

PENSAMIENTOS Y PRÁCTICAS FEMINISTAS EN EL PERÚ
(LA POESÍA LIMEÑA DE LOS 80 Y 90)

By

ERICKA PAOLA GHERSI

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

2008

© 2008 Ericka Paola Ghersi

To my mother, my daughter, and all the women I met during my journey to Ithaca.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank Dr. Reynaldo Jiménez for all his support, patience, accurate reading, and hospitality. I also want to thank the members of my committee—Dr. Tace Hedrick, Dr. Andrés Avellaneda, and Dr. Efraín Barradas—for their thoughtful and generous reading of these pages. I want to thank Dr. Efraín Barradas for our discussions, and for his friendship. I thank my mentor Dr. Johan Leuridan Huys for his unconditional support, for promoting my work in the Peruvian academia, and for encourage me to achieve my goals, without his help I would not have been able to begin this dissertation.

I also want to thank to my classmates from the PEG, el Programa de Estudios de Género (Gender Studies Program) for our conversations and their cooperation with my work. Through their workshops, I understood better that women can make a difference talking about their own experiences and their work in collaboration with other women. I want to thank Patrícia Martínez Álvarez who was there to question my thoughts and embrace me in discussions about sex and gender, and Dr. Tace Hedrick for listening to my voice and helping me achieve my goal of promoting dialogue between women of different cultural backgrounds.

I especially thank Blanca Varela who encourages me to travel and learn from experience, and for telling me “keep Ithaca always in your mind”. Also, I thank Carmen Ollé, Rocío Silva, Roxana Crisólogo, and Monserrat Álvarez, and everyone involved in the Peruvian literary affair, who had the enthusiasm and patience that our conversations required. And, finally, I am always thankful to Daniel Holth.

TABLE OF CONTENTS

	<u>page</u>
ACKNOWLEDGMENTS	4
LIST OF TABLES	7
ABSTRACT	8
CHAPTER	
1 POESÍA Y SOCIEDAD	10
Introducción.....	10
Ejes temáticos: escritura de mujer y espacio social.....	14
Los movimientos sociales de mujeres y la crisis social.....	16
Las poetas de mi estudio: el espacio social desde el papel en blanco	23
Pierre Bourdieu y Michel Foucault: la violencia simbólica y las formas de poder.....	30
2 VIOLENCIA EN LA SOCIEDAD Y LITERATURA LIMEÑAS	38
Introducción.....	38
Memoria contra la memoria (Mayo, 1980-Diciembre, 1982)	40
Memorias del cuerpo: (Enero, 1983-Junio, 1986).....	46
Nuevos cuerpos en la ciudad: (Marzo, 1989-Setiembre, 1992).....	57
Espacios habitados: las universidades limeñas.....	65
Otros cuerpos (nuevas políticas de interacción): (Setiembre, 1993-Noviembre, 2000).....	73
Organizaciones, movimientos sociales de mujeres y oeneges feministas	79
Mujeres: grandes estrategias.....	88
3 AUSENCIA DE LAS ESCRITORAS Y LA GÉNESIS DEL PENSAMIENTO DE GÉNERO LATINOAMERICANO: TEXTUALIZACIÓN DE UN DEBATE EN LA POESÍA DE BLANCA VARELA Y CARMEN OLLÉ	96
Introducción.....	96
Antologías peruanas que incluyen textos poéticos de mujeres.....	99
Pensamiento de género latinoamericano	105
Los debates feministas latinoamericanos.....	108
Los debates feministas en el Perú de los ochenta y noventa	118
La crítica feminista occidental: Estados Unidos y Europa	128
Fases del feminismo en el Perú	136
Textualización de un debate en la poesía de Blanca Varela y Carmen Ollé	143

4	LAS DE LA OTRA MARGEN.....	157
	Introducción.....	157
	Modelos de periodización.....	159
	Estética de los márgenes: otros cuerpos y mujeres ventrílocuas	176
	Lo de afuera y lo de adentro	183
	De ciudad y exilios	192
5	CONCLUSIONES: LOS FEMINISMOS CONTRA LA MEMORIA Y EL OLVIDO	202
	APPENDIX CRISIS DE LAS EDITORIALES, LIBROS PUBLICADOS Y NUEVOS ESPACIOS LITERARIOS	215
	LIST OF REFERENCES	223
	BIOGRAPHICAL SKETCH	236

LIST OF TABLES

<u>Table</u>	<u>page</u>
2-1 Base de Datos Comisión de la Verdad y Reconciliación (07.02.03)	60
2-2 Desapariciones por departamento	61

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

PENSAMIENTOS Y PRÁCTICAS FEMINISTAS EN EL PERÚ (LA POESÍA LIMEÑA DE
LOS 80 Y 90)

By

Ericka Paola Ghersi
August 2008

Chair: Reynaldo Jiménez
Major: Romance Languages

This study examines the textualization of Latin American feminist discourses on Peruvian poetry written by five female authors and published in the last two decades of the twentieth century. Since the Eighties, the emergence of poetic texts written by woman poets has presented a challenge in the literary scenario in Perú. That emergence coincides with a political period (1982-1992) characterized by an internal war between the government and Sendero Luminoso (Shinning Path). Control, censorship and a blackout in the cultural field covered those years as well as the poetry produced by woman writers.

Pensamientos y prácticas feministas en el Perú reads selected poetics texts through a gender perspective that permits a focus on their specificity as poetry produce by a female subject of enunciation. At the same time, these texts are analyzed as literary objects. This work proposes to consider the poetry produced by these five women as texts that dialogue with the Latin American feminist discourses. Theoretical notions as “double voice”, “palimpsest”, “dialogism”, “discourse”, “habitus”, “double discourse”, “female writing” are used in their poems by means of subaltern voices: female poetic voices or several voices in a text. In some poems, voices speak to the demand for literary value; often these texts become very complex and sophisticated poetic artifacts. In other poems, voices speak through them from a particular place of enunciation which

is related to women's place and the marginal situation of women's discourse in the Peruvian society.

These voices set up a dialogue with other texts and with cultural discourses, in some cases looking for a genealogy, in others contesting masculine discourse when it imposes obstacles for women's speech. Texts studied show confrontations with a masculine literary discourse (Blanca Varela, Carmen Ollé, Rocío Silva Santisteban y Roxana Crisólogo); the patriarchal semantization of domestic space (Blanca Varela, Carmen Ollé and Rocío Silva Santisteban); the opposition between woman-nature/man-culture (Blanca Varela and Carmen Ollé); the images of women in the discourses of popular music “vales” y “boleros”, “rock en castellano” and “chicha” (Blanca Varela, Rocío Silva Santisteban y Roxana Crisólogo); and the internal journey of searching for and criticizing identities (Blanca Varela, Carmen Ollé, Rocío Silva Santisteban, Monserrat Álvarez and Roxana Crisólogo). Blanca Varela and Carmen Ollé’s books published in the eighties and nineties have been a remarkable point of reference for women writers who have followed. Rocío Silva Santisteban, Monserrat Álvarez and Roxana Crisólogo’s first books show the same literary strategies Blanca Varela and Carmen Ollé employed in their first books. Silva makes use of a female voice while Álvarez and Crisólogo employ a neutral voice. Thus, my findings strongly suggest that the latest writings by women engage freely in an open dialogue about society and themselves, not seeking a female identity already provided by earlier female writers.

CAPÍTULO 1 POESÍA Y SOCIEDAD

Introducción

Sostengo que dentro de la poesía peruana contemporánea escrita por mujeres que aborda temas relacionados a la recuperación de un cuerpo fragmentado, al exilio (interno o externo), al sujeto marginal y su relación con el espacio social correspondiente a las décadas de los ochenta y noventa (un espacio que se traduce como cuerpo social), se entrecruzan dos ejes temáticos de vital importancia; por un lado, algunos de los discursos de género que aparecieron en el espacio letrado durante las décadas arriba indicadas; y, por otro lado, la violencia política, social y simbólica (Bourdieu 170) que se desató entre diciembre de 1982¹ y septiembre de 1992².

La importancia que se le atribuye a este tema es producto de que, desde el lado de la poesía escrita por mujeres, hay una fuerte y temprana crítica a la violencia simbólica que se produjo durante las décadas de los ochenta y noventa. Crítica que ha sido poco revisada, salvo por el estudio de Susana Reisz, Voces sexuadas (1996), donde la ensayista argentina analiza la “escritura de mujer” y las relaciones con la cultura masculina desde el lado de la literatura, pero donde no incluye propiamente una crítica que se acerque al contexto social y político que marcó esta época.

Interesa trabajar la relación que hay entre el “discurso” del arte y los problemas sociales en sentido semejante al que conduce la propuesta de Nelly Richard en Estratificación de los márgenes (1989), y la de Francine Masiello, en su libro El arte de la transición (2002). En efecto, se hará uso de varias de sus propuestas, pero no necesariamente en el sentido en que ellas las aplican a las dictaduras y posdictaduras chilena y argentina, sino que se intentará reformular su

¹ En diciembre de 1982, el presidente de turno, Andrés Belaunde Terry, recurrió a las fuerzas armadas para enfrentar a Sendero Luminoso (Youngers 76).

² Fecha de la captura al líder político del movimiento subversivo Sendero Luminoso.

aparato teórico y también producir uno nuevo que permita explicar los procesos tanto de la violencia política y simbólica desatada en los ochenta como de la dictadura fujimorista.

El discurso no es un lenguaje ni un texto, sino una estructura histórica, social e institucionalmente específica de significados, términos, categorías y creencias. En El orden del discurso (1970), Michel Foucault sostiene que la elaboración de significado implica conflicto y poder, que los significados son cuestionados localmente dentro de “terrenos de fuerza” discursivos, que (al menos desde la Ilustración) el poder para controlar cierto terreno reside en alegatos referidos a un saber (científico) incrustado no sólo en la escritura, sino también en organizaciones disciplinarias y organizaciones profesionales, en instituciones (hospitales, prisiones, escuelas, fábricas) y en relaciones sociales (médico/paciente, maestro/alumno, patrón/empleado, padre/hijo, marido/mujer). Por lo tanto, el discurso se encuentra o se expresa no sólo en las organizaciones e instituciones sino también en las palabras. Todo esto constituye textos (poemas y prosas poéticas) o documentos (ensayos críticos) que permiten entender dentro del contexto que concierne a las poetas de este estudio.

El argumento central se apoya en el hecho de que dentro de este marco cronológico existen poemas contenidos en libros como Canto villano (1986), Ejercicios materiales (1993) y El libro de barro (1994), de Blanca Varela (Lima, 1926); Noches de adrenalina (1981), de Carmen Ollé (Lima, 1954); Ese oficio no me gusta (1987), Mariposa negra (1993) y Condenado amor (1996), de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963); Abajo, sobre el cielo (1999), de Roxana Crisólogo (Lima, 1966); y Zona dark (1991), de Monserrat Álvarez (Zaragoza, 1969) que, revisados a la luz de los dos ejes temáticos que se señala, pueden proporcionar elementos para comprender por qué en esta poesía, aparecen sujetos que enfrentan el problema de ser el otro, un otro sometido y marginado en una sociedad de prácticas sociales y políticas excluyentes.

De otro lado, conviene precisar que la investigación se divide en cinco partes. La segunda parte, el capítulo 2, se centra precisamente en el marco de los veinte años de violencia en el Perú (1980-2000). El Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), que fue emitido el 28 de agosto de 2003, servirá como referencia para esta disertación. Se tratará de relacionar su cronología con los hechos literarios de los que se dan cuenta, con el fin de encontrar en sus ejes y coordenadas elementos que representen simbólicamente la época de violencia en la que se produjeron y publicaron los poemas que interesan en esta investigación.

En la tercera parte, el capítulo 3, interesa comparar las propuestas entre los discursos literarios feministas latinoamericanos y señalar los elementos que las diferencian de sus semejantes peruanos. Es necesario recalcar el hecho de que la crítica literaria peruana que se ocupa de los textos escritos por mujeres, en poesía, aparece en los noventa desde el lado de la creación (poetas en su mayoría: Ana María Gazzolo, Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban). Es decir; no desde el lado de un discurso crítico feminista (Ana María Yáñez [fundadora del Movimiento Manuela Ramos] o Virginia Vargas [fundadora del Centro de la Mujer Flora Tristán]), quienes, aunque conocían la retórica apropiada, no lograron articular un pensamiento crítico que incluyera la creación literaria. Sin embargo, se observa que las preocupaciones de los movimientos sociales de mujeres aparecen durante los noventa en textos poéticos escritos por jóvenes poetas como son Monserrat Álvarez y Roxana Crisólogo.

