaré ahondar en la forma en que Dreyfus, Silva Santisteban y Ollé trabajan la estética de lo abyecto.

4.3. Mariela Dreyfus: el juego entre el placer y la culpa

Si analizamos el poema *Jugueteando*²⁰, de Mariela Dreyfus, podemos notar que la experiencia sexual que narra el sujeto poético permite problematizar el lugar asignado a la

²⁰ Este poema apareció publicado por primera vez en el año 1983 en la revista *Agua N°24*, dirigida por Lelis Rebolledo y como parte de un homenaje que se le buscaba dar al movimiento Kloaka. Un año después será añadido al poemario *Memorias de Electra* (1984). Se debe mencionar que las tres poetisas que pertenecieron al movimiento Kloaka son Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas, y las tres presentan versos que tienen la intención de “romper con todo”, en cuanto su poesía recoge “voces y cuerpos impuros,

mujer, en cuanto el sexo y el deseo se evidencian como elementos que desafían y rechazan el sistema burgués y patriarcal que busca mantener una representación esencialista de la iniciación sexual de la mujer. Al respecto, Rocío Ferreira señala que en este poema, “el sujeto poético femenino en primera persona da cuenta, con crudeza, de la relación sexual con su amante y juego de iniciación. La ruptura del himen pierde toda posible ritualidad burguesa católica al llevarse a cabo en el espacio público de la calle, en “el pasto” de cualquier parque, donde se mezclan los fluidos corporales” (2014: 29).

Como se aprecia en los siguientes versos:

No importa la sangre si deslizas tu mano en
 Mi humedad
 Y luego la secas en el pasto y en ese pasto yo seco
 Los restos de tu semen
 En mi mano larga y sin uñas (Dreyfus 1984)

Se puede apreciar que el acto sexual se presenta como un ritual que estigmatiza al sujeto poético femenino dentro de lo impuro²¹, pues narra la pérdida de la virginidad que se da a cambio de experimentar el placer sexual. Al empezar señalando “No importa...” da a entender que el sujeto femenino no tiene reparos en transgredir el ornato de la pureza asociado a las mujeres jóvenes y solteras, pues es una convención religiosa y cultural que no significa un quiebre en la identidad sexual de la voz poética.

Por otra parte, se debe tener presente que en estos versos se hace una abierta exposición a la sexualidad y el goce, como se observa en el siguiente fragmento:

marginales, deseantes y deseados pocas veces representados, escuchados o apreciados, y que se rebelasen en contra de las construcciones sociales de comportamiento e identidad genérico-sexual entonces imperantes” (Ferreira 2014: 29).

²¹ En una lectura semejante sobre la caracterización del sujeto femenino como impuro se podría interpretar la sangre como símbolo de la menstruación. Esta sería vista como aquel elemento abyecto –sucio- que brota del cuerpo de las mujeres y que corrompe la aparente pulcritud de las mismas. Asimismo, representa un desafío frente al dualismo del espacio público/privado, en cuanto quiebra esta separación al dejar constancia de su propia agencia –el rastro de su menstruación en el acto sexual- en un espacio visible –el pasto-.

Lames mis senos/ beso tu pene/ ya no soportas
 Alguien se parará sobre el otro y lo aplastará
 Seguirá su olor como un ciego entre los basurales
 Gritará en las noches cuando no pueda dormir de
 Puro arrecho

Resulta interesante notar que la descripción del acto sexual se equipara a un juego constante con la muerte y lo marginal. Por un lado, la pulsión de goce lleva a posicionar a uno de los amantes sobre el otro, es decir, la necesidad de experimentar el placer sexual tiene mayor preponderancia que velar por el bienestar o el placer que experimenta la otra persona, como se observa en el verso “alguien se parará sobre el otro y lo aplastará”. Asimismo, este verso denota un acto de poder, en cuanto se aprecia la desigualdad y subordinación dentro de la relación sexual. Por otro lado, la conexión del acto sexual con lo marginal se visibiliza en la equiparación del amante con los desechos: “seguirá su olor como un ciego entre los basurales” y en la expresión coloquial de “arrechura” que implica experimentar un placer desbordante que no le permite al sujeto desenvolverse en otro ámbito social, sino solo pensar en el encuentro sexual.

En ambos ejemplos, la conexión con lo marginal y la muerte van de la mano, puesto que la pulsión sexual se equipara con una lucha constante entre el deseo y el dolor. Considero que es significativo hacer mención a la sensación dolorosa que trae consigo esta primera experiencia sexual, pues no muchas veces llega a ser una experiencia del todo placentera.

Algo similar se puede observar en el siguiente fragmento del poema *Post Coitum*, en donde se narra una escena posterior al acto sexual:

Este placer ya ha sido pagado:

Todo es dinero todo se vuelve papel moneda
 El goce es dejado sobre sábanas prestadas.
 [...]

Y debo esconder mis pasos,
 El olor que sorprenda a mi madre
 Mil veces violada y todavía virgen (Dreyfus 1984)

En este caso nuevamente se aprecia la culpa y el deseo. Señalo esta conexión pues el sujeto poético presente en estos versos asocia el goce sexual a una transacción monetaria y el préstamo de un espacio –en un hotel- para poder llevarse a cabo el encuentro. Esta dinámica permite registrar un deterioro de la idea romantizada de la primera experiencia sexual, lo que también añade una culpa. Este sentimiento de culpabilidad se registra en la necesidad de ocultar la experiencia sexual y en la figura de la madre, a quien se le denomina “mil veces violada y todavía virgen”, como una forma de denotar el decoro y el aspecto tradicional-religioso que engloba la figura de la madre, quien sí respeta los ideales femeninos de sumisión.

Por otra parte, en *Jugueteando* podemos notar que la estética de lo abyecto coloca a la voz poética en una ambivalencia, en cuanto sí hay una predisposición a experimentar abiertamente la sexualidad en el espacio de lo público –se hace mención a encontrarse en el pasto, lo cual puede significar estar en un jardín o un parque. No obstante, se aprecia que en la mitad del poema el deseo y la marginación se verán envueltos por el desasosiego, puesto que “si en la primera parte el goce del cuerpo está en un primer plano, en la segunda lo afectivo y espiritual es lo protagónico” (Ferreira 2014: 30); en otras palabras, la voz poética empieza a experimentar culpa por su accionar y temor por un futuro incierto respecto a su relación con el amante.

Se debe de tener especial cuidado al analizar el empleo del cuerpo femenino, en cuanto no solo se presenta como un elemento abyecto frente a un ideal de comportamiento –una mujer joven que renuncia a la pureza por la experimentación del goce-, sino que su principal función es develar la constante lucha de representación propia del sujeto femenino y la consecuente culpa que conlleva esto.

Se debe observar el siguiente fragmento:

No quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista
 No quiero ser quien se entregue a tu sombra como
 Una puta sin suerte.
 Amante, amante, este juego nos quema (Dreyfus 1984)

Aquí se observa un proceso ambivalente, pues el sujeto poético ha pasado de ser lo abyecto y desafiar los mandatos impuestos sobre la mujer- a enfrentarse a la culpa y el rechazo. Al respecto, Kristeva sostiene que lo abyecto es aquello que no asume una prohibición o una ley, sino que más bien los corrompe y los niega, lo cual, consecuentemente, aleja a la persona de la vida social al acercarlo a la muerte simbólica por desafiar el orden (1982: 15). Por consiguiente, se puede observar que las imágenes sexuales sirven para insertar la representación subversiva del sujeto femenino transgresor dentro de un orden simbólico, mas no se puede garantizar que esa inserción será positiva, en cuanto al presentar a la mujer como aquello inmoral²² se le agrega una marca de rechazo.