Se estaría frente a una especie de complejo cruce de discursos, pues se observa que durante los ochenta, mientras los movimientos sociales de mujeres se encuentran cumpliendo una labor social con la población más necesitada del país, surgen –en el campo de la escritura— manuscritos/textos, elaborados por mujeres, con un discurso que relee el discurso masculino,

aunque algunos de ellos con una marca de feminidad textual y sustentados en gran medida en las ideologías feministas anglosajona y europea.

En cambio, en los noventa, cuando emerge la crítica literaria hecha por mujeres creadoras, los textos poéticos que se producen, tratan aquellas preocupaciones que movilizaron a los movimientos de mujeres durante los ochenta. Lo que se propone es que en los noventa, hay una “revitalización” de los feminismos latinoamericanos que fueron evolucionando desde los años ochenta.

Además del acercamiento y análisis a la crítica feminista, este capítulo servirá para iniciar la textualización del debate de género en los poemas de Varela, Ollé y Silva. Lo que se propone hacer es establecer asociaciones entre las preocupaciones de la crítica feminista y los discursos literarios que las poetisas construyen en sus primeros poemarios. Una vez demostradas las preocupaciones dentro de la crítica literaria referida, se va a ver por un lado, en el capítulo 4, la naturaleza de la crítica que desarrollan las poetisas de esta investigación como también se van a analizar los poemas y demostrar detalladamente cómo se cruzan con los dos ejes temáticos establecidos en los primeros párrafos de la tesis. Por otro lado, se va a realizar asociaciones complementarias con otras poetisas contemporáneas o coetáneas que escribieron sus primeros libros durante los noventa, y cuyos textos constituyen una representación del contexto indicado. Finalmente, el quinto capítulo servirá, por un lado, para hacer una revisión de la cuestión de género y de su proyección en Latinoamérica y en el Perú y, por otro, también para realizar asociaciones complementarias con las indagaciones de Nelly Richard y Francine Masiello.

Apoyándome en las propuestas y ensayos de Gastón Bachelard, Pierre Bourdieu, Foucault, Richard, Masiello, Reisz y María-Milagros Rivera, se explicará cómo algunos poemas de Varela, Ollé, Silva Santisteban, Álvarez y Crisólogo instauran un espacio físico paralelo al que se da en

aquellos momentos en la sociedad limeña. Dentro del imaginario que las creadoras fundan, narran de diferentes maneras las adversidades que enfrentan el cuerpo femenino y todos esos cuerpos que no son agentes activos dentro del proyecto de la cultura masculina. Términos como identidad, discurso, poder, sujetos disidentes, marginación, lo de adentro y lo de afuera, espacios privado y público se combinan para construir un sistema escritural que denuncia sutilmente, algunas veces directamente, el *habitus* que buscan cambiar. De esta manera, el tranzar (negociar) se convierte en un arte en el papel en blanco.

Ejes temáticos: escritura de mujer y espacio social

En cuanto al primer eje temático, es conveniente anotar que, dentro de los discursos de género, la teoría literaria feminista anglosajona señala tres estadios o momentos del proceso de la escritura de mujer que abarca los siglos XIX y XX y que, de alguna manera, podrían ser representativos dentro del proceso de la escritura de mujer en el Perú de finales del siglo XX. Me refiero a los períodos 1) de imitación e internalización “feminine” (femenino), 2) de protesta y defensa “feminist” (feminista) y 3) de auto-descubrimiento “female” (femenil)³. Los tres estadios que Showalter anota en *A Literature of Their Own* (1977) intentan construir un mapa del proceso de la escritura de mujer en Inglaterra, que puede ser útil en el caso peruano si se utiliza como complemento de los discursos feministas que se plantean en América Latina. Si bien Showalter aplica su división únicamente al proceso de la escritura de mujer, este modelo podría ser útil también para referirnos a los discursos que las poetisas de esta disertación instauran en muchos de sus poemas y a los procesos del desarrollo del feminismo. Otros análisis que complementan el estudio de Showalter son los de Julia Kristeva, María-Milagros Rivera, Luisa Muraro, Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo y Lucía Guerra-Cunningham.

³ La crítica Nattie Golubov, en su ensayo “La crítica feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia.”, opta por llamar “femenil” a la fase que Showalter denomina “female” (116).

En el caso del Perú, el segundo eje temático, el social, cobra especial importancia ante la evidencia de que al interior mismo de la sociedad civil, se vive un proceso de exclusión ya sea por condición étnica, social o económica. Esta discriminación recae, sobre todo, en los migrantes (los pobladores andinos) que durante el espacio cronológico de este estudio se encontraban en Lima en calidad de desplazados y estaban asentados en las áreas periféricas⁴ de la capital (Youngers 464) y sobre aquellos otros ciudadanos cuyos salarios no cubrían ni siquiera sus necesidades básicas ni las de sus familias. Estos sujetos marginados (en los tres sentidos antes señalados), en especial los migrantes, sufren directamente la violencia causada por el enfrentamiento entre los grupos alzados en armas: el Movimiento Revolucionario “Tupac Amaru” y Sendero Luminoso⁵ y las fuerzas del orden del Estado porque “se vieron obligados a migrar desde sus lugares de origen, por la intensidad de la violencia política que soportaban. En su mayoría provenían de los departamentos de Huancavelica, Ayacucho, Junín, Apurímac, Huánuco y Puno” (Youngers 464). Esta referencia es útil porque cuando los sublevados rompían el orden social o atentaban contra los servicios de electricidad y agua potable (administrados por el Estado), los afectados eran, directamente, los sectores económicos de clase C, D y E.

Dentro de este contexto social es que escriben las poetas de esta investigación, y sus poemas revelan tanto algunas de las tres etapas que propone Showalter: la segunda, de protesta y defensa “feminista”, y la tercera etapa, de auto-descubrimiento “femenil” como las que establecen Castro-Klarén y Molloy para el caso latinoamericano. Para Showalter, la segunda fase sería pues definida como un período donde las escritoras utilizan, en este caso la poesía, para denunciar algunos de los constructos sociales (conductas y valores) que agreden o violentan

⁴ Hoy en día, algunas de esas zonas se han convertido en urbanizaciones o residenciales pobladas, en la mayoría de los casos, por migrantes (Villa el Salvador, San Juan de Miraflores, Los Olivos, El Agustino, etc.).

⁵ En adelante, se utilizarán las siglas MRTA para referirse al Movimiento Revolucionario “Túpac Amaru”.

tanto el espacio que las rodea como su propia intimidad, hecho que se presenta en la descripción desencantada del cuerpo femenino en los textos de Varela, Ollé y Silva Santisteban. El tercer período que describe Showalter, el auto-descubrimiento “femenil”, se caracteriza porque las autoras buscan afinidad con sujetos que tienen las mismas particularidades de invisibilidad que las definen a ellas dentro de la estructura patriarcal. Como ellas se definen observando a estos otros “marginales”, pueden representar dentro de su imaginario poético una realidad que, como la de ellos, les es muy cercana. Esta afinidad que se crea entre sujetos marginales de uno u otro orden, influye en la construcción de los personajes que van a pasar a poblar el imaginario poético de estas autoras, e implica, además, un cambio en los registros de su lenguaje. Ellas, en el afán de encontrar su propia identidad, reconstruyen la de estos sujetos marginales, dándoles voz y convirtiéndolos en algunos casos en pequeños héroes y heroínas de barrio; y en otros, en antihéroes.

Los movimientos sociales de mujeres y la crisis social

Bajo este panorama social, los movimientos sociales de mujeres mantuvieron una abierta desconfianza hacia el Estado. Según la socióloga y feminista peruana, Virginia Vargas, “las oenegess se [volvieron] crucialmente importantes en el Perú en la última década (los noventa) debido a la pérdida de legitimidad de las instituciones” (45). Las oeneges⁶ ayudaron a optimizar el movimiento social de mujeres porque dinamizaron la interacción entre la propuesta feminista y las vertientes popular y de los espacios políticos tradicionales (45). Vargas también sienta que una de las responsabilidades de la vertiente feminista de los movimientos sociales de mujeres durante los ochenta fue la de asumir proyectos colectivos tanto con organizaciones de mujeres en

⁶ En sus libros Aporte de la rebeldía de las mujeres (1989) y Como cambiar el mundo sin perdernos (1992), la socióloga y feminista peruana Virginia Vargas utiliza la palabra “oeneg(s)” para referirse a las Organizaciones No Gubernamentales. Aquí se utilizará el término acuñado por la socióloga.

los barrios marginales y con mujeres rurales como con importantes sectores femeninos en organizaciones mixtas (45). En el caso de las oeneges feministas, éstas fueron importantes para la vertiente feminista, no sólo debido a su capacidad organizativa, sino porque a través de proyectos de trabajos específicos establecieron relaciones y produjeron información sobre la dinámica de otras vertientes principales como también promovieron el diálogo entre oeneges (Vargas 46). Sin embargo, la activista feminista Maruja Barrig tiene una opinión diferente con respecto al *modus operandi* de las oeneges feministas con la vertiente popular. Las primeras intentaron “con escaso éxito, un traslado automático de los grandes “temas” feministas (maternidad libre, sexualidad no controlada), y con las mismas metodologías de los grupos de “autoconciencia”, a las mujeres de los barrios populares” (Barrig 5).

En Como cambiar el mundo sin perdernos (1992), Vargas reconoce no sólo estas diferencias como un problema sino también como parte de la evolución de los movimientos sociales de mujeres. Algunas mujeres trabajadoras y mujeres de los barrios marginales, con el apoyo de la vertiente feminista y de oeneges feministas, han sostenido reuniones o talleres para discutir similitudes y diferencias, y poder delinear propuestas colectivas” (51). Ya en Aporte de la rebeldía de las mujeres (1989), Vargas había señalado la necesidad de reformular la agenda de trabajo del movimiento para la construcción de una identidad de género. Aquí la autora indica que debido a la existencia de diferentes organizaciones de mujeres, se deja de ser un grupo homogéneo para convertirse en uno heterogéneo ya sea por la política que el grupo aplica o por la calidad de los pedidos. Por ejemplo, las mujeres de los barrios populares están organizadas alrededor de acciones de subsistencia familiar como el vaso de leche, mientras que las mujeres obreras reclaman cambios en las estructuras sexistas de los sindicatos clasistas.

Ante esta situación se presentan dos posturas diferentes en el movimiento feminista, creando cierto conflicto interno. La primera asume que:

Las feministas deben acompañar las diferentes expresiones organizativas de las mujeres, poniendo énfasis en las reivindicaciones inmediatas como una forma de concretar la propuesta de transformación de la situación de la mujer en amplios sectores femeninos” (125)

La otra postura que señala Vargas asume que las feministas deben mantener claramente el énfasis en las reivindicaciones a largo plazo de las mujeres como género oprimido (125). En ese sentido, la construcción de una identidad de género se complica porque crea ciertos conflictos que retrasan el proceso, pero que no lo debilitan sino al contrario. Esta sería, además, una muestra de la diversidad de necesidades que enfrentan tanto las mujeres de los barrios populares como las mujeres obreras.

Aquí se puede observar que los movimientos feministas tienen mucho qué hacer porque las necesidades exigen atención inmediata y así es como surgen diferentes formas del feminismo porque al no ser rápidamente cumplidos los requisitos de uno de los grupos, se ven forzados a suplir sus propias necesidades y allí es donde aparecen formas de activismo feminista no tradicionales (208). Este fenómeno también se da en los Estados Unidos, Sonia Saldívar-Hull, autora del ensayo “Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics” (1991) sugiere que en This Bridge Called My Back (1983), Chirríe Moraga elabora una agenda feminista que difiere de los procesos feministas occidentales (Showalter, Moi y Kristeva).

Al no tener el feminismo chicano un proceso similar al de los occidentales, pese a que conviven en el mismo territorio geográfico, se convierte en un feminismo desarticulado. Sin embargo; si la chicana mira hacia los países en vía de desarrollo (Third World countries) y encuentra que su feminismo comparte similitudes con los del tercer mundo, una de ellas está asentada por Moraga: “the Third World people struggling against the hegemony of the United

Status”. Saldívar-Hull anota que de la misma manera que la teoría feminista chicana necesita romper con los conceptos hegemónicos sobre género, “working class of color in other Third World countries articulate their feminisms in nontraditional ways and forms” (208).

Para la investigadora, el feminismo chicano debe aprender sobre las diferencias históricas y de clase, étnicas y raciales de las mujeres de las fronteras aunque la cultura masculina blanca occidental anote que ese tipo de alianzas son imposibles: “white supremacy promotes an illusion or an irreconcilable split between feminist confined within national borders” (208). Según Saldívar-Hull, se debe examinar y cuestionar la dicotomía primer mundo versus tercer mundo antes de aceptar la oposición como una fisura inevitable que separa a las mujeres políticamente comprometidas de diferentes formas por una misma causa (208).

La construcción de agendas no tradicionales dentro de los movimientos de mujeres latinoamericanas, particularmente en Perú, responde al contexto histórico. Uno que en los ochenta y noventa no se presentaba favorable para estas organizaciones, quienes se veían enfrentando a diario no sólo a las fuerzas del orden sino también a las de Sendero Luminoso. Las críticas como Herzog, analizan el tema de la violencia a las mujeres y sugieren que este problema no tiene nada que ver con el género sexual sino con los conflictos contra ideologías extranjeras (202). Sendero Luminoso confirma que su política interna no se opone a organizaciones como “el vaso de leche” o “los comedores populares” sino al feminismo por ser una ideología que no responde a la suya, esa es la razón por la que Sendero Luminoso se manifiesta en contra del feminismo. La paradoja del argumento de Sendero Luminoso consiste en que la muerte de mujeres líderes es un asunto contra el cuerpo de las mujeres como símbolo de imagen opositora. La violencia al cuerpo de las mujeres es una cuestión política que se manifiesta en un espacio público y privado, por lo tanto también es un asunto feminista. Durante

los noventa, los procesos sociales tanto fuera como dentro del país se complican, aplazando la agenda de trabajo de los movimientos sociales de mujeres. Fuera del país aparecen nuevos procesos de transición democrática y modernización de Estados, mientras que dentro del país se respira nuevos aires con la captura del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán (1992) y la inversión de capitales extranjeros.

Por ello, las agencias de cooperación internacional modifican sus políticas de asignación de recursos y las oeneges feministas y de mujeres. Según Barrig, regresan a cumplir la misma labor que cumplían en su fundación, “rendir cuentas, a la sociedad y a las agencias donantes, de resultados tangibles, de procesos de planificación de actividades, de normas laborales internas en las organizaciones y, ciertamente, del perfilamiento de estructuras jerárquicas en su interior” (6). Paralelamente, como producto de los cambios de escenario político y económico dentro del país aparecen nuevas formas de articulación con el Estado que permiten el surgimiento de feministas individuales, líderes políticas y de organizaciones sociales que integraron colectivos no “organizados”, signados por las preocupaciones que emanaban de sus particulares contextos como son los casos del Movimiento Amplio de Mujeres (MAM) (1996), con una posición claramente feminista y el colectivo de Mujeres por la Democracia MUDE (1997). Este colectivo cumplía con la función de velar por la institucionalidad democrática y la vigencia del Estado de Derecho y sus postulados anotaban que el MUDE trabajaba activamente para expandir los espacios democráticos en el Estado, en la sociedad civil y en la vida cotidiana como también ocupaba, con responsabilidad, su lugar en la construcción de una auténtica democracia del país.

Por otro lado, tanto el Estado como los grupos alzados en armas, en los ochenta e inicios de los noventa, se encuentran luchando por el control del poder. Sendero Luminoso y el MRTA imponen sus discursos y obligan con la violencia a que algunos grupos e instituciones

abandonados por el poder central se adhieran a ellos y hagan presentes sus discursos ante el resto por medio del terror. Dichas imposiciones, además de las que provienen del Estado, implican, en el plano del imaginario, la descomposición de la identidad del sujeto marginado, mismo que, por su posición de debilidad frente a ambos “poderes”, no puede luchar por mantener una identidad. Estos grupos, al imponerle al “débil” un cierto discurso, coaccionan su identidad y le prohíben que se defina por sí mismo. Además, lo obligan a adscribirse a una de las dos causas, clausurando la posibilidad de que permanezca en una posición neutral, lo que, en el marco de una lucha intestina de gran envergadura, es visto como imposible de sostener. Ante esa imposición, algunos sujetos se rebelan contra la autoridad política de un estado que no tiene presencia real en la vida de la colectividad. También se rebelan contra la violencia de una ideología impuesta por las armas, y reaccionan tratando de rescatar su propia identidad a partir de manifiestos e intervenciones públicas que resultan, en más de un caso, en atentados contra ellos. No extraña que la poesía de la época se valga de una serie de artilugios temáticos que la distancian de la política, pero que a fin de cuentas reflejan tangencialmente la problemática del migrante, el oprimido y, en buena cuenta, la del sujeto al que se le arrebató la libertad de ser él mismo. Sin embargo; como se verá más adelante, muchos de estos conflictos que vive la sociedad y gran parte de la violencia que se respira en las ciudades pasan a la poesía a manera de conflictos menores, pintados en cuadros cotidianos de relaciones de pareja o encuentros en la casa, en el “bar” y el barrio.

Si se acepta que, en lo referido a la literatura escrita por mujeres, las autoras tendieron a reconocer en el otro marginal un atisbo de sí mismas, la asunción del componente político es inevitable. Y, en efecto, si uno se detiene en ella, se encontrará que una buena parte de la literatura peruana de mujer escrita durante los ochenta y noventa posee una actitud política

algunas veces más evidente que otras, pero que conduce a una búsqueda de auto-definición (como individuo-mujer). Paralelamente, mientras que en la literatura de esa época se produce una toma de conciencia de la marginalidad, atribuyéndole voz al que no la tenía antes, en la política se observa que las minorías reconocen su propia marginalidad frente al sistema y deciden tomar parte en los procesos de pacificación y de reinserción en la sociedad como sucede con “las rondas campesinas”, “el vaso de leche”, “los comedores populares” y “la olla común”.

Por ejemplo, las rondas campesinas surgen cuando los habitantes de los pueblos andinos, al verse asediados por Sendero Luminoso y el MRTA, toman la justicia en sus manos y defienden sus terrenos y otras posesiones. Algo similar sucede en los barrios populares, donde se recorta la ayuda financiera del proyecto social del ex-alcalde de Lima Metropolitana, Alfonso Barrantes Lingán. Ante esto, las mujeres se agrupan en los barrios y elaboran un plan de trabajo para la continuación del proyecto del “vaso de leche”, para lo cual crean “los clubes de madres”⁷, con los objetivos de exigir apoyo económico al gobierno de turno, el de Alan García Pérez, (1985-1990) y lograr sustentar la llamada “olla común”⁸. No hay que perder de vista que estas agrupaciones o movimientos se constituyen bajo el supuesto de que “nadie va a ayudarlos”, por tanto sus mecanismos de autodefensa y cuidado son paralelos a los del Estado, y se concentran en realizar una división del trabajo y de los bienes con una eficiencia de la que carecían y aún carecen las instituciones gubernamentales. En ese sentido, como las oeneges, estas agrupaciones o movimientos tampoco creen en el Estado. Según la feminista Virginia Vargas, la ausencia de un Estado fuerte y benefactor ha provocado, también, que las mujeres busquen soluciones comunales a necesidades básicas de salud, agua y el cuidado de la familia (38).

⁷ Aunque los Clubes de Madres ya habían surgido en los años setenta, “de naturaleza paternalista [...] y estrechamente vinculadas al ala conservadora de la Iglesia Católica” (Vargas 41).

⁸ Institución autogestionada que en un inicio surgió en barrios de sectores económicos de clase C, D y E, y que se ocupó en ayudar a cubrir la alimentación mínima de estos sectores más deprimidos.

Las poetas de mi estudio: el espacio social desde el papel en blanco

Hasta aquí, se ha aludido a una realidad que era conocida por todos y a un contexto histórico que ejercía sobre los actantes políticos y sociales una presión sin precedentes. Por ello, se sostiene que es imposible acercarse a la producción literaria de mujer sin referir el contexto en el que tiene lugar. En relación con el primer estadio, el proceso de internalización que refiere Showalter, resta explicar que si bien la función de los primeros libros en poesía escrita por mujeres no es propiamente la de instaurar un yo lírico femenino, sí podemos ver que el tema de la subalteridad del marginal se sitúa en el centro del discurso, y es probable que esto se deba a que las escritoras a las que se remite este estudio ocupan más del problema derivado de ser “el otro” que de recuperar para el suyo un estatuto semejante al del discurso masculino.

En efecto, la mayoría de estos textos revelan un yo lírico neutral y de voz masculina que cumple con el estándar que exige la tradición, como se observa en los libros de Álvarez (Zona dark) y Crisólogo (Abajo, sobre el cielo). En ambos hay poemas que exhiben a nuevos actores sociales en el texto poético (sujetos de barrio, personajes marginados por la sociedad y migrantes), lo que le atribuye un acento “feminista”⁹ a la construcción de los personajes del texto. Se propone que el uso del yo lírico neutral en estos dos poemarios sirve para dar validez dentro del espacio letrado al discurso “politizado” que ambas escritoras ofrecen, y cuyo postulado principal, como ya se ha mencionado, es rescatar a los sujetos que se encuentran subordinados (mujeres, migrantes y pobres) por el sistema patriarcal (cuyo correlato es la presencia efectiva de las fuerzas policiales y militares en la ciudad) de los años ochenta y noventa.

⁹ Podemos remitirnos a este concepto introducido por Showalter, porque las autoras mencionadas critican en sus textos los valores y estándares sociales del sistema patriarcal y, a la vez, estos se comparan con los valores de otros grupos étnicos y sociales con el objetivo de adscribirlos a la sociedad, aunque sea en los límites de la cultura hegemónica.

En la época de la publicación de Zona dark (1991) y de Abajo, sobre el cielo (1999), esta forma del yo lírico sirvió para denunciar los valores y papeles sociales establecidos por el patriarcado y también para exigir autonomía legítima para los sujetos invisibilizados por la sociedad masculina. Otra manera de reivindicar la propia existencia, tanto dentro como fuera de las letras peruanas, fue el mecanismo que eligió Carmen Ollé en su primer libro, Noches de adrenalina (1981), y que coincide, desde el lado político, con los mecanismos que utilizaron las rondas comunales: tomar la justicia en sus manos. Para Marco Martos, este libro, “tuvo un significado diverso: el ritual de la ruptura” (49). Según él, “Ollé es una precursora de las poetas que le han seguido en el tiempo” (49); y de esa manera, ella se convierte en “la señaladora del cuerpo, del propio y del ajeno, no para mostrar la belleza de las proporciones y de las formas, sino para evidenciar la complejidad de su funcionamiento” (50). Para mí, Ollé construye un discurso sobre el cuerpo de la mujer, y, en él, las metáforas e imágenes acerca de lo femenino son diferentes a las estereotipadas por la tradición literaria. Hasta cierto punto, la mirada de la autora sobre el cuerpo de la mujer se acerca a la de Simone de Beauvoir en Le deuxième sexe (1949). Me refiero a una mirada “cientificista”¹⁰ que opera sobre el cuerpo femenino y lo aleja de la idealización, atribuyéndole una materialidad de la que carecía, que es llevada, a veces, al extremo por un discurso plagado de imágenes escatológicas.

El discurso sobre el cuerpo de la mujer que se lee en Noches de adrenalina sirve para entender, desde su micro-cosmos, el cuerpo social de la época. De la misma manera sucede con algunos poemas de Blanca Varela en los libros Canto villano (1986) y Ejercicios materiales (1993); y de Rocío Silva Santisteban en Ese oficio no me gusta (1987) y Mariposa negra (1993).

¹⁰ La mirada “cientificista” a la que se hace referencia toma como objeto de estudio a los seres vivos y analiza su funcionamiento fisiológico, en este caso, el de la reproducción. El fin de este tipo de acercamiento sería pues ofrecer al lector un nuevo conocimiento, el de la anatomía funcional del cuerpo de la mujer, el otro cuerpo físico.

Por ejemplo, el poema de Blanca Varela “Vals del Angelus” cuenta con una voz poética enteramente femenina que se queja de su cuerpo, de su maternidad y de temas que competen al orden de lo femenino:

Ve los que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año (116).

En cambio, en “Mariposa negra”, la voz poética diseña una relación no solo de amor-odio sino también de dependencia que podría leerse de dos maneras; por un lado, desde la escritura misma:

El papel que he puesto sobre las ventanas ha quedado empañado
La humedad de su saliva sobre mis piernas, entre mis dedos
Se guarda y en pequeñas cavidades, destroza
Esto que a veces pretendo inventar.