Algo similar se puede apreciar en el siguiente fragmento del poema *Bendición*:

Abren las piernas con decencia,
 Como cuando duele

²² Kristeva denomina la abyección como aquello que es “immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you” (1982: 4)

[...]

Benditas todas, hermosas ciegas,
Princesitas que arrechan (Dreyfus 1984)

En este ejemplo la voz poética narra un modelo de feminidad que experimenta el goce sexual abiertamente, es decir, participa sin culpa del mismo. Sin embargo, existe una imagen que deben conservar y es la de aparentar “una buena conducta”. Esta acción se ve reflejada en la falsa ingenuidad frente al acto sexual, es una actuación que realizan para aparentar un decoro y solapar el despertar sexual femenino frente al varón. En este caso, las “benditas” –las mujeres que gozan sin culpa- se presentan como aquel elemento desestabilizador, pero que busca evitar quebrantar del todo la ley al posicionarse como “ciegas” o ingenuas.

En *Memorias de Electra* (1984) –a partir de los ejemplos analizados- podemos apreciar que la culpa viene a instaurarse, entonces, como el resultado de haber transgredido las estructuras patriarcales. Mientras en un inicio observamos que el amante es presentado como una pareja esporádica con quien jugar y experimentar placer, esta intensidad corporal y emocional se modifica por un conservadurismo que pone en tela de juicio la posición desafiante que ha adquirido la voz poética.

Ese otro –el amante- se constituye como aquel que da placer al sujeto poético, quien lo enfrenta a una pulsión de goce, pero también es quien consigue hacerla dudar sobre su posición como lo abyecto –lo impuro- frente a los convencionalismos que reprueban la libertad sexual de la mujer.

4.4. Rocío Silva Santisteban y el goce que calcina

En muchas civilizaciones ha existido la concepción de sustancias o elementos tabúes. Esta idea de lo prohibido radicaba en la calidad de sucio-la mácula²³- que identificaba a los elementos que no podían ser delimitados correctamente; en otras palabras, los elementos o identidades que se mezclan –como la falta de delimitación dicotómica afuera/dentro, puro/impuro, hombre/mujer, etc.

La falta de delimitación de los elementos o sujetos impuros quiebra las identidades del grupo social, puesto que deshace los límites del espacio privado-al no poder ocultar lo sucio o el elemento tabú- y esto repercute en la representación hegemónica del ámbito público.

Al respecto, considero pertinente ahondar en el poema *Hardcore*, el cual ejemplifica este quiebre en la representación social que equipara al sujeto poético con lo sucio o impuro.

Los versos son los siguientes:

Desde aquí puedo decir:
 Estoy lamiendo tus nalgas con desenfreno
 Y las tías, puaj, y las muchachas, puaj,
 Y nadie sabe qué sentir
 Entonces te volteo
 Y continúo
 Lamiendo con desenfreno (Silva Santisteban 1993: 22)

En estos versos encaramos un sujeto poético que hace uso del goce para presentarse como un elemento que perturba a la sociedad. Del mismo modo, se debe notar que la voz poética es

²³ Kristeva señala que lo impuro puede recaer en la figura materna: “La relación del ser hablante con el espacio materno es precisamente una relación “arcaica” donde las fronteras son inexistentes o inestables, una relación de ósmosis en la cual la separación, si es que está en curso, nunca es del todo nítida. Nos encontramos aquí en la problemática del narcisismo y de la inestabilidad de las fronteras entre el niño y la madre, en la modalidad que se define como pre-edípica del psiquismo” (1999: 45).

vista como un exceso de la representación, en cuanto ahonda en la pulsión para lograr liberarse de los mandatos impuestos por la diferencia sexual.

Asimismo, se aprecia que el ejercicio poético permite deconstruir la subjetividad femenina al plantear una relación de pareja que se libera de los mandatos que censuran ciertas prácticas sexuales. Al respecto, Víctor Vich sostiene que:

Muchos poemas de Rocío Silva Santisteban dan cuenta de que el amor no es un lugar que ofrezca estabilidad vital y que no son exactamente las relaciones de pareja las que consiguen que el sujeto pueda sentirse libre y garante de sí mismo. [...]. La dificultad del amor, o la brecha insalvable entre hombres y mujeres, es motivo en estos versos de un arduo trabajo poético donde, por un lado, se muestra cómo lo femenino se encuentra socialmente regulado y, por el otro, cómo lo masculino siempre se resiste a dejar de ocupar una posición de poder (2013: 199).

Lo que podemos observar es que la estética de lo abyecto juega un papel importante para poder enmarcar el cuerpo femenino dentro de un sistema de degradación que desafía los mandatos de buena conducta, como se aprecia en el verso: “Estoy lamiendo tus nalgas con desenfreno”. De esta forma, el discurso poético empleado en el poema *Hardcore* demuestra que las imágenes corporales y sexuales permiten notar que el deseo en realidad corroe la aparente estabilidad de la diferencia sexual y las identidades genéricas.

Esta aparente degradación de la diferencia sexual y de la relación entre amantes también se puede apreciar en el fragmento del poema *Atrévete, me dices*:

Tú tienes razón, los estertores del gozo y de la muerte
Se asemejan.
Una mano hinchada me derrumba sobre la cama, ésa
Es la mano que odio y la mano que amo. Pero en la
Oscuridad no puedo distinguir si es tuya, o es mía
[...]

De repente vienes con tus brazos
 De gigante, por atrás, pegas el cuerpo a mis nalgas y
 Con los barrotos delante vas creando un baile aterrador.
 Atrévete, me dices
 Y de tu cuerpo pintado de azul ultramarino se desprende un líquido ámbar que es mi liberación (Silva Santisteban 1993: 37-38)

En este caso, se aprecia que la relación entre el placer y la muerte se encuentran ligados a través de la relación de pareja. Más aun, se observa una relación violenta en donde el amante maltrata a la voz poética femenina y ella se encuentra en una situación en donde no puede distinguir entre el amor/goce y lo que la destruye y le hace daño. Del mismo modo, al señalar “es la mano que odio y la mano que amo. Pero en la oscuridad no puedo distinguir si es tuya, o es mía” demuestra que las identidades se han fusionado y ambos actores son igualmente agresores y víctimas de la situación violenta. No obstante, esta degradación tiende a encontrar una “solución” en el mismo acto sexual, el cual es presentado como una liberación: salida que libera y contamina al sujeto poético.

No hay que olvidar que lo abyecto se posiciona como aquella sustancia excluida -elemento tabú- que debe pasar por un rito de purificación, el cual podría significar una confrontación discursiva o simbólica para liberarse de la contaminación (Kristeva 1982: 17). De esta forma, en el poema *Hardcore*, Silva Santisteban presenta a un sujeto poético femenino transgresor en cuanto desafía dos situaciones: en primer lugar, describe abiertamente un encuentro sexual, el cual es calificado como desenfrenado; en segundo lugar, advierte el asco y el desconcierto que genera su accionar, lo cual –en este caso- no produce culpa ni temor.

La estética de lo abyecto permite narrar desde otra frontera. Esto quiere decir que el discurso poético se elabora en la necesidad de alejarse de la representación tradicional del deseo

erótico femenino y transgredir las prácticas hegemónicas. Más aún, “el sujeto [poético] también puede definirse como una instancia que siempre excede a los mandatos simbólicos y que exhibe su placer (y su goce) buscando nuevos modelos de identificación” (Vich 2013: 205).

La transgresión se hará presente al eliminar cualquier tipo de culpa ante la censura de grupos más tradicionales, como se observa a continuación: “y las tías, puaj, y las muchachas, puaj, / y nadie sabe qué sentir”. En este caso, las mujeres -mayores y jóvenes- se presentan como la antítesis de la voz poética, ya que al sentir repulsión ante el acto sexual descrito están tomando posición dentro de los ideales de comportamiento esperados por parte de la mujer; no obstante, el sujeto poético parece no inmutarse ante este desagrado y decide continuar: “entonces te volteo/y continúo/ lamiendo con desenfreno”.