Por otro lado, podría leerse como una relación de dominancia entre dos sujetos en tensión:

¿Estado versus sociedad civil?:

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.

El discurso patriarcal en el proceso peruano de aquellos momentos se fortalecía con la violencia política, social y simbólica que ya se ha señalado anteriormente. El Estado se convierte en el padre que castiga y rehúsa aceptar los cambios sociales producidos por la guerra interna, y al no reconocerlos, busca mantener el mismo orden social y político anterior a las invasiones de los grupos alzados en armas en las provincias andinas. A partir de allí, el yo creador ve en estas fuerzas que se ejercen sobre la sociedad un reflejo de ese patriarcado castrador.

En ese sentido, tanto el poemario de Ollé como los poemas de Varela y Silva Santisteban subvierten el orden oficial con un lenguaje de términos e imágenes que agreden al lector común, y se convierte en una manera de denuncia contra lo establecido. Además, en Noches de adrenalina, Ollé nos revela un cuerpo de mujer desconocido por la cultura masculina puesto que se refiere a un cuerpo físico en descomposición y en cambio biológico, mientras que el estereotipo del cuerpo de mujer dentro del discurso del hombre está “en la metáfora” (Spivak 169) como se leen en “La duquesa de Job” de Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895) y en “A Leonor” de Amado Nervo (México, 1870 – Uruguay, 1919), dedicados a sus musas. En cambio, Ollé construye un cuerpo que se estropea con el paso de los años, un cuerpo que exige cuidado, inclusive, médico:

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. (9)

Se trata de un cuerpo enteramente mortal que es consciente de que su existencia está limitada y que, por lo tanto, una vez sin vida, cumplirá con el proceso de putrefacción, como cualquier otro cuerpo.

Tanto los poemas de Ollé y Varela (“Tener 30 años” y “Vals del Ángel”, respectivamente) como el poema de Silva, “Mariposa negra” se está escenificando la descomposición del cuerpo social que se experimenta durante los ochenta:

El papel que he puesto sobre las ventanas ha quedado empañado
La humedad de su saliva sobre mis piernas, entre mis dedos
Se guarda y en pequeñas cavidades, destroza
Esto que a veces pretendo inventar.
No, amor, no basta con lamer nuestros cuerpos,
No basta con patearnos y gritar, jadear hasta pulverizarnos. (25)

Es una sociedad-cuerpo castigada con la muerte, con la violencia de los grupos alzados en armas y en donde la autoridad sospecha de todos los ciudadanos. La referencia alude a cuerpos

que están más cerca de la muerte que de la vida, y cuyo destino final es aparecer mutilados en alguna calle de la provincia o de la capital. Estos cuerpos están más cerca de lo que Ollé imagina para el cuerpo femenino y su proceso vital. De allí que su poemario puede pertenecer al estadio que Showalter denomina “feminist”, porque denuncia los valores y los roles que impone y naturaliza la autoridad en el nivel de la colectividad, mismos que se reproducen en escalas menores dentro de la familia y de la pareja; e incluso se manifiestan a manera de violencia del yo contra sí mismo.

En el caso de las cinco escritoras de este estudio, que escriben durante el proceso social en los ochenta y noventa, la toma de conciencia de la marginalidad y su actitud política frente a la escritura hacen más interesantes sus posiciones como escritoras y mujeres, porque ellas mismas, además de estar sometidas a la violencia de afuera (la violencia política, social y simbólica que se da en el espacio público), están sometidas a la violencia de adentro (misma que se encuentra en las micro-estructuras domésticas y que reproduce el patrón de la violencia que viene de afuera). En relación con este tema, Gastón Bachelard señala que “la dialéctica de lo de afuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites (fuera versus dentro) son barreras” (254); sin embargo, esa dialéctica se multiplica y diversifica en innumerables matices, y permite el ingreso de diversas categorías en los espacios herméticos de la imaginación, el sueño, el ensueño, la memoria y el tiempo.

Para Bachelard, “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (35), y, en efecto, las relaciones íntimas e interpersonales lucen como una extensión de esa casa, una colección de imágenes que proveen de razones o ilusiones de estabilidad, y donde la imaginación juega un papel importante porque opaca y vela la realidad. Por tanto, la oposición se lleva al extremo si se piensa en que el espacio exterior, fuera de la casa, es, más bien, el terreno

de lo que invita a “entrar en las aventuras de la vida, a salir de sí” (Bachelard 41). Lo significativo es que ese concepto, en el caso peruano, resulta en el ingreso a un espacio que está expuesto a la violencia simbólica, a la miseria y a la muerte misma, lo que el final lo transfigura y convierte no ya en un salir de sí, sino en un entrar en lo ajeno, en un ámbito enajenado por las restricciones del Estado y de los grupos subversivos, terreno en el que la aventura a la que alude Bachelard se convierte en un jugarse la vida. Probablemente, de allí, del temor a lo de afuera, venga el sesgo aparente de una parte de la poesía peruana de estas décadas que la vuelca más sobre la experiencia íntima y subjetiva que sobre el clima general del contexto.

Entonces, partiendo de los dos ejes temáticos que se plantea en los primeros párrafos y teniendo en cuenta la propuesta de “lo de adentro” y “lo de afuera” de Bachelard, se va a observar de cerca cómo funcionan estos elementos en Varela, Ollé, Silva, Álvarez y Crisólogo, pues, en sus poemas, las cinco autoras logran definir estos espacios. Así por ejemplo, en el poema titulado “Hay que huir de los techos”, de Carmen Ollé, la autora plantea un espacio interior que metaboliza la corrosión del exterior:

Hay que huir de los techos
las horas fluyen bajo ellos.
Imposible es habitar una casa sin decorado.
Si se ha de pensar atravesarás la ventana para poder
posarte en un panorama adecuado. (35)

En estos versos, nos encontramos con la idea de que el estar fuera de donde se está brinda al yo lírico la posibilidad de interpretar la realidad, cosa que es imposible cuando se está del lado de adentro, porque allí el tiempo no se construye, sino que discurre, “las horas fluyen bajo ellos [los techos]”.

Por otra parte, Álvarez describe desde el exterior, ella se mueve en la urbe. Sus personajes hablan desde allí y son seres seguros de su condición de superioridad (“Criollazo”) en algunos casos, mientras que, en otros, lo son de su subordinación (“Epitafio para San José”). Lo

significativo es que sus personajes, aunque existen en el exterior, están envueltos en la dialéctica de representar roles y ser reconocidos por ello, lo que cierne una sombra de desconocimiento sobre la realidad más íntima que los envuelve, y nos hace pensar más bien que, en realidad, los roles que ejecutan les vienen impuestos desde afuera, y los enfrentan con la obligación de fijarlos y actuarlos en el exterior. Significativamente, este fenómeno no excluye para nada el otro espacio al que se ha aludido antes, “lo de adentro”, sino que lo convierte, además—por lo menos como posibilidad—, en un mundo desconocido, paralelo, en el que no caben los roles ni las condiciones, y quizá a ese espacio aluda, un poco, el título mismo: Zona dark.

Finalmente, al revisar algunas poéticas contemporáneas se puede encontrar dentro de la tradición literaria de las mujeres a poetas que manejan la idea de exilio interior en relación con los conceptos de “lo de afuera” y “lo de adentro” que se ha revisado, así como de sus sentidos de lo privado y lo público. En estos cruces de coordenadas es donde se posicionan los diferentes elementos que se ha tratado de analizar hasta aquí. Conviene recordar, además, que el ejercicio poético, en tanto modelado por la “experiencia” resume, en última instancia, las preocupaciones de nuestras creadoras acerca de los procesos que envuelven a la literatura en general, pero también de aquellos que les permiten ubicar su propia “experiencia” a caballo sobre la barrera que separa “lo de afuera” de “lo de adentro”, la experiencia privada del universo de lo público. En ese sentido, se justifica la apropiación del concepto “experiencia” acuñado por Nattie Golubov. La ensayista apunta que la experiencia es “el proceso por medio del cual se constituyen los sujetos en su especificidad dentro de las fronteras históricas, geográficas, psíquicas y culturales que determinan su representación y autorrepresentación y no su producto” (121), concepto que no discrepa para nada con la filosofía de Bourdieu cuando se refiere al individuo socializado.

Pierre Bourdieu y Michel Foucault: la violencia simbólica y las formas de poder

Las teorías de Pierre Bourdieu sobre la reproducción del poder cultural y social no son radicalmente nuevas y originales *per se*. Muchos de sus temas más queridos también fueron objeto de estudio de otros críticos. Para algunos, su teoría general del poder puede ser menos original que la de Marx o la de Foucault. Por un lado; su descripción de la forma en que los seres humanos llegan a internalizar e identificarse con instituciones sociales dominantes o estructuras de ese tipo puede leerse como un eco de la teoría de la hegemonía de Gramsci. Por otro; su teoría del poder social y sus efectos ideológicos puede parecer menos desafiantes que las teorías de la escuela de Frankfurt, y es que Bourdieu va más allá porque logra hacer teoría sociológica a partir de todas las cosas como enfatiza Toril Moi en su ensayo “Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture” publicado en What is a Woman? and Other Essays en 1999.

Según esta crítica, la originalidad de Bourdieu debe buscarse en su desarrollo de lo que podría llamarse una microteoría del poder social (264). En el lugar en que Gramsci nos daría una teoría general de la imposición de la hegemonía, Bourdieu muestra exactamente la forma en que se pueden analizar los comentarios de los maestros y las maestras sobre los trabajos de los estudiantes, las reglas para la evaluación y las opciones temáticas y de materias que hace el alumnado para trazar la construcción e implementación prácticas de una ideología hegemónica (274). Bourdieu se niega a aceptar la distinción entre asuntos “altos” o “significativos” y asuntos “bajos” o “insignificantes”. En este trabajo, se espera demostrar que un enfoque al estilo de Bourdieu permita analizar el funcionamiento de la microteoría del poder social en campos como el de la literatura como representación del proceso social de un país como el Perú durante una época no sólo de conflictos económico y social, sino también de violencias política y simbólica que produjeron crisis en el orden intelectual.

Se dice que todo mal provoca un bien, en el caso de la producción literaria peruana, los conflictos y las violencias de los ochenta y noventa permitió, después de casi medio siglo de silencio, el reingreso de la escritura de mujeres en el espacio letrado masculino. Si bien sus poemas trajeron un nuevo discurso, éste no fue reconocido dentro del espacio letrado limeño sino fuera del país y después de casi diez años de presencia literaria. Y es que, según Foucault (1970), en toda sociedad, la producción del discurso está controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros (11). Esos peligros que anota Bourdieu, se encuentran entre las regiones de la sexualidad y las de la política como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes:

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso—el psicoanálisis nos lo ha mostrado—es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que—esto la historia no cesa de enseñarnoslo—el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (12)

Los discursos que las poetisas presentaron fueron unos que creaba un paralelismo entre lo que sucedía en el espacio físico y lo que sucedía en sus mundos personales (utilizando un imaginario poético recargado de imágenes de cuerpos y espacios cerrados y abiertos). Así la recuperación de un discurso sobre el cuerpo (entendiendo por cuerpo al cuerpo social, al sujeto social hombre, al sujeto social mujer y al ser humano que habla en el poema—la voz del poema—y no únicamente al cuerpo biológico que también tuvo su espacio dentro de las poéticas de algunas de las creadoras de esta investigación), les permitió hablar sobre el deseo y el poder.

En ese sentido, la violencia simbólica que se produce no sólo en el espacio social sino también entre los individuos (hombres y mujeres) que pertenecen a este espacio puede ser

entendida de diferentes maneras por cada una de las poetas que concierne. Recordemos que el sujeto se forma como individuo durante el proceso de socialización, por ende es un sujeto social y la singularidad de su “yo” se forja en las relaciones sociales que se dan en su “campo” (espacio social) a través de su “habitus” (formas de pensar, sentir y actuar) (Bourdieu 183-86). Según Bourdieu, el “habitus” se basa en leyes y vínculos incorporados. Es decir, que bajo el principio de cohesión ordinaria alcanza su máximo con los adiestramientos disciplinarios que imponen los regímenes despóticos mediante ejercicios y rituales formalistas o la uniformización, con el fin de simbolizar el cuerpo (social) como unidad y diferencia (191), pero también de dominarlo imponiéndole, por un lado, un uniforme determinado y, por otro lado, participación en las grandes manifestaciones de masas como las que se dieron durante los ochenta y noventa tanto por el lado de las fuerzas armadas (los desfiles militares) como por el de los grupos alzados en armas (las marchas de algunos miembros de Sendero Luminoso dentro de los campos universitarios). Estas estrategias de manipulación, según Bourdieu, pretenden “moldear los cuerpos para hacer de cada uno de ellos un componente del grupo e instituir entre el grupo y el cuerpo de cada uno de sus miembros una relación casi mágica de ‘posesión’, de ‘complacencia somática’, una sujeción mediante la sugestión que domina los cuerpos y hacen que funcione como una especie de autómata colectivo” (192).

Como los agentes sociales están dotados de “habitus”, estaríamos entonces hablando de una situación donde existen por lo menos dos grupos, uno que domina y otro que se deja dominar ya sea por consentimiento o por la violencia. Esta coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante sería pues entendida por Bourdieu como violencia simbólica (224). Sin embargo, Bourdieu va más allá e introduce un nuevo y complejo elemento al interior de dicho concepto: además de que el dominado le da

licencia al dominante para aplicar su fuerza, “el efecto de la dominación simbólica (de un sexo, una etnia, una cultura, etcétera) no se ejerce en la lógica pura de las conciencias cognitivas, sino en la oscuridad de las disposiciones del habitus” (225).

Este último elemento interesa en particular puesto que el “habitus” no es sino todos los comportamientos del ser humano, es decir las formas de conducirse en una realidad dinámica que contiene una historia cuyas relaciones de poder están afiliadas, por un lado a sujetos sociales expuestos a un sistema coercitivo y por otro lado a los conceptos violencia y consentimiento como instrumentos o resultados del poder (Foucault). Si bien para Michel Foucault el ser humano constituye el objetivo de sus investigaciones y con él sus conductas y relaciones con el espacio social, las relaciones de poder a las que se enfrenta ocupan gran parte de sus publicaciones. En su ensayo “¿Por qué estudiar el poder?: la cuestión del sujeto” (1989), Foucault explica cómo, en la cultura occidental, el ser humano se convierte en sujeto a medida que es objetivizado tanto por la medicina (biología, historia natural, psiquiatría) como por la filosofía (psicología) y la lingüística (1989), y cómo esta subjetivización lo convierte en presa de las diversas formas de poder que se construyen en el espacio social.

Según Marie Louis Pratt, la constitución del sujeto periférico se inició desde los márgenes en el siglo XIX. Los libros de viajes escritos durante aquel siglo ayudaron a la Europa expansiva a tener una idea de lo que existía en las tierras colonizadas; uno de estos escritores es Alexander von Humboldt, “Humboldt sought to reinvent popular imaginings of América, and through América, of the planet itself” (119). Incluso mientras él recreaba la visión de América del Sur en conexión con los intereses del norte de Europa, también buscó simultáneamente “reframe bourgeois subjectivity, heading off its sundering of objectivist and subjectivist strategies, science and sentiment, information and experience” (Pratt 119). Según Pratt, con él se construye la

visión romántica de América. Esta objetivización del ser humano, como se verá más adelante, se extendió en el Perú hasta finales del siglo XX, definiendo diferencias étnicas entre los pobladores de la costa y los de los Andes, diferencias que han causado, en la historia peruana, en particular durante la segunda mitad del siglo XX, grandes cambios sociales como el surgimiento de Sendero Luminoso (que en un principio se presentó como grupo protector de los derechos de los pobres, es decir, los pobladores andinos) y el advenimiento de nuevas formas culturales que miran hacia una identidad negada por la cultura letrada de la capital.

La cultura occidental, en su afán colonizador, se ha valido de muchas maneras para aplicar el poder sobre otros individuos y para ello ha establecido diferencias en la que el cuerpo y el sexo han sido objetivizados. En Historia de la sexualidad (2000), Foucault apunta que durante los siglos XVIII y XIX, la sexualidad se convirtió en objeto de investigación científica, control administrativo y preocupación social. Según este filósofo, la sexualidad surgió como un componente central de una estrategia de poder que conectaba exitosamente tanto lo individual como lo masivo dentro de un sistema de control que él denomina “bio-poder”. Esta propuesta sugiere que la noción “sexualidad” fue inventada como instrumento de control dentro del “bio-poder”, por ende esta construcción histórica de la sexualidad fue un discurso que estuvo conectado a las prácticas de poder del siglo XVIII (25-47); mismas que no son ajenas ni al espacio físico ni al campo de las letras al que pertenecen las poetas de este estudio. Han tenido que pasar casi dos siglos para que la cultura masculina entienda que estas relaciones de poder a través de la palabra: el nombrar, no deben excluir la producción intelectual hecha por el sexo opuesto: la mujer.

En cuanto a las relaciones de poder, Foucault anota que el cuerpo de la mujer ha sufrido una triple valorización: por su saturada sexualidad, por su patología intrínseca reservada a las

ciencias médicas y por su comunicación orgánica (biológica-reproductiva) con el cuerpo social “cuya fecundidad regulada debe asegurar”, con el espacio familiar “del que debe ser un elemento sustancial y funcional” y con la vida de los niños que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológica-moral que dura todo el tiempo de la educación(127). De esa manera, “la Madre, con su imagen negativa que es la ‘mujer nerviosa’, constituye la forma más visible de [la] histerización” del cuerpo de la mujer (127), noción que ha sido desmantelada (la histerización) por la crítica feminista María-Milagros Rivera en su libro Textos y espacios de mujeres (1990). La autora señala que la madre y/o la esposa pueden ser agentes de resistencia al cumplir la función de nombrar “nombrar los enigmas del cuerpo no va de esencialismo biologicista sino de nombres, de lenguaje [...] cuando ese cuerpo va, además, de segundo sexo, el nombrar esta ineludiblemente unido con la concienciación de trato desigual en función del sexo” (211). En ese sentido, las mujeres han pensado el mundo y han escrito sus obras de otra manera “a partir de la experiencia de trato desigual” (211).

Para Foucault el poder no es una cuestión histórica, sino algo que forma parte de nuestra experiencia y por ello debemos conocer las condiciones históricas que motivan a conceptualizar la noción de “habitus” y asegurarnos del tipo de realidad al que estamos confrontados. En ese sentido, Foucault sugiere que se analice las relaciones de poder a través de las confrontaciones de estrategias donde las formas de resistencia (luchas contra la autoridad, la heterodoxia) son modos de representar las diferentes formas de poder (1989). Foucault anota que donde hay poder hay resistencia y que éstas no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder (2000), “las resistencias no dependen de algunos principios heterogéneos; mas no por ello son engaño o promesa necesariamente frustrada” (117), constituyen el otro término de las relaciones de poder y como no dependen de principios heterogéneos están distribuidas de manera irregular:

“los puntos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio” (117). En ese sentido las formas de resistencia se presentan como “luchas transversales”, “luchas inmediatas que no buscan al enemigo número uno sino al enemigo inmediato”, “luchas que ponen en tela de juicio el status del individuo” todas estas luchas oponen una resistencia a los efectos del poder que están ligados al saber, a la competencia y a la calificación (1989).

Los postulados de Foucault muestran a un pensador cuya preocupación es descubrir las maneras cómo se articulan las relaciones de poder y revelar cómo las estrategias de resistencia se extienden en el espacio social. Para el pensador en mención el principal objetivo de estas luchas no es tanto atacar instituciones de poder, clases, elites o grupos sino atacar una forma de poder que se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su individualidad propia, los liga a su identidad, les impone una ley de verdad que se ven obligados a reconocer y que los otros tienen que reconocer en ellos; “es un forma de poder que transforma a los individuos en sujetos” (32). De esta manera, la noción “sujeto” necesita ser considerada, según Foucault, en dos sentidos: “sujeto sometido al otro por el control y la dependencia” y “sujeto ligado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo” (32). En los dos casos, el término “sujeto” sugiere una forma de poder que subyuga y somete. Es decir; la violencia se presentaría aquí como un instrumento para ejercer el poder cuando el consentimiento no está siendo aplicado. Así, violencia, poder, consentimiento para su uso son nociones que se deben tener en cuenta a lo largo de la investigación porque si bien no existe una teoría sobre el poder, éste se extiende con fórmulas más o menos similares en todas las sociedades según lo indica Foucault en Historia de la sexualidad:

Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la

formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estrategias sociales y las unidades individuales. Y es sin duda la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución, un poco como el Estado reposa en la integración institucional de las relaciones de poder. (117)

El Perú no se aleja de esta realidad durante las décadas ochenta y noventa, marco cronológico que presenta una lucha de poder por el control del Estado tanto por las fuerzas armadas (representadas por Alberto Fujimori) como por los grupos alzados en armas (representados por Sendero Luminoso y MRTA). En esta tensión, la población civil fue invisibilizada y con ella toda forma de libertad de expresión. Hubo sin embargo formas de resistencia presentadas tanto por instituciones extranjeras (Derechos Humanos) como locales (la Iglesia Católica) que fueron manejadas por muchos intelectuales y artistas, entre ellas, algunas de las poetas de mi estudio, quienes se aprovecharon de las estrategias de resistencia no solo en el espacio social sino también en el texto para denunciar algunas de las formas de poder más cercanas a sus realidades. De esa manera Ollé y Silva consiguieron representar, en algunos de sus poemas, las tensiones del cuerpo social al apropiarse y renombrar las nociones “sexo” y “sexualidad”, mientras que Varela, Álvarez y Crisólogo se apropiaron de las nociones “sujeto” y “espacio social” y sus relaciones de poder en el espacio físico.

CAPÍTULO 2 VIOLENCIA EN LA SOCIEDAD Y LITERATURA LIMEÑAS

Introducción

Como ocurrió en los Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001, veintiocho años antes, en 1973, se inauguró, en Chile, uno de los capítulos más dramáticos de la historia del cono Sur: las dictaduras militares. Si bien ésta no fue la primera¹, su importancia en el proceso radica en la especial violencia con la que fue conducida por el general chileno Augusto Pinochet, quien no solo interrumpió impetuosamente el mandato del presidente Salvador Allende sino que abortó uno de los proyectos más auspiciosos de la izquierda en América Latina.

Luego vendría la dictadura en Argentina (1976-1983) que cobraría más de treinta mil víctimas. Al término de ésta, la presión ejercida por la sociedad civil organizada argentina—que exigía que se esclarecieran las dudas relacionadas con las violaciones a los derechos humanos y se combatiera la impunidad en que naufragaba la mayoría de los crímenes cometidos por los militares—impulsó la conformación de comisiones cuya labor era la de reconstruir aquellas oscuras etapas de las historias uruguaya, chilena y argentina. Estos esfuerzos son tan valiosos que, en rigor, no es posible entender la historia de los tres países sin recurrir a las Comisiones de la Verdad; después de todo, sus informes cumplieron un papel fundamental al convertirse en documentos oficiales que compendaban aquellos sucesos silenciados o difíciles de asumir a causa de los traumas y el miedo que la violencia provocó.

Pero la dictadura no sólo llegó a estos países, de hecho, el Perú desde 1968 estuvo regido por dos gobiernos militares consecutivos, los de los generales Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermúdez (1968-1980). Si bien sus estatus político-jurídicos no se distinguen

¹ Lo fue más bien la iniciada en Uruguay el 27 de junio de 1973, y encabezada por el que hasta ese entonces era presidente electo, Juan María Bordaberry (dictadura militar que duró doce años).

del de sus pares de Argentina y Uruguay, conviene aclarar que no alcanzaron los niveles de ferocidad de éstos, ni desarrollaron una política sistemática de persecución y violaciones de derechos humanos que obligaran al éxodo masivo de intelectuales y artistas², como sí ocurrió en Uruguay, Chile y Argentina. Debido a que los gobiernos militares en el Perú no alcanzaron la misma violencia que en el cono Sur, aunque Coleta Youngers señala lo contrario³, no es extraño que no surgiera ninguna pronta iniciativa para esclarecer los hechos que marcaron los años de la dictadura. Por ello mismo, es decir, por los precedentes mencionados, tampoco es extraño que la necesidad de constituir una Comisión de la Verdad surja, en el Perú, luego de veinte años de violencia política, simbólica y social enmarcada más bien en regímenes civiles como lo fueron los de los presidentes Fernando Belaunde (1980-1985), Alan García (1985-1990) y además el de Alberto Fujimori (1990-1995 y 1995-2000). Este último se menciona un poco apartado de los otros debido a que sus dos períodos de gobierno presentaron ciertas características autoritarias encarnadas por la decisiva presencia y activa participación de los militares, no obstante Coleta Youngers haya señalado que el presidente Belaúnde cedió, en 1982, el control de la estrategia de contrainsurgencia a las fuerzas armadas, anulando cualquier control civil sobre los jefes militares en las zonas de emergencia (77).