Por otro lado, también se debe tener en cuenta la imagen corporal que se hace presente en la descripción de los cuerpos de los amantes: sujeto poético y amante, en cuanto ambos representan aquel elemento desestabilizador que quiebra al sujeto desde el propio espacio de lo íntimo:

La humedad de su saliva en mis piernas, entre mis dedos
Se guarda y en pequeñas cavidades, destroza
Esto que a veces pretendo inventar (Silva Santisteban 1993: 11)

El amor también es algo que destroza al sujeto poético, pues vemos que este se llena de violencia, lo cual hace ver que el acto de amor es un acto violento que necesita penetrar al amante hasta deshacerlo:

No, amor, no basta con lamer nuestros cuerpos,
No basta con patearnos y gritar, jadear hasta pulverizarnos
No, amor,

No preguntes la hora después, no enciendas la luz, no hables, no pienses, no respires
 Quieto
 Deseo recorrer con mis sucias manos tu cuerpo inerte
 Y sentir que mis olores te poseen, se incrustan entre tus vellos
 Te deshacen. (Silva Santisteban 1993: 11)

Es así que podemos notar que el acto creativo se vuelve violento. Debemos observar que el amor (o el sexo) es la imagen que da inicio a la configuración de la poética de la resistencia, en cuanto a partir de los recuerdos o las vivencias amorosas/sexuales el sujeto poético puede escribir y crear un lenguaje distinto y por eso mismo más acorde a su propia experiencia femenina.

Podemos notar que el recuerdo propio de una cotidianidad -ahora ausente- llena de melancolía al sujeto poético que descubre que la muerte, como símbolo de la mariposa negra, es lo único que la acompaña:

Sólo la imagen de tu sombra estirada sobre el papel fucsia permanece en mi silencio
 Y una mariposa negra, presagio de la muerte, me acompaña (Silva Santisteban
 1993: 12)

Por consiguiente, notamos que este poemario encierra en sí mismo el proceso de muerte – simbólica o real- que experimenta un sujeto femenino frente al fracaso de una relación de pareja violenta.

En *Mariposa negra* (1993) podemos notar que la voz poética se reconoce como elemento tabú –la mácula- pues es consciente que es aquel excedente de la representación del acto sexual que quiebra la diferencia sexual: ella es quien se posiciona de manera activa frente a la pulsión de goce y quien confronta a los ideales de comportamiento.

Para Vich lo que se busca en el poema *Hardcore* es “promover un cambio en la sociedad peruana en la que era urgente enfrentarse a todos aquellos discursos que censuraban la exploración del placer, especialmente el del cuerpo femenino. [...]. El poema nombra una agencia y muestra algo que la mujer puede hacer con su propio cuerpo, y con el hombre” (2013: 206). Al respecto, considero que se debe prestar atención al tipo de agencia que se desprende de la exploración del cuerpo y la sexualidad, en cuanto ambos permiten transgredir el comportamiento femenino, pero el goce también puede desencadenar acciones violentas. Por ejemplo, esto se puede apreciar en el fragmento del poema *Hasta hacernos daño*:

“amor de mi vida, tú me cortaste,
 Tú rompiste mi cuerpo como un vidrio inútil
 Y luego dejaste las astillas en la cornisa
 No puedes ver
 ¿Acaso no puedes ver?
 Baja la mano con la que piensas lastimarme
 Que si la extiendes y cierras los ojos
 Yo la besaré” (Silva Santisteban 1993: 35-36)

Aquí nuevamente se observa que la cotidianidad de la relación de pareja se ve enmarcada en la violencia que ejerce un amante sobre el otro. El sujeto femenino se presenta como receptor de las agresiones y quien las acepta como parte de las dinámicas del placer y del amor. La repetición de la violencia que acompaña al goce demuestra que este ejercicio –más que brindarle autonomía y libertad frente a la sexualidad- la encapsula en un círculo vicioso de violencia. No obstante, se debe señalar que el sujeto poético adquiere una suerte de agencia al tratar de detener la violencia cuando al final del poema indica: “Baja la mano con la que piensas lastimarme/ que si la extiendes y cierras los ojos/ yo la besaré”. En estos versos se aprecia una propuesta para salir de la violencia que encapsula la relación amorosa, dado que

la voz poética busca dar un giro que busca erradicar el lenguaje de la violencia dentro del discurso amoroso propuesto solo en este poema.

4.5. Carmen Ollé y el cuerpo en decadencia

La solución aparente ante este suceso ambivalente que presentan los sujetos poéticos dentro de una estética de lo abyecto residiría en una catarsis como proceso de purificación. Sin embargo, este proceso resulta complejo, en cuanto se debe reconocer la posición que cumple el elemento tabú frente a la autoridad, cuál es el tipo de confrontación o rebelión que plantea, y cuestionar si al mismo tiempo trata de incluirse en el poder restringido como una manera de purificar la suciedad.

Para analizar otra manera en que la estética de lo abyecto repercute en la representación de la feminidad transgresora ahondaré en el discurso poético que elabora Carmen Ollé a partir de la retórica de la suciedad, la cual permite conectar el discurso poético con el cuerpo en la necesidad de explorar el deseo y lo prohibido.

La suciedad –presente como elemento tabú- se aprecia en la descripción de la propia anatomía del sujeto poético de *Noches de adrenalina*, quien presenta como característica esencial aquellas partes que despiden mal olor:

Temía el olor del óvulo descompuesto al llegar el último
 Día del menstruó
 El olor de una parte sucia y preservada así hace arder
 Su repugnancia
 La pestilencia atrae las partes son el estado de su uso
 El en sí absoluto
 Humores que se extinguen con lejía y cera en la mañana
 Limpia y bañada (Ollé 2005: 38)

La necesidad de describir las partes anatómicas que producen asco se asocia a la transgresión de los ideales corporales femeninos.

Del mismo modo, el poema *Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas* empieza así:

Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas

Son frustraciones derivadas del dolor de un cuerpo fetiche.

Hoy perdí un diente:

¿evacuación de una conciencia sufriente?

Pérdida de rigor:

¿hay algo más honesto que esta ley-grave?

¿La belleza de las piezas naturales intactas no es un humanismo narcisista?

(Ollé 2005: 19)

En este fragmento se aprecia que el sujeto poético se enfrenta a su propio cuerpo. Se reconoce, en primer lugar, fuera del ámbito de lo puro o racional y más bien siente un dolor que proviene de la propia naturaleza transgresora: “Son frustraciones derivadas del dolor de un cuerpo fetiche”. Además, el anuncio de una pérdida al nombrar “hoy perdí un diente” o “pérdida de rigor” demuestra que la decadencia y la vejez se instauran en la corporalidad del sujeto femenino. Esto le sirve a la voz poética para reflexionar sobre la decadencia del cuerpo humano y su liquidación final con la muerte.

Esta suerte de decadencia y liquidación también se observa en otro fragmento del poemario

Noches de adrenalina, en donde se señala:

¿Cómo hay que disimular una cicatriz de cesárea?

O la herida de una ecuación de belleza.

¿Dónde radica la belleza en la consumación de unos frescos

Senos o en la felación? (Ollé 2005: 30)

La abyección aquí se muestra como una represión que actúa sobre el sujeto femenino pero no sobre el grupo social. Las fronteras de la propia significación deterioran la relación entre el yo poético y la sociedad; no obstante, más adelante podremos notar que funcionan para que el sujeto femenino tome conciencia de su propio devenir. Sobre este punto, quisiera resaltar que para Kristeva la escritura y lo abyecto guardan una estrecha relación, pues mediante el desplazamiento discursivo, el yo poético puede verse a sí mismo como lo abyecto -como rechazo- y además puede tratar de cuestionar y/o escapar de su condición de residuo o mácula- (Kristeva 1982: 16).