Quiero anotar además que, en tanto este segundo capítulo se centra precisamente en el marco de casi veinte años de violencia en el Perú (1980-2000), el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), que fue emitido el 28 de agosto de 2003, servirá como

² En este caso migró únicamente la clase alta porque muchos de ellos fueron afectados directamente con la reforma agraria de 1968. Según Teófilo Altamirano Rúa, la primera migración de peruanos tiene efecto con el golpe militar de 1968. Los primeros peruanos en marcharse pertenecen a una clase alta y a un grupo reducido de la clase media, el motivo de migración fue el temor de que la dictadura limite sus expectativas económicas y sociales (26).

³ “Las tácticas de contrainsurgencia de los militares peruanos se inspiraron fuertemente en los métodos violentos empleados en países como Argentina y Chile, y siguieron la doctrina de ‘conflicto de baja intensidad’ enseñada a las fuerzas armadas latinoamericanas en las instalaciones de formación militar de los Estados Unidos” (Youngers 73).

referencia para esta disertación. Se buscará relacionar su cronología con los hechos literarios de los que se van a dar cuenta, con el fin de encontrar en sus ejes y coordenadas elementos que representen simbólicamente la época de violencia en la que se produjeron y publicaron los libros de las poetas del *corpus* de la investigación.

Para lograr este objetivo, se parte de la idea de que en cualquier momento y lugar, es imposible encontrar “una” memoria, “una” visión y “una” interpretación únicas del pasado compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en que el consenso sobre lo que se recuerda es mayor, en los que “una” narración específica es más aceptada o hegemónica, pero una memoria única y que narre toda una conglomeración de hechos es imposible. Según Elizabeth Jelin, lo que se observa es una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma; por ende, el espacio de la memoria es un espacio “hábitat familiar” de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”: “*recordar para no repetir*” (4). Sin embargo, Jelin alerta que “las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La ‘memoria contra el olvido’ o ‘contra el silencio’ esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad ‘memoria contra memoria’” (6).

Memoria contra la memoria (Mayo, 1980-Diciembre, 1982)

Mi patria es una rama pobre del árbol del mundo
allí nos apiñamos tristes, sin zapatos
y como aves desaladas no soñamos en volar
(Magdalena Chocano)

Este poema sin título⁴ es el preámbulo de aquellos textos escritos durante los ochenta donde se revela una resignación a lo que sucede en el espacio social. Los primeros años de la década del ochenta, el Perú fue el primer país sudamericano que consiguió interrumpir un régimen dictatorial más o menos exento de las experiencias traumáticas que sí experimentaron otros países del cono sur como son Uruguay, Chile y Argentina. La transición a un régimen civil luego de doce años de gobierno militar parecía concretarse sin mayores contratiempos, con la celebración de las elecciones presidenciales del 17 de mayo de 1980. El clima en que se desenvolvía el proceso de transición no podía generar más expectativas y, de hecho, ocupaba el centro de atención de los medios de comunicación nacionales y extranjeros. Las discusiones en torno a la nueva Constitución de 1979, que acababa de entrar en vigencia y traía consigo notables innovaciones como el derecho al voto en los analfabetos y jóvenes a partir de los 18 años, mantenían ocupada a buena parte de la intelectualidad política limeña. Esto, de alguna manera, explica por qué el incidente armado ocurrido en el desconocido distrito de Chuschi, en la alejada provincia de Ayacucho, un día antes de llevarse a cabo el proceso electoral, pasó desapercibido (Youngers 72). Este acaecimiento sería pues el detonante de una sucesión de asesinatos a comunidades andinas enteras y a pobladores que ejercían funciones políticas en sus comunidades que se negaban a colaborar tanto con Sendero Luminoso como con el Estado peruano. En palabras de Patricia Valdez, de allí en adelante, el 18 de mayo de 1980 se convertiría en una fecha mítica “día en que el retorno a un régimen civil elegido se yuxtapuso con el lanzamiento de lo que fue probablemente el movimiento subversivo más violento, fanático y disciplinado que haya visto la región latinoamericana” (Youngers 73).

⁴ Poema publicado en su libro Poesía a ciencia incierta (1983). Con este poemario, la autora ganó el primer premio en los Juegos Florales de la Universidad San Marcos en 1982. El libro contiene dieciséis poemas sin títulos. El fragmento empleado pertenece a la página 39.

Ni los expertos en inteligencia del entonces presidente, general Francisco Morales Bermúdez, ni los analistas políticos de la época encontraron (aparentemente) en la destrucción de las urnas electorales, indicios de una amenaza real a la seguridad y orden internos del país. Ninguno entendió que Sendero Luminoso, nombre con el que apareció en la escena pública el grupo armado, declaró con ese acto simbólico el inicio de una guerra popular contra el Estado, y comenzó una de las etapas más dolorosas de la historia del Perú. Después de este incidente, la ola de violencia, que comenzó en una de las zonas más empobrecidas y olvidadas del país, se extendió rápidamente y llegó a afectar a casi todo el territorio nacional en apenas poco más de una década. Según Youngers, en 1985, la Comisión de Derechos Humanos registró 6 mil asesinatos y mil 300 desapariciones, siendo la vasta mayoría víctimas de matanzas selectivas de Sendero Luminoso o de ejecuciones selectivas o indiscriminadas de las Fuerzas Armadas (79). Para la autora, el período de 1983 hasta 1985 fue uno de los más sangrientos a lo largo del conflicto (79).

El escepticismo anticipado y el descontento de cierta parte de la población respecto al gobierno que acababa de empezar se hizo evidente en la simpatía que generaron los hechos de Chuschi en parte de la población y en algunos círculos más radicales de los partidos políticos. Esto puede observarse en el caso específico de la muerte en combate de una joven militante de Sendero Luminoso, Edith Lagos⁵, de 19 años, cuya figura juvenil de rebelde comprometida y poeta atrajo la atención y el respeto de más de uno, además de darle un rostro al hasta ese momento desconocido Sendero. De hecho, algunos de sus poemas aparecieron publicados en el diario “Cambio”⁶ junto a textos de la poeta Carmen Ollé. Sin embargo, dicha fascinación y culto que llevaron a los jóvenes apristas ayacuchanos a organizar seminarios con su nombre—y,

⁵ Edith Lagos muere en 1982, un año después de ser liberada de la cárcel de Huamanga (Ayacucho).

⁶ Véase el artículo “Parnaso de mujeres” (1987).

supuestamente, a uno de los líderes históricos del APRA, Armando Villanueva del Campo, a saludar su tumba en una visita al cementerio de Huamanga—pronto se desvanecieron. Y es que, durante los ochenta, el sector andino peruano fue escenario principal de las acciones subversivas de Sendero, quienes atacaron tanto física como psicológicamente a aquellos pobladores que apoyaban a los líderes políticos locales—aunque la mayoría de estas comunidades cedió ante las exigencias de Sendero Luminoso. Sin embargo, hubo algunas comunidades que se resistieron desde el inicio, la mayoría de ellas pertenecía al departamento de Ayacucho, y como respuesta a la resistencia de sus pobladores Sendero Luminoso los castigó con métodos sanguinarios⁷.

Es bajo este panorama social donde encaja el poema de Chocano. La metáfora de las aves sin alas a las que se refiere la autora podría interpretarse como Aves sin nido de Clorinda Matto de Turner (en este caso las aves sin alas serían las de las poblaciones andinas abandonadas por las fuerzas armadas). El sueño del que habla la autora, el sueño de volar, sugiere por un lado la invalidación de perspectivas positivas para los Andes de aquellos años (si continuamos con la metáfora de Aves sin nido) y por otro lado la imposibilidad de crear al encontrarse sumergida en una realidad caótica. En esta segunda presunción, el yo lírico de la autora se transformaría en un nosotros “nos apiñamos” y “no soñamos”, creando en el lector complicidad y compartiendo una sensación de desencanto. Desde otra perspectiva, pero bajo el mismo panorama social aparece también el primer poemario de Carmen Ollé, Noches de adrenalina (1981), libro que llamó la atención de la crítica, a pesar de los eventos sociales que se dieron tanto en las provincias como en la capital. Para William Rowe, Noches de adrenalina es un libro que trasciende por su lenguaje cruel al describir, entre otras cosas, procesos biológicos del cuerpo femenino. Rowe

⁷ De todas las formas de poder, Sendero Luminoso eligió aplicar a los pobladores la más brutal: la mutilación. En ese sentido, lo que define las relaciones de poder entre Sendero Luminoso y las comunidades es la manera de accionar. Foucault indica que la relación de violencia actúa sobre un cuerpo o una cosa, “it forces, it bends, it breaks on the wheel, it destroys or it closes the door on all possibilities” (Dreyfus y Rabinow 220).

compara estas imágenes biológicas con el cuerpo social, y encuentra una analogía del cuerpo femenino con el cuerpo social de los ochenta y noventa. En ese sentido, como bien señala Rowe, la retórica de Noches de adrenalina apunta hacia la trasgresión en el espacio real (180) por dos razones; primero, porque utiliza un lenguaje que contiene términos médicos relacionados al cuerpo de la mujer y a sus etapas y procesos de descomposición; procesos paralelos a los que se están dando en la sociedad peruana de aquel momento. Y segundo, porque al crear este lenguaje, quiebra con el imaginario femenino establecido por la poesía escrita por hombres sobre la noción mujer; de esa manera, los textos poéticos de Ollé deconstruyen la imagen pre-establecida del cuerpo de la mujer y de su belleza.

En el caso de Ollé no se puede hablar de una participación directa en temas políticos, pero su literatura es útil para acercarse al tema del cuerpo social si se estableciera que el cuerpo de la mujer fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (Foucault 127). En cambio, las estrategias de resistencia que aplicaron las dirigentes incluyeron la participación directa en temas políticos. En ese sentido fue fácil reconocer la resistencia de parte de las dirigentes porque sus estrategias respondieron a las sugeridas por Foucault: lucha inmediata que no buscó al enemigo número uno sino al enemigo inmediato (31). Aunque en los setenta no sólo era difícil ser parte de la clase política, sino que ser dirigente era poco habitual, estas mujeres irrumpieron en la esfera pública, construyendo, hacia fines de los setenta y comienzos de los ochenta, una capa de dirigentes de base. En los ochenta, la irrupción de las mujeres a través de experiencias de organización masiva de base sorprendió a los políticos profesionales por su nivel de representatividad y eficacia. De hecho, fue esa también una de las razones por las cuales las dirigentes de “clubes de madres”, “vaso de leche” y “comedores populares” no sólo tuvieron tensiones con los dirigentes de organizaciones vecinales, sino también con los dirigentes

políticos en sus barrios populares. Las únicas entidades que apoyaron la iniciativa de las organizaciones de mujeres fueron las oeneges y la Iglesia (de la que se separaron años después). Los partidos políticos, por su parte, ignoraron su preeminencia, salvo para el período de elecciones tanto presidenciales como legislativas, cuando buscaron su proximidad con la intención manifiesta de hacer campaña electoral, aunque sin mucho éxito.

El contacto entre algunas de las oeneges (Manuela Ramos, Flora Tristán, DEMUS y MAM) y las organizaciones de mujeres de los barrios populares (Comas, Villa El Salvador y Huaycán) se estableció paralelamente a la crisis política, económica y social de los ochenta. Desde la fecha de su aparición, 1978, el Movimiento Manuela Ramos priorizó su trabajo con mujeres migrantes que vivían en las zonas más deprimidas de Lima. Ana María Yáñez, una de las fundadoras del Movimiento, cuenta que cinco años después de su conformación, el Movimiento define su posición feminista y un año más tarde (1984), decide su prioridad de trabajo en el Cono Sur de Lima (San Juan de Miraflores y Villa El Salvador), considerando la importancia de las organizaciones femeninas allí presentes y las posibilidades de establecer una relación más horizontal con los municipios, sectores de la iglesia católica y dirigentes vecinales.