La conciencia que empieza a embargar al sujeto poético frente a su propia decadencia permite trasladar la práctica sexual a la escritura, como se aprecia a continuación: “La impotencia de ligar con el texto proviene/ De la práctica erótica mutilada (desempleo sexual)” (Ollé 2005: 19). Este punto es importante, pues muchos críticos han ahondado en la relación entre la anatomía y la corporalidad²⁴ que se aprecia en la escritura de Carmen Ollé. Al respecto, considero que este ejercicio radica en la toma de conciencia del sujeto femenino transgresor, quien vive constantemente entre la necesidad de quebrar y subvertir el discurso hegemónico y el remordimiento de haber sobrepasado un límite discursivo que lo vuelve “marginal”.

Por otra parte, se aprecia que el cuerpo se expresa discursivamente dentro de un proceso de aprendizaje que intenta enfrentar a la voz poética y a su propia imagen. Esto se puede observar en los siguientes versos:

Tuve que hablar de la mutilación erótica
Ahora hablo del cuerpo mutilado

²⁴ Se puede consultar los trabajos realizados por Miguel Ángel Zapata (1992), Carlos Villacorta (2016) y Roger Santiváñez (2016).

EL INNOMBRABLE

[...]

Perder los dientes y no perderlo todo

Perderlo todo y no perder la vida

Conservar la vida y criogenizar el arte

Perder la vida industrializar el arte

[...]

Hoy se pierde un diente mañana un ovario

Hoy no ha de durar más que hoy

O mañana a lo sumo un mes (Ollé 2005: 19-20)

En este fragmento el cuerpo se denomina “innombrable”, pues no se puede significar al no reconocerse completo: es solo carne, no alma. La estética de lo abyecto radica, en este caso, en la incapacidad del sujeto de asumir con entereza el acto de exclusión, y más bien se aprecia una búsqueda por superar la incomodidad del paso del tiempo y la decadencia que se asienta en el cuerpo femenino (Hernández 2016: 126). Asimismo, es interesante notar que si antes había una constante preocupación por el acto sexual y la repercusión del mismo en la subjetividad transgresora del sujeto poético, ahora la reflexión recae en el propio cuerpo como ente ligado al paso del tiempo y que va perdiendo entereza. Es así que se equipara la decadencia del cuerpo (al perder un diente y un ovario) con la problemática de la escritura: al igual que el cuerpo tiene una naturaleza ambigua, pues lucha entre la decadencia o trascender como elemento subversivo.

Asimismo, en los poemas de *Noches de adrenalina* se puede notar un constante transitar entre Lima y París y en diferentes tiempos (pasado y presente) que remiten a la constitución fragmentada del sujeto poético:

Estoy en el Mediterráneo.

Podría estar en cualquier otro lugar sintiéndome
 La misma criatura insólita y sorprendida ante los
 Cambios de su cuerpo
 [...]

Que el regreso se nos figura un retorno a la frescura
 De la piel:
 Los dientes no se pudren allí
 El rostro no se aja
 La piel no pierde lustre. (Ollé 2005: 20)

En esta sección del poema se nota que la voz poética evidencia que en el Mediterráneo – París- toma conciencia de su situación como mujer transgresora. Más aun, reconoce los cambios que experimenta su cuerpo, es decir, la madurez intelectual significa que el cuerpo ha alcanzado una suerte de vejez. La conciencia de encararse como un sujeto en decadencia corporal lleva a que la voz poética experimente la abyección al vivir en un constante tránsito entre la madurez/vejez que sufre su cuerpo en París y el recuerdo de la infancia/lozanía en Lima. Al respecto, Carlos Villacorta sostiene que “este regreso al pasado significa regresar al momento en el que la imagen de la identidad se quiebra, y cuyo reconocimiento al mismo tiempo duele y produce el goce. A través de ese recuerdo, ella, que es el sujeto, se convierte en el objeto de su propio deseo” (2016: 179).

La ambivalencia de esta situación solo podrá ser plasmada de manera discursiva en el texto poético, por lo que podemos equiparar el acto de escritura con el ritual catártico y de purificación al que hacía referencia Kristeva como un medio para hacerle frente a la abyección. Para Kristeva la sublimación es la única forma de hacerle frente a lo abyecto, en cuanto permite nombrarlo y por lo tanto tenerlo bajo control (1982:11), en cuanto “the

sublime is a *something added* that expands us, overstrains us, and causes us to be both *here*, as dejects, and *there*, as others and sparkling” (1982: 12).

Finalmente, el poema acaba con los siguientes versos:

Defecamos con soltura y es el único motor intacto

Se corona una era escatológica

LA CACA ES TAN PODEROSA COMO UN PEQUEÑO COMPLEJO (Ollé 2005:

21)

Lo interesante del poema de Ollé es este giro final que equipara al excremento como elemento transgresor que permite volver a desafiar el poder de los condicionamientos culturales del buen comportamiento y el decoro: el símbolo de lo que permanece y en este caso lo que permanece es lo abyecto. Asimismo, permite reafirmar el ritual de purificación frente a lo impuro –sucio- que se encuentra ligado a la reflexividad propia del discurso poético y a la autoexploración de la propia imagen del sujeto femenino transgresor. Al señalar “LA CACA ES TAN PODEROSA COMO UN PEQUEÑO COMPLEJO” nuevamente enfrenta al lector a lo abyecto al desequilibrar el discurso del poema y señalar que la incomodidad frente a los cambios de su cuerpo (como por ejemplo la pérdida de un diente y de un ovario o la acción de evacuar) en realidad son complejos propios de la vanidad que deben ser dejados de lado. Este final abrupto nos remite a la falta de naturalidad hacia la realidad que se experimenta. En otras palabras, en *Noches de adrenalina* se observa un constante transitar entre Lima y París, lo cual forma parte de un ejercicio de búsqueda de identidad de la voz poética. Si bien la escritura del texto –y los recuerdos- se realiza en París, el sujeto poético no logra alcanzar una completitud, pues la nostalgia del recuerdo de Lima se presenta como aquel lugar donde cuestiona su propia imagen, pero también es el espacio político y social frente a una realidad que no le es favorable: prevalece un pensamiento patriarcal.

De esta forma, Ollé busca mostrar que la identidad femenina es ambivalente, en cuanto demuestra una falla –un complejo- pero también sirve para hacerle frente a la realidad y tratar de alcanzar una identidad completa. Esto se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Alcanzo el amanecer
 Retroviso Lima
 Como una elipsis en la ruta
 No hay nadie que me ofrezca un emparedado
 De realidad
 Que no lo unte el desdén (Ollé 2005: 72)

Finalmente, la voz poética es consciente de que el ejercicio poético –como ritual de purificación frente al elemento desestabilizador- en realidad es un ejercicio solitario que lo confronta de manera violenta con un paradigma de feminidad que no corresponde a la imagen que la voz poética tiene de sí misma.

4.6. Consideraciones finales

En síntesis, a lo largo de este capítulo se ha podido constatar que la estética de lo abyecto se encuentra ligada en cierta parte con el goce sexual, pero sobre todo con el cuerpo femenino como sujeto activo.

El quiebre que esto genera en la diferencia sexual radica en las contradicciones ineludibles de la identidad femenina, la cual siempre tiende a dividir a las mujeres entre vírgenes y putas, amadas y violentadas, jóvenes y viejas. Esto se aprecia en los poemarios analizados, dado que el lenguaje cotidiano y poético empleado en los versos muestra a una mujer de clase media que se enfrenta a la mirada patriarcal al experimentar su propio cuerpo y sexualidad. Sin embargo, este ejercicio resulta ambiguo y un tanto contradictorio, lo cual desencadena

un sentimiento de culpabilidad y autorreflexión sobre los actos desinhibidos que relatan las poetas frente al mandato social impuesto hacia las mujeres.

Además, se debe entender la estética de lo abyecto desde las relaciones de poder y su repercusión en el control de la sexualidad y el cuerpo porque permiten ejercer una dominación sobre las mujeres. Esto lleva a la necesidad de presentar al cuerpo femenino desde lo impuro o sucio y como aquel elemento que desestabiliza la diferencia sexual y debe ser rechazado. En otras palabras, el sujeto femenino se vuelve abyecto cuando utiliza el lenguaje poético para nombrar la vagina, los senos, la menstruación y otros fluidos como parte esencial de su propia corporalidad, pero que -al mismo tiempo- son elementos rechazados socialmente en la medida que no son utilizados para enfocarse en maternidad o en el placer masculino. Más bien estos elementos causan desconcierto y repudio en cuanto discursivamente permiten imaginar una sexualidad que se distancia del control androcéntrico al que, tradicionalmente, está sometido el sujeto femenino.

Los tres poemarios presentan un sujeto poético similar que busca desafiar los límites de la diferencia sexual, pero, en este proceso, el temor, la violencia y la pérdida de belleza provocan un declive en la transgresión que realizan los sujetos femeninos, lo cual demuestra la verdadera naturaleza de las mujeres: la contradicción, entendida como aquel exceso de representación que permite una agencia por parte de las poetas, pero inevitablemente genera una culpa o un cuestionamiento sobre la transgresión que se realiza.

No obstante, la culpa o el cuestionamiento no eliminan la transgresión ni la agencia que ponen en práctica las poetas estudiadas, puesto que no podría existir una completa subversión de la diferencia sexual. Más aún si se toma en consideración que las poetas no rechazan su posicionamiento como mujeres, sino que buscan enfrentarse a la *neutralidad* de sus roles para demostrar la utopía en la que se configura la feminidad.

Conclusiones

La crítica literaria peruana concuerda en afirmar que durante la década de los ochenta hubo una explosión de voces femeninas, cuyo principal aporte fue presentar una temática cuestionadora y desafiante frente a una representación esencialista de la mujer²⁵.

Más aún, la crítica literaria ha denominado este fenómeno como la “escritura de mujeres” o la “poesía femenina” al considerar que el cuestionamiento de la propia subjetividad y el problema de los géneros “ha sido uno de los temas más candentes y sugerentes desde el postestructuralismo” (Mazzotti 2002: 71). Al respecto, en el libro *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbal en el Perú de los 80* se hacen dos clasificaciones, por un lado, se señala que la “poesía feminista” (y no “femenina”) radica en la crítica al machismo y opresión y, por otro lado, la “poesía de mujeres” tiene una esencia “femenina” tradicional, la cual puede caer en estereotipos sexistas y patriarcales (Mazzotti 2002:71).

No obstante, este tipo de lineamientos presentan un sesgo que pareciera no tomar en cuenta que los rótulos de “poesía feminista” y “poesía femenina” crean una brecha entre las escritoras y no permite generar un diálogo o indagar en los alicientes políticos, estilísticos y discursivos que llevan a las mujeres a escribir sobre su propia especificidad encarando tópicos como su propio cuerpo y sexualidad, su relación con la sociedad, y el abuso y la violencia de la que son víctimas.

Al respecto, Susana Reisz sostiene que las escritoras latinoamericanas –en el proceso de construir su identidad- tuvieron que luchar entre “lo que la sociedad afirma que soy” y “lo

²⁵ No se debe olvidar que desde las escritoras ilustradas del siglo XIX y la presencia de Magda Portal a inicios del siglo XX ya existía una tradición de voces femeninas que desarrolla la preocupación de la situación de la mujer en la sociedad peruana paternalista y excluyente.

que yo, como sujeto individual y colectivo a la vez, afirmo ser” (1996: 18), por lo que se puede apreciar que este proceso es más complejo que solo imponer rótulos y requiere de un diálogo entre la propia subjetividad (espacio de la conciencia) y la comunidad (espacio de lo colectivo).

Por otra parte, debe reconocerse que la necesidad de tocar temas femeninos recae en una opción política más que en una condición del propio género. Reisz señala sobre este punto que: “pienso que solo puede producir una escritura “femenina” (en el sentido no trivial del término) quien tiene conciencia de todo lo que implica ser educada para subalterna y “complemento” del género masculino y quien, además, decide hablar de esa experiencia” (1996: 22)

Sin embargo, para Mazzotti esta búsqueda de identidad es insuficiente pues la “entidad mujer” queda desligada del contexto social (2002: 78). Evidentemente, la crítica literaria androcéntrica ha desligado a la mujer del contexto social al sugerir que su propia búsqueda de identidad raya en lo íntimo y personal, sin tomar en cuenta que esta declaración hace persistir los límites de la diferencia sexual que encasillan a la mujer en el espacio de lo intrascendente e íntimo, mientras que los varones son colocados en la esfera de lo público. Durante la década de los 80 se observó una ebullición de mujeres que accedieron a la esfera pública al ingresar “en masa” a las aulas universitarias y a los espacios de socialización como bares y cafés, así como talleres de poesía. Sin embargo, persistió y aún persiste la poca representación dentro del “circuito culto”: la academia.

Por otra parte, no se debe olvidar que la crítica literaria feminista estudia los espacios privados-íntimos donde se desenvuelve el sujeto femenino y cómo este puede incursionar en lo político a partir del propio lugar de enunciación como subalterna.

El presente trabajo ha buscado desarrollar dos grandes temáticas: la representación de lo femenino transgresor y la formación de lo femenino transgresor desde la estética de lo abyecto.

Por un lado, estas han permitido evidenciar una conciencia de género que desafía los límites de la diferencia sexual al denunciar la construcción artificial de ideales de feminidad. De esta forma, el sujeto femenino transgresor toma una posición frente a los “ideales de mujer” y encara una visión diferente. Lo que observo en los versos seleccionados es que el sujeto poético femenino emplea una mirada diferente, es decir, transgrede el placer visual al presentar imágenes de su propio cuerpo y sexualidad enmarcadas en una narración de su propia identidad: el sujeto poético femenino se ve a sí mismo y se describe; es quien toma posición de la mirada y quien constituye qué quiere mostrar y cómo quiere ser vista por otros. De esta manera, la mirada diferente rechaza la mirada masculina y desafía el canon de belleza convencional.

Por otro lado, se evidencia la relación entre lo abyecto y el cuerpo femenino. Esta relación – presente en los encuentros sexuales o en las partes del cuerpo femenino que se enuncian – permite subvertir los modelos de feminidad que cosifican al sujeto poético al proponer nuevos límites de regulación, donde el cuerpo se emplea como instrumento de placer sexual y como herramienta para visibilizar la minusvalía experimentada por las mujeres en la sociedad peruana.

Por otra parte, existe una lucha constante de representación por parte del sujeto femenino que lleva a que experimenta una suerte de contradicción: hay una abertura hacia la sexualidad, pero también se experimenta culpa, violencia y rechazo frente al comportamiento “inmoral”. El conservadurismo social impide una transgresión completa frente a las estructuras patriarcales lo que hace que la voz poética se refugie en el miedo y la culpa.