Bajo los mismos principios, se forma el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, pero a diferencia de la oenege “Manuela Ramos”, la oenege “Flora Tristán” se hace llamar “institución feminista” desde el momento de su formación (1979), premisa que también se deduce en su propuesta de trabajo cuando las integrantes señalan que una de sus metas es “combatir” las causas estructurales que “restringen” la ciudadanía de las mujeres y/o afectan su ejercicio. Ellas se proponen incidir en la ampliación de la ciudadanía de las mujeres y en las políticas y procesos de desarrollo para que respondan a criterios y resultados de equidad y justicia de género, como se puede observar en la participación activa de Virginia Vargas, una de las fundadoras, quien fue,

en 1995, representante de las feministas latinoamericanas en la IV Conferencia Mundial de la Mujer (Beijín 1996) y que recientemente fue elegida representante de la sociedad civil mundial para la Cumbre del Milenio 2005.

Memorias del cuerpo: (Enero, 1983-Junio, 1986)

gran creador el hambre inventa paraísos. los cerdos y los hijos de los cerdos se vuelven héroes. procrean, asesinan, procrean, los cerdos.
(Blanca Varela)

A partir de la etapa que la Comisión de la Verdad y Reconciliación denominada Militarización del Conflicto Armado Interno, (título que justificaba el dictamen del presidente Beláunde, el ingreso de las fuerzas armadas en la lucha antisubversiva en 1983), las poblaciones andinas más alejadas se encontraron entre dos fuegos, y se convirtieron en víctimas de graves violaciones a sus derechos humanos⁸. Esta llamada militarización, en tanto implicó una participación activa de las fuerzas armadas y por lo tanto del Estado, fue un proceso también seguido desde Lima por los teóricos políticos y por los opositores al régimen, y generó cierto desconcierto, sobre todo a causa del asesinato de numerosos pobladores al interior de las comunidades andinas.

Apoyándose en la tradición de la crónica, Varela, en el poema “Crónica”, recrea con mucha ironía sujetos atemporales, pero que pertenecen a este grupo de personas que aprovechan las circunstancias para tomar lo ajeno como propio, en otras palabras, usurpadores. Usurpadores que pueden representar a sujetos de cualquier historia, en este caso, como la autora generaliza, éstos se pueden leer como contemporáneos. En el texto, Varela compara el hambre con dios a quien lo nombra “gran creador” y que tiene el poder de inventar, en este caso, “inventa paraísos”

⁸ En el Tomo VII del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación hay casos investigados como los de Socos (1983), Pucayacu (1984) y Accomarca (1985) atribuidos a la policía y a las fuerzas armadas. Lucanamarca y Huancasancos (1983) a Sendero Luminoso. (Cap.2. p.43-67).

que si se compara con los eventos existentes (muertes y desapariciones) en el espacio físico, estos paraísos serían unos paraísos baldíos, mismos que son controlados por individuos a quienes ella nombra “cerdos”, “los cerdos y los hijos de los cerdos se vuelven héroes. procrean, asesinan, procrean, los cerdos”, éstos se convierten en héroes de la historia, héroes que asesinan y procrean otros como ellos, héroes que engañan al “pobre pecador”. La radicalidad con la que la autora nombra a los individuos es la misma radicalidad con la que se ejecutan acciones de resistencia en el espacio físico.

Estas resistencias se presentan de diferentes maneras ya sea a través de marchas por la paz y eventos culturales multitudinarios o a través del florecimiento de grupos literarios contestatarios como el movimiento poético “Kloaca” (Lima 1982). Según su fundador, el poeta Roger Santiváñez, ex integrante del movimiento “Hora Zero”, señala que “mientras *Hora Zero* tiraba piedras al edificio de la poesía peruana [,] *Kloaka* quería volarlo en pedazos y levantar otro”⁹. Este testimonio, con la metáfora de la explosión, refleja el fundamentalismo del grupo y hace eco de la violencia de los acontecimientos que tenían lugar en ese momento. Para Rodrigo Quijano, los ochenta es una década de vital importancia porque no sólo hacen su aparición las múltiples crisis de una serie de tendencias, sino que hay todo un quiebre cultural y político, el cual no es posible pasar por alto a la hora de hacer una evaluación de lo literario y específicamente del ejercicio poético (46), “los años 80 se abren como una gran derrota del movimiento popular, y esta es la derrota de todo un movimiento por democratizar y modernizar socialmente el país” (Quijano 46). Si bien es cierto que a esta crisis de la representatividad política se agrega la crisis de la representación poética y el respectivo y substancial adelgazamiento ontológico de su lenguaje también es cierto que se abren otros espacios y

⁹ Entrevista a Roger Santiváñez. Véase “El nuevo exilio de santiváñez”.

lectores no tradicionales cuya subjetividad presenta otros registros. Quijano anota que en los ochenta hay una paulatina e irremediable pérdida de un espacio público para la poesía y las letras, como también una evaporación de los propios referentes del lenguaje (48), él asienta que se produce una desintegración de un espacio para *decir*, sin embargo yo observo que si bien los espacios públicos en los ochenta se desarticulan, lo hacen para cierto tipo de poesía que no es la poesía escrita por mujeres.

Si miramos las publicaciones de poemas, observamos que hay una producción vasta de poesía escrita por mujeres. Estas voces femeninas llegaron con “Hora Zero” y otros grupos literarios locales y regionales. La aparición de “Hora Zero”, integrado en su mayoría por escritores del interior del país que habían ido a Lima para estudiar o vivir, cambió el panorama del espacio cultural limeño porque en sus argumentaciones retomaron la idea vanguardista de un enfrentamiento con el arte como ente autónomo de la sociedad. Rodrigo Quijano define a “Hora Zero” como “parte de diversos proyectos históricos por representar lo nacional desde las Letras” (40) en un espacio como era el de finales de los setenta e inicio de los ochenta. Sin embargo en una época como la de los ochenta, donde hay una desarticulación y fragmentación del Estado y de la nación, el discurso de “Hora Zero” no tiene, definitivamente, mayor espacio público como sí lo tuvo el discurso de muchas de las mujeres poetas. Quizá esa es la razón del silencio del discurso que representaba a “Hora Zero” en los poetas Jorge Pimentel, Tulio Mora, entre otros (Quijano 40).

La desarticulación de la sociedad peruana durante los ochenta abrió diversos espacios para nuevas formas de expresión, en especial por el lado de la música, allí encontramos el rock subterráneo como también la música popular andina (chicha). Uno de los grupos literarios que estuvo ligado al rock subterráneo fue “Kloaka” (1982-1984). Según Quijano, la experiencia de

este grupo estaría simbólicamente mejor articulada a la consigna “no futuro” de la escena del rock subterráneo local (44). En cambio, la música popular andina estuvo afiliada a las nuevas generaciones de migrantes, esta sería una de las diferentes formas culturales masivas dentro de la urbe y que utilizó no sólo instrumentos musicales costeños sino también se apropió de la temática de algunos de sus géneros musicales (boleros, valeses, cumbias y salsa)¹⁰. En ese sentido, desde lo popular, se mezcla lo genuino (lo tradicional) y lo kitsch (nuevas combinaciones de lo traído del extranjero con lo local), lo global y lo local, produciendo sus propios moldes de lo oral y lo visual. Estas diferentes formas culturales atentan contra la cultura letrada, desarticulándola y desmembrando de paso toda propuesta integral cultural, es el advenimiento de la globalización frente a la fragmentación social, combinaciones de por sí trágicas, pero con asunciones en el caso peruano de los ochenta¹¹.

Si se mira atentamente desde el otro lado de la crisis social de los ochenta, dentro del espacio letrado, se encontrará que la aparición de estos nuevos agentes en la sociedad limeña dan paso a desconocidas formas de expresión en los diferentes campos culturales. Dentro del ejercicio poético, por ejemplo, Quijano anota que:

Ya desde los cincuenta y sesenta hubo un intento de desvinculación de los valores oligárquicos sólidamente enraizados en las Letras y en el resto de la cultura del país. A partir de allí, lo literario asume como arma de creación una oralidad popular, sólo que dicha oralidad es asumida en el momento mismo en que empieza ya a desvincularse también de estos valores oligárquicos, y entre ellos los de una cultura letrada. (37)

¹⁰ El rock subterráneo también se apropió de la letra de muchos de los boleros y valeses.

¹¹ La migración se inició en los sesenta e incluso un poco más antes, pero todo este grupo que llegó a la capital estaba invisibilizado; recién en los ochenta es que se visibiliza tanto a su población como a sus formas culturales.

En ese sentido, la irrupción de una cultura popular urbana construida en base a una oralidad (otra estrategia de resistencia contra las relaciones de poder¹²), llega en el equipaje de los migrantes del campesinado andino. Ésta es, a su vez, confrontada a los nuevos referentes de lo masivo: el cine, la radio y, más adelante, la televisión y su efecto termina por consolidar la distancia entre una cultura letrada estrechamente asociada a lo oligárquico y una nueva cultura oral y visual. De estas diferencias es que se aferran las poetas de los ochenta, ampliando más esta distancia. En algunos casos sus poéticas son rechazadas por críticos literarios peruanos, los más benevolentes rescatan de ellas el discurso del cuerpo. Por ejemplo, cuando Quijano señala la diversidad de registros que existe en la mitad de la década de los ochenta, se refiere a las poetas de la siguiente manera:

El único registro colectivo coherente de dicha década parece darlo la poesía hecha por mujeres y dentro de ese grupo, el de una poesía centrada en la recuperación de un discurso sobre el cuerpo y desde los márgenes del cuerpo, que, *aunque estrecho*, llegaron a consolidar un mínimo islote sobre el cual flotar en medio de la tempestad ambiente. (48)

Cuando la crítica se encarga de estudiar la poesía de las mujeres olvida decir que esta poesía se apropia de discursos no-tradicionales como sucede en la sección “Boleros” del poemario Mariposa negra de Rocío Silva-Santisteban¹³. Por el contrario, la crítica se encarga más bien de remarcar que las poetas de los ochenta escriben poesía con “impudicia” como señalan los críticos Marco Martos y Roland Forgues en la introducción a su antología Las poetas se desnudan. Los compiladores apuntan que “toda la balumba de poetas actualmente en actividad

¹² Esta oposición es también una lucha que pone en tela de juicio el estatus del individuo. Según Foucault, por un lado estas luchas afirman el derecho a la diferencia y, por otro lado, atacan todo lo que puede aislar al individuo. Véase “¿Por qué estudiar el poder?: la cuestión del sujeto”.

¹³ En uno de los poemas de esta sección se lee “El amor está donde tú vas/El amor está donde tú te mueves/Donde tú lo dejas bruscamente”, según la ensayista Susana Reisz, estos versos muestran cómo la palabra “amor” aparece violentamente desterritorializada, transformada en vehículo de un mensaje que por momentos es sarcástico y allí es donde recae su relación con la lírica susurrante del bolero (Reisz 37). Véase “Voces femeninas y cultura popular en la poesía hispanoamericana actual”.

[...] han asumido unas más y otras menos este camino”, refiriéndose a los temas relacionados al cuerpo que parten de la mención a Carmen Ollé cuya poesía “describe meticulosamente, con impudicia, la materia, la piel, los fluidos y los sentimientos de la mujer” (57). Además, estos colectores reconocen, en las poetas de los ochenta, la influencia de dos precursoras inmediatas y alternativas: María Emilia Cornejo y Carmen Ollé. La primera es reconocida por ambos como “la iniciadora de la nueva corriente de erotismo en la poesía del Perú” (51), mientras que la segunda es “la poeta más audaz y más impúdica de los años ochenta” porque “se convierte por antonomasia en la señaladora del cuerpo, del propio y del ajeno” (49-50).

Si bien existe un discurso donde el cuerpo está presente, éste se centra en la recuperación y en la reconstrucción del cuerpo fragmentado o en la posesión del cuerpo del/a amado/a. El único caso donde se trabaja la decadencia del cuerpo femenino tal cual es en los poemas que pertenecen a Noches de adrenalina (Lima, 1981) de Carmen Ollé, pero tampoco aquí es el cuerpo de la mujer como concepto occidental (belleza femenina) sino que se trabaja la decadencia del sujeto y de su conciencia. Uno de los poemarios dentro de los ochenta donde aparece el cuerpo, como espacio de cuestionamiento social y estrategia de subversión, es Memorias de Electra (Lima, 1984), de Mariela Dreyfus¹⁴. Su libro se inserta en la “tradicción de ruptura” que acababa de iniciarse con la publicación de Noches de Adrenalina¹⁵, tradición en la que se ubican otras destacadas poetas que tomaron parte en lo que se llamó “el boom” de poesía escrita por mujeres en los ochenta y que no se redujo a aquellas poetas que se avocaron al desarrollo de la posesión o recuperación del cuerpo del/a amado/a como temática, sino que abarcó además a otras que

¹⁴ Mariela Dreyfus fue una de las fundadoras del movimiento “Kloaca”, apenas dos años después de su fundación, publicó Memorias de Electra.