Finalmente, la poética de la resistencia hace uso de la imagen del cuerpo, del amor, el sexo y la culpa para tomar conciencia del propio yo femenino, una voz diferente y que excede la significación de la femineidad enmarcada en el discurso hegemónico androcéntrico. No obstante, se deben reconocer las contradicciones que constituyen la identidad y poética de estas autoras no como un aspecto negativo, sino como parte del proceso de toma de conciencia de género. Por último, estos textos, entre otros, abrieron el canon para darle cabida a nuevas representaciones sobre la femineidad y la poesía.



Anexos

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque

Cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen

Nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.

He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va

Midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada

Por el vaivén de su culo transparente.

Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer.

Son millas las que me separan de Lima reducidas a sólo

24 horas de avión como una vida se reduce a una sola

Crema o a una sola visión del paraíso.

¿Por qué describo este placer agrio al amanecer?

Tengo 30 años (la edad del stress).

Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del

Primer parto.

Este verano se repleta de espaldas tostadas en el

Mediterráneo.

El color del mar es tan verde como mi lírica

Verde de bella subdesarrollada.

¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no ser

Gorda/ pequeña/ imberbe/ velluda/ transparente

Raquítica/ ojerosa...

Del botín que es la cultura me pregunto por el destino

¿Por qué Genet y no Sarrazine?

O Cohn Bendit/ Dutschke/ Ulrike

Y no las pequeñas militantes que iluminaban mis aburridas

Clases en la U

ELSA MARGARITA CIRA

Marx aromaba en sus carteras como retamas frescas

Qué bellas están ahora calladas y marchitas.

No conozco la teoría del *reflejo*. Fui masoquista

A solas gozadora del llanto en el espejo del WC

Antes que La muerte de la Familia nos diera el alcance

La desnudez de los senos, la obscenidad del

Sexo, tienen la virtud de operar aquello con

Lo que de niña, no has podido más que soñar,

Sin poder hacer nada

Bataille

Margarita Elsa Cira se perdían en la avenida Venezuela

Y colocaban carteles en la noche sobre paredes musgosas.

De día interrumpían las clases de metafísica con rabia

Y aplaudíamos esos cabellos sudorosos y negros sobre

La espalda.

El que más se lava es el que más apesta como los buenos

Olores son testimonio de una mala conciencia

Como el grito es la figura de la timidez.

HOTELES de Lima

En ellos la ciudad se pulveriza mediante el silencio

Inventor de palabras y como la lluvia que ahora cae

Sobre Menorca son sólo INSTANTES!

Losas empotradas en paredes metálicas sin luz

Estudiantes= habitaciones inmundas

Lavabos + amasijo de pelos & residuos de grasa

Llegan hasta mí para impugnar esta limpieza

Que me somete maniáticamente.

Despierto y me levanto de un catre viejo

Estoy inclinada en el WC, el culo suspendido

He venido del brazo de mi compañero de clase por un solo

Motivo

Buscando a Cira a Elsa a Margarita.

La militancia no es una casa vieja del Rímac

Pobre o hedionda

Y aquí sin espejos ni trazos de mayólica aguantas

Las ganas de orinar

O revientas.

La impotencia es silenciosa y corta

El flujo-

La lluvia cae sobre el espacio abierto del jardín

Y estás dentro.

Bajo el cobertor

En brazos de la mística

El infeliz muere en la esquina rosada

Gritan los pájaros fruteros violados

Dónde está el peso mayor de estar allí

En el estar o en el allí?

En el allí- que sería preferible llamar

Un aquí- debo buscar primeramente mi ser?

Bachelard

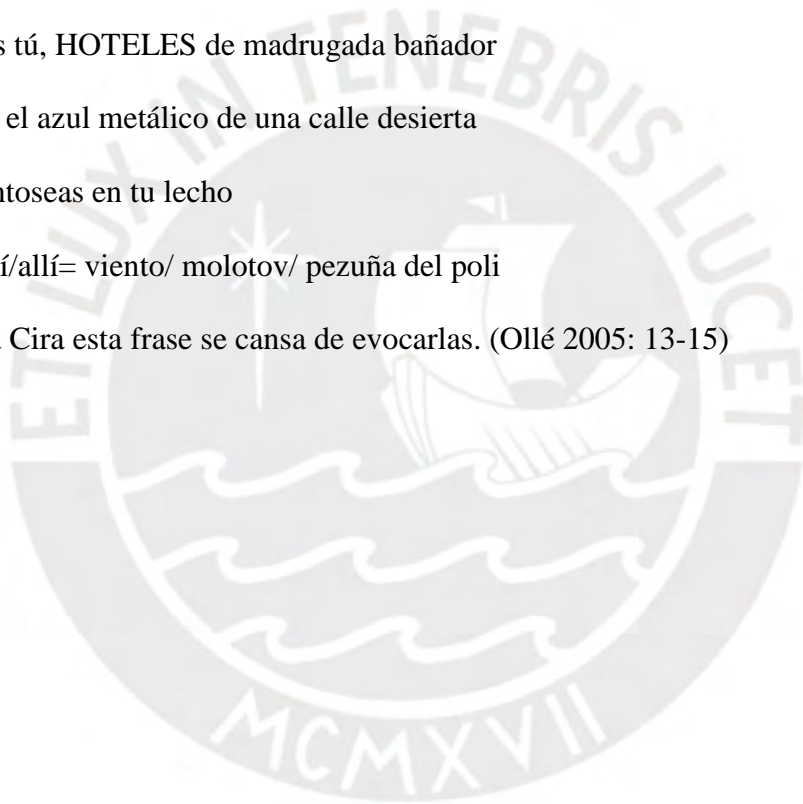
Pues aquí estás tú, HOTELES de madrugada bañador

Caminando en el azul metálico de una calle desierta

Regresas y ventoseas en tu lecho

Y otra vez aquí/allí= viento/ molotov/ pezuña del poli

Margarita Elsa Cira esta frase se cansa de evocarlas. (Ollé 2005: 13-15)



Equinos

Como todas las potrancas de este mundo

Cabalgo me encabrigo y al borde de la noche

Cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste

Para después relinchar gozosa sobre el prado

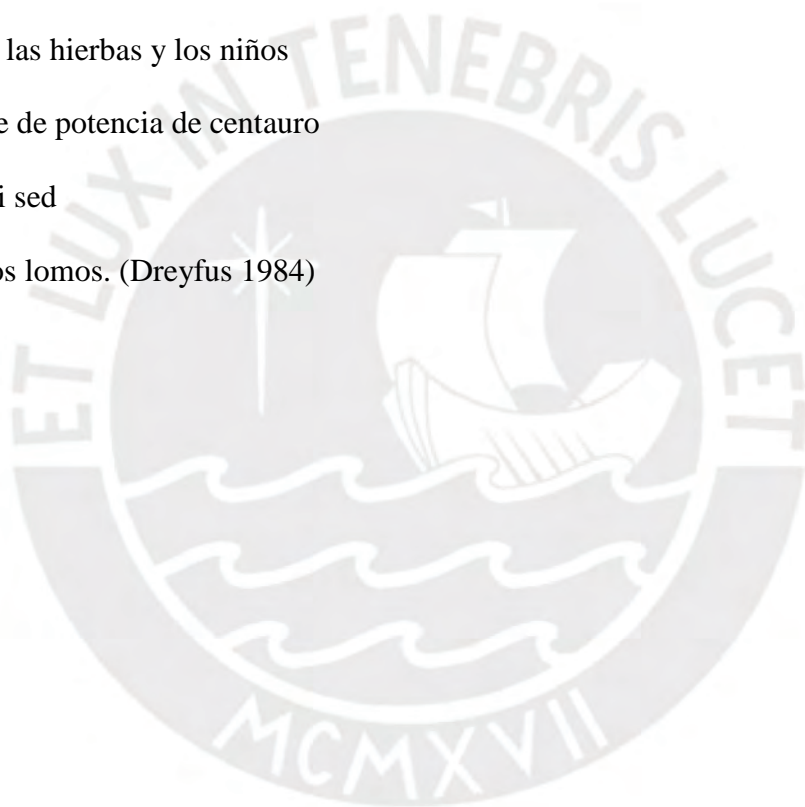
Incapaz de monturas o de riendas

sólo el azúcar, las hierbas y los niños

y este mi jinete de potencia de centauro

para calmar mi sed

a pelo, entre los lomos. (Dreyfus 1984)



Venus

de una vieja bañera emerge, lenta y torpe

Venus Anadrómeda

Arthur Rimbaud

¿Por qué no te vas? ¿Por qué no lanzas una sola mirada lejos, lejos?

Todo es tan torpe cuando tú pronuncias la palabra que me desgasta.

Yo soy esa diosa, yo soy esa Venus, precisamente yo la que se levanta de la tina,
desnuda.

Detrás mío sólo las luces, el espacio entre el límite del hastío y la evasión; yo soy
aquella vieja, a los 28, las curvas de mi cuerpo le dan asco a cualquiera.

En ese espejo que me retrata de cuerpo entero, miro esas curvas y aguanto la arcada en
la boca.

Eres un animal y tu... esa maldita piel te atrapa, te atrapa.

Voltea mi piel, voltea y verás cómo me extiendo hasta el último resquicio y para
siempre. Y para siempre.

Tengo los omóplatos sugestivos, los omóplatos, ah, eternos como una puta de Brassäi,
así soy, amor, una putita, un cuerpo que ni siquiera tú ahora quieres contemplar.

Soy la que se levanta para otra vez caer.

Al borde -debajo mil luces de neón invitándote al paseo- bailas, una botella en la
mano derecha y en la izquierda la herida, te tanteas, debajo de la ropa sólo esa piel
inmensa que nunca podrás achicar, sólo esa piel dura que nunca podrás morder, ni
perdonar.

Te mataré

Siempre -suspendida sin caer sobre los techos de los autos- siempre en esa lámina final de la cornisa, en ese instante del pensamiento, siempre pienso en ti.

Soy Venus, desde hace años soy la elegida,

Yo soy aquella por la cual delirarán

Aquella que besarán en los pies

En los pies lacrados de heridas

En los pies cubiertos de enemigos

Sobre mi jinete cabalgo hasta no verte más

Cabalgo como una diosa enfurecida

Cojo las crines de tu pelo,

Hundo mis espuelas en tus ancas

Y mientras tú gimes dejo caer mi saliva

Una raya larga de mi saliva sobre tu frente

Hincha tu sexo para bendecirme, y así,

Cabalgando uno frente a otro, habremos

Quebrantado el dolor

Y seremos los héroes, los héroes

Con el nombre de Dios entre los labios

Jadeantes. (Silva Santisteban 1993: 54-56)

Jugueteando

No importa la sangre si deslizas tu mando en

 Mi humedad

Y luego la secas en el pasto y en ese pasto yo seco

 Los restos de tu semen

En mi mano larga y sin uñas.

Y la respiración se nos acaba, no te ahogues

Tengo miedo de tus costillas y de lo que viene después

Alguien se destrozará, alguien se destrozará

Esta es la danza de los muertos n noviembre

Lames mis senos/ beso tu pene/ ya no soportas

Alguien se parará sobre el otro y lo aplastará

Seguirá su olor como un ciego entre los basurales

Gritará en las noches cuando no pueda dormir de

 Puro arrecho

Después de la destreza para jugar con cierres y

 Botones

Alguien se quedará extrañando un poco de piel entre

 Los dedos

Un poco de vellos, de mordiscos, de sudor

No quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista

No quiero ser quien se entregue a tu sombra como

 Una puta sin suerte.

Amante, amante, este juego nos quema. (Dreyfus 1984)

Hardcore*para ti, Loco*

Desde aquí puedo decir:

Estoy lamiendo tus nalgas con desenfreno

Y las tías, puaj, y las muchachas, puaj,

Y nadie sabe qué sentir

Entonces te volteo

Y continúo

Lamienco con desenfreno. (Silva Santisteban 1993: 22)



Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas

Son frustraciones derivados del dolor de un cuerpo fetiche.

Hoy perdí un diente:

¿evacuación de una conciencia sufriente?

Pérdida de rigor:

¿hay algo más honesto que esta ley-grave?

¿La belleza de las piezas naturales intactas no es un humanismo narcisista?

Hoy perdí un diente (y hoy perdí un diente).

Me extravió-

Más allá de esta frase se sitúa otra cualquiera

Debajo un mundo paradigmático bloqueado

Afirma su relación directa con el comportamiento sexual.

La impotencia de ligar con el texto proviene

De la práctica erótica mutilada (desempleo sexual)

O una fijación interfiere el juego

Y los muslos son como árboles petrificados sobre el lecho

¿es acaso un melodrama?

El onanista hunde los párpados la mutilación

Los abre.

Tuve que hablar de la mutilación erótica

Ahora hablo del cuerpo mutilado:

EL INNOMBRABLE

-Perder los miembros y conservar los dientes

Qué escarnio- Beckett

¿La compasión paternalista es mis señores un atributo decente?

Perder los dientes y no perderlo todo

Perderlo todo y no perder la vida

Conservar la vida y criogenizar el arte

Perder la vida industrializar la muerte

Uno espera tener 80 años para hablar de sí mismo

Hablar de sí mismo es un cuchicheo intermitente

E inútil

La ciencia se vuelve bélica y hablar de sí mismo

No es nada práctico pero es una guerra

Esperar a tener 80 años para hablar de sí mismo

¿dónde radica lo verdadero en esperar o en hablar?

Hoy se pierde un diente mañana un ovario

Hoy no ha de durar más que hoy

O mañana a lo sumo un mes.

Hoy ocupa su puesto la porcelana o el oro

Y el estomatólogo a cambio recibirá su recompensa.

Estoy en el Mediterráneo.

Podría estar en cualquier otro lugar sintiéndome

La misma criatura insólita y sorprendida ante los

Cambios de su cuerpo

La traslación de un cuerpo significa un corte

Se vuelve a ser

Y lo que nos ocurre aquí no nos hubiera ocurrido allí.

Se cree esto con tanta fuerza con tan absoluta confianza

Que el regreso se nos figura un retorno a la frescura

De la piel:

Los dientes no se pudren allí

El rostro no se aja

La piel no pierde lustre.

Los parientes fallecen (porque hemos partido)

El pueblo estalla

Las familias empobrecen

Se repueblan se sintetizan

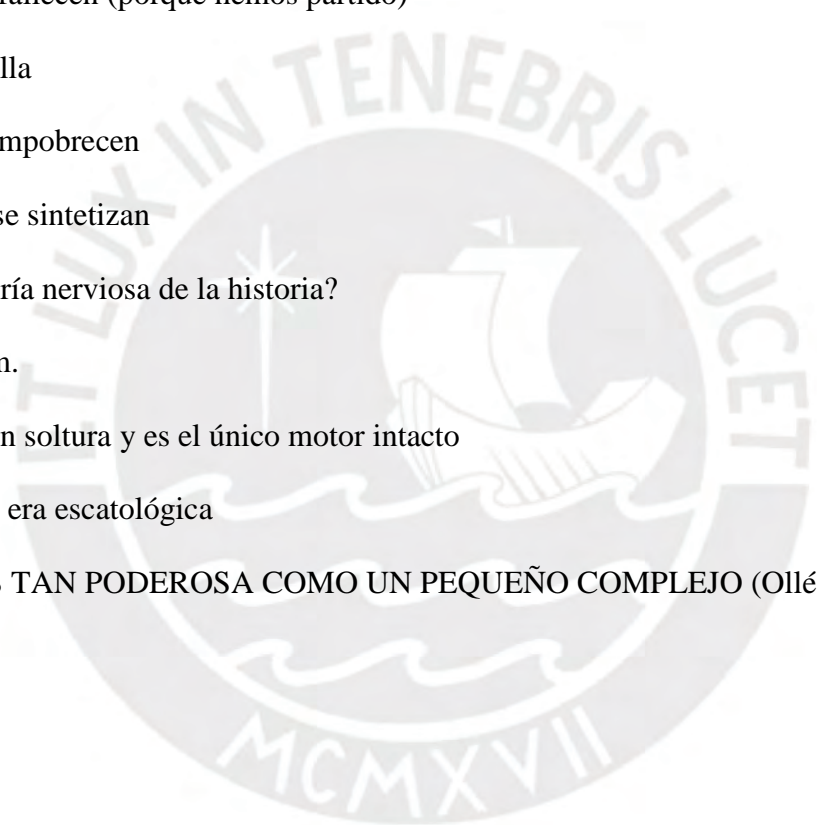
¿no es una teoría nerviosa de la historia?

Nuestro Tótem.

Defecamos con soltura y es el único motor intacto

Se corona una era escatológica

LA CACA ES TAN PODEROSA COMO UN PEQUEÑO COMPLEJO (Ollé 2005: 19-21)



Bibliografía

BELTRÁN PEÑA, José.

1990 *Antología de la poesía peruana. Generación del 80*. Lima: Estilo y Contenido.

BERMÚDEZ, Silvia.

1997 *Sobre cuerpos y textos: “La escritura un acto de amor” y las mujeres poetas de la década de los ochenta*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 23, no. 46, pp. 301-312.

BUTLER, Judith.

2001 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, D.F.: Paidós.

CIXOUS, Hélène

1995 *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Trad. MOIX, Ana. Barcelona: Anthropos.

DE LA CONCHA, Ángeles.

2008 “El cuerpo como encrucijada de discursos sobre la identidad femenina”. Ed. LÓPEZ SÁENZ, María del Carmen y PEÑA IBÁÑEZ, Beatriz. *Paradojas de la interculturalidad. Filosofía, lenguaje y discurso*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

DE LAURETIS, Teresa.

1991 “La tecnología del género”. Ed. RAMOS, Carmen. *El género en perspectiva*. México, D.F.: UNAM.

DE LIMA, Paolo, Víctor VICH, Gustavo BUNTINX, Rubén QUIROZ y José Antonio

MAZZOTTI

2012 “Los 80 en poesía y arte: Kloaka, el neobarroco y otras especies”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año 38, no. 76. Pp. 445-468.

DREYFUS, Mariela

1984 *Memorias de Electra*. Lima: Orellana & Orellana Editores.

1998 “El hermano mayor. La influencia de Cesar Moro en tres poetas peruanas del ochenta”. *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*. Ed.

ROBLES, Marcela. Lima: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-37.

FERREIRA, Rocío.

2014 “Para romper con todo: transgresiones y rupturas del Movimiento Kloaka en los poemas inaugurales de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas”. *Diálogo: an interdisciplinary journal published by the Center for Latino research at DePaul University*, vol.17, no. 2.,pp. 27-37

FORGUES, Roland.

2004 *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: Editorial San Marcos.

2005 “Orientaciones y tendencias de la poesía del Perú escrita por mujeres”. En *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*. Ed. Sara Beatriz Guardia. Lima: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina, pp. 347-357.

FOUCAULT, Michel

1986 “Derecho de muerte y poder sobre la vida”. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Bogotá: Siglo XXI. Pp. 143-169

FRANCO, Jean.

1992 “Going Public: Reinhabiting the private”. *On the Edge: the crisis of contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

1980 “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”. *Hispanamérica*, vol. 25, no. 45, pp. 31-43.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo.

2009 *Poetas peruanas de antología*. Lima: Mascapaycha Editores.

HERNÁNDEZ, Biviana.

2016 “Noches de adrenalina, abyección y narcisismo. Ed. DREYFUS, Mariela;

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé; SILVA SANTISTEBAN, Rocío. *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Latinoamérica Editores - Celacp, pp. 117-138.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé.

2007 “Las transgresoras. Poetas de la generación del ochenta”. En *Fronteras interiores. Identidad, diferencia y protagonismo*. Ed. Maruja Barrig. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

2008 *Mujeres, escritura y poder. El caso de María Emilia Cornejo*. <http://sol-negro.blogspot.com/2008/12/mujeres-escritura-y-poder-el-caso-de.html>

IRIGARAY, Luce

1985 *Speculum of the other woman*. Ithaca: Cornell University Press.

JONES, Ann Rosalind.

1981 “Writing the body: toward an understanding of “l'écriture feminine””. *Feminist Studies*, vol.7, no.2, pp. 247-263.

KRISTEVA, Julia.

1982 *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.

1996 *Sentido y sinsentido de la rebeldía (Literatura y psicoanálisis)*. Santiago: Editorial Cuarto propio.

MILOSLAVICH TÚPAC, Diana.

2012 *Literatura de mujeres. Una mirada desde el feminismo*. Lima: Centro de la mujer Peruana Flora Tristán.

MORA, Tulio.

2009 *Hora Zero: Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

MULVEY, Laura.

1999 “Visual pleasure and narrative cinema”. *Film theory and criticism: Introductory readings*. Eds. BRAUDY, Leo & Marshall COHEN. New York: Oxford UP, pp. 833-844.

OLLÉ, Carmen.

2005 *Noches de adrenalina*. Lima: Centro de la mujer peruana Flora Tristán.

2008 *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

REISZ, Susana.

1996 *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Barcelona: Asociación española de estudios literarios: Universitat de Lleida.

2009 “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer... y dos hombres l@ “construyen”?” *Intermezzo tropical*. No. 6-7. Pp. 123-133.

Rosas Ribeyro, José.

2008 *María Emilia Cornejo: el lado oculto del mito*.

<http://zonadenoticias.blogspot.com/2008/01/mara-emilia-cornejo-el-lado-oculto-de.html>

ROWE, William.

2000 “The subversive language of Carmen Ollé”. In *Poets of Contemporary Latin America. History and the Inner Life*. New York: Oxford University Press, pp. 327-351.

SANTIVÁÑEZ, Roger.

2016 “Eros & política: Una lectura de *Noches de adrenalina de Carmen Ollé*” Ed.

DREYFUS, Mariela; HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé; SILVA SANTISTEBAN, Rocío. *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima:

Latinoamérica Editores - Celacp, pp. 161-174

SILVA SANTISTEBAN, Rocío.

1993 *Mariposa Negra*. Lima: Jaime Campodónico.

1999 “¿Basta ser mujer para escribir como mujer?”. En *El combate de los ángeles*. Comp.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 111-126.

VICH, Víctor.

2013 “Dinámicas del goce en la poesía de Rocío Silva Santisteban”. En *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, pp. 192-213

VILLACORTA, Carlos.

2016 “Erotismo y espacio en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard” Ed. DREYFUS, Mariela; HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé; SILVA SANTISTEBAN, Rocío. *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Latinoamérica Editores - Celacp, pp. 175-187

WESTPHALEN, Yolanda.

2016 “La poética del cuerpo y de la calle” Ed. DREYFUS, Mariela; HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé; SILVA SANTISTEBAN, Rocío. *Esta mística de relatar cosas sucias*.

Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé. Lima: Latinoamérica Editores - Celacp,
pp. 189-199

ZAPATA, Miguel Ángel.

1992 *Anatomía y textualidad en la poesía de Carmen Ollé*.

http://people.hofstra.edu/miguel-angel_zapata/essays/Carmen%20Olle.pdf