¹⁵ Aunque como muy bien señala Dreyfus en su ensayo “El hermano mayor”, los primeros textos de Patricia Alba, Rocío Silva-Santisteban y ella misma (Mariela Dreyfus), aparecieron publicados en revistas como *Sic*, *Macho Cabrío*, *Trompa de Esutaquio* y *Fin de Siglo*, que circulaban entre el 79 y el 80, años antes de que se publicase el primer libro de Carmen Ollé, cuando ésta vivía en Francia (Dreyfus 19).

ensayaron estrategias semejantes en sus primeras producciones como son los libros de Magdalena Chocano, Poesía a ciencia incierta (1983) y de Rosella Di Paolo, Prueba de galera (1985).

En su investigación “Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?” (2002), la poeta Carmen Ollé anota que el término “intimista”, término al que también se refiere la crítica convencional cuando escribe sobre poesía de mujeres, está mal asignado, en especial cuando se reseña la poesía de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban: “la necesidad obsesiva de bordear el tema del cuerpo ha hecho que la crítica denomine esta poesía como *intimista*” (142). El hecho de que ambas propongan el tópico del sujeto masculino como objeto de deseo, no significa que su producción poética sea intimista o erótica. Si bien “la alusión a la experiencia sexual impide ver que, más allá de recrear un cuerpo no sometido, éste se alza como metáfora y no como una confesión” (142).

Ollé no apunta a desechar el término, sino sugiere que se utilice en los casos de Chocano y Di Paolo porque ambas elaboran su estética asumiendo que lo erótico no sólo se relaciona directamente con el cuerpo sino también con una poética sensorial y lúdica (149). Por el contrario, anota Ollé, Rocío Silva Santisteban, en su segundo libro, Mariposa negra (1993), trabaja el cuerpo masculino como objeto de deseo y convierte al personaje femenino de sus textos en un sujeto devorador, “la autodestrucción revela una suerte de espectáculo caníbal en el ritual amoroso. [...] El deseo sexual no es quizá un deseo disfrazado de carne humana [...] El placer se obtiene más del ritual que del orgasmo” (148-149). El espectáculo caníbal al que se refiere Ollé es una suerte de disputa por controlar y mantener el poder, consumiendo, aniquilando, devorando, destruyendo el cuerpo deseado como puede leerse en el poema “Danzar sin equilibrio”: “necesito palpar con cuidado mi lujuria y morder tu / sexo hasta saciarme. Amor,

quiero jugar contigo, embarrarme / de tu cuerpo hasta la vergüenza, hasta que el día de la vergüenza / llegue y nos aplaque” (38).

Sin embargo, en la entrevista que el poeta Antonio Cisneros hace a Patricia Alba, Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (a partir de los comentarios de Martos y Forgues), él pregunta a las poetas si reconocen en alguna autora peruana el antecedente de su trabajo a lo que Alba responde que no sería una poeta sino un poeta, César Moro (Dreyfus 60). Mariela Dreyfus, en su ensayo “El hermano mayor”, se ha encargado de responder a la crítica convencional peruana que insiste en llamar a las poetas de los ochenta “hijas” de Carmen Ollé.

En su ensayo, Dreyfus explica cómo se produce la filiación entre los textos poéticos de César Moro y los de las poetas de los ochenta (en especial en Ollé, Alba y Silva Santisteban). La ensayista y poeta encuentra que tanto en los textos de Moro como en el de las tres escritoras el *pathos* y el *ethos* definen sus escrituras. La autora también muestra que las filiaciones se dan por un lado con los surrealistas (el caso de Ollé es a través de sus lecturas de Bataille y el caso de Silva, de su escritura automática en sus primeros libros) y, por otro a través del diálogo que se establece entre la voz poética y el “tú” evasivo y complejo, que cambia dramáticamente de signo de un texto a otro (Dreyfus 30), esos serían los casos de Alba y Silva Santisteban.

La poesía de estas escritoras, en especial la de Rocío Silva, muestra las relaciones de poder y deseo a modo de nociones básicas que se entrecruzan en otros discursos, entre ellos, en los análisis políticos del poder y en la construcción de valores dentro de la historia occidental. De acuerdo con Foucault, las relaciones de poder son represivas como la noción sexo es represivo y, en ese sentido, la relación de poder está donde está el deseo (2000), de tal manera que “el poder prescribe al sexo un ‘orden’ que a la vez funciona como forma de inteligibilidad: el sexo se descifra a partir de su relación con la ley” (102). Lo que quiere decir en palabras de Foucault que

el poder actúa pronunciando la regla. Es decir que el poder apresa al sexo mediante el lenguaje o más bien por un acto de discurso que crea, por el mismo hecho de articularse, un estado de derecho (102).

De esa manera, las nociones poder, deseo, represión, sexo, muerte se trasladan del espacio social al imaginario poético, convirtiéndose en referentes constantes en el texto escrito. La prosa literaria también se ha apropiado de estas formas de representar y documentar la violencia como es la novela de Mario Vargas Llosa, Lituma en los Andes (1993), misma que se sitúa durante el momento más crítico de la guerra entre Sendero Luminoso y el Estado peruano (1981-1983) y que registra hechos reales como la matanza de las vicuñas en la reserva de Pampas Galeras¹⁶.

Otro de los episodios que alcanzó mayor visibilidad en Lima, debido a la cobertura que le dio los medios de comunicación, fue el asesinato de ocho periodistas en la localidad de Uchuraccay en enero de 1983. Para el sociólogo Nelson Manrique, estas muertes conmovieron más que las que venían ocurriendo en zonas alejadas del sur andino porque se trató de la muerte de sujetos que pertenecían a un sector más “importante” de la sociedad peruana, limeña más bien, que era la que construía la opinión pública (72).

Este penoso hecho dio lugar a la conformación de la Comisión Investigadora de la matanza de Uchuraccay (constituida en enero de 1983)¹⁷, integrada por el escritor Mario Vargas Llosa y el sociólogo Juan Ossio, entre otros. Más allá de la puntual investigación de los hechos, el informe producido por la Comisión Investigadora generó múltiples debates (y, por demás, polémicos) en torno al grado de indiferencia, exclusión y racismo con que son mirados los

¹⁶ En el ensayo “Violencia de la palabra” se hace un análisis a las representaciones de la violencia en las novelas de Marcio Souza y Mario Vargas Llosa.

¹⁷ Primer documento oficial sobre los veinte años de violencia en el Perú presentado durante el gobierno de Fernando Belaunde. Según este informe, debido a su cultura “primitiva”, los comuneros eran incapaces de diferenciar a los periodistas que portaban máquinas fotográficas de los “combatientes” del PCP-SL que llevaban armas de fuego (López Maguiña 258).

peruanos de extracción andina. Al respecto, Nelson Manrique señala que los medios de comunicación aportaron para acentuar la antigua visión del indígena como salvaje, en algunos medios impresos se les adjudicó el adjetivo de “¡BESTIAS!”. De esta manera la prensa mostró su falta de análisis para con la noticia en sí porque se atrevió a dar un valor de juicio racista en vez de analizar los hechos (72).

Luego de estos sucesos cuestionados, la situación se agravó considerablemente debido a la incursión de un nuevo agente, que se sumó a los problemas que ya de por sí ocasionaba la presencia de Sendero Luminoso: el MRTA. Este grupo armado hizo su aparición, el 1° de julio de 1984, con el objetivo de conquistar el poder y al igual que Sendero Luminoso, a través de las armas. Según Youngers, el MRTA lo constituyen algunos grupos disidentes de izquierda que creían en la necesidad de una revolución, pero que no aprobaban la manera en la que Sendero Luminoso estaba llevando a cabo la revolución ni su monopolización de la alternativa revolucionaria (85). A diferencia de Sendero Luminoso, el MRTA buscó el apoyo de las organizaciones populares existentes y llevó a cabo acciones que beneficiaron a barrios populares como asaltar camiones que transportaban alimentos y distribuirlos entre los más necesitados. Como resultado, disfrutó inicialmente del apoyo popular y de algunos activistas.

En medio de esta crisis, ni el enfrentamiento inicial del presidente de turno, Alan García Pérez, con los organismos internacionales acreedores de la deuda externa, ni su discurso del “no pago” amortiguaron el impacto que su decisión de nacionalizar la banca privada tuvo en la clase media y los empresarios nacionales. Ambos discursos, que virtualmente podrían haber elevado el nivel de aprobación del mandato de García, crearon las condiciones para el surgimiento de un movimiento masivo, inicialmente limeño, que tuvo como bandera su oposición a la estatización del sistema financiero. El denominado movimiento Libertad—que tuvo como líder al escritor

Mario Vargas Llosa y como ideólogo al ex diputado Enrique Gherzi—rápidamente se constituyó no sólo en el impulsor del pensamiento neoliberal de derecha en el Perú, sino también en un espacio alternativo para miles de jóvenes cuyas esperanzas parecían desvanecerse, como producto de la crisis de los partidos y la espiral de violencia que sacudía al país.

Ante esta realidad y la creciente violencia, el movimiento de derechos humanos y otros actores de la sociedad civil (el movimiento Libertad, entre ellos) buscaron construir una red de la sociedad civil con una estructura flexible por la paz y la vida. Youngers anota que la iglesia progresista estuvo a cargo de este esfuerzo, a lo largo de muchos años de la década de los ochenta “CEAS comenzó a auspiciar la Jornada Nacional de Ayuno y Oración por la Paz, con frecuencia con el eslogan ‘Perú, escoge la vida’” (175). Estas jornadas, señala Youngers, comenzaron en 1984 y se llevaron a cabo anualmente durante más de una década. Por otro lado, la Coordinadora (creada en 1985) organizó la Marcha por la Paz (noviembre de 1985) en protesta por las violaciones contra los derechos humanos y en pro de una solución pacífica al conflicto armado. Según Youngers, los postulados de la protesta tuvieron una cobertura negativa de parte de la prensa, quienes los calificaron de ‘tontos útiles’ porque apoyaban directa o indirectamente la causa subversiva (147).

Esta marcha fue encabezada por rectores universitarios y obispos católicos, prominentes congresistas de izquierda ligados a la iglesia progresista y miembros del CODDEP y de la Comisión de Paz como también miembros de organizaciones profesionales y sindicales, oeneges, federación de estudiantes y maestros, entre otros (Blanca Varela, Carmen Ollé, Rocío Silva y Roxana Crisólogo asistieron a ellas). Todas estas manifestaciones alentaron un proceso de reflexión sobre la identidad de los participantes en las marchas ya no como subordinados por el espacio físico sino como actores sociales con capacidad propositiva ante los problemas

nacionales y con una experiencia acumulada que le había dado el ser protagonista de la historia del momento.

Nuevos cuerpos en la ciudad: (Marzo, 1989-Setiembre, 1992)

Sí
ya sé
debo imaginar
el mundo
desde mi ventana
(Victoria Guerrero)

Este poema, “La leprosa” (27), muestra una vez más que las preocupaciones giran en torno a lo que sucede afuera, el lugar inaccesible ya sea porque está prohibido ser recorrido (toque de queda) o porque el temor a ser asesinado reprime las ganas de salir a conocer el exterior. En “Leprosa”, la ventana podría ser interpretada como el único contacto con el exterior. El espacio que permite explorar con la imaginación “debo imaginar / el mundo / desde mi ventana” es uno delimitado. Se puede agregar a las fronteras que presenta este poema la resignación a la imposibilidad de participar fuera “sí / ya sé”. En este verso, el adverbio afirmativo “sí”, añadido a la interjección coloquial “ya”, denota que se recuerda algo, en este caso, algo que se le repite o se le insiste a la voz poética y que dentro del contexto del poema se lee como un evento peligroso. Sin embargo, la voz le da al suceso un espacio que es el que se encuentra fuera del lugar donde se ubica ella misma. Lo que sea que esté sucediendo fuera (la guerra entre Sendero Luminoso y el Estado) se convierte en algo demasiado cercano y peligroso.

Hacia finales de los ochenta, para los limeños, los ataques de los grupos alzados en armas y en especial de Sendero Luminoso eran una amenaza distante, que parecía que nunca los iba a tocar. Hasta entonces, el principal costo en vidas humanas se había concentrado entre los ciudadanos llamados de segunda categoría, es decir, las personas radicadas en las localidades más pobres y olvidadas del país—preferentemente de la sierra y la selva—quienes permanecían

en una suerte de nebulosa y muy pocas veces lograban ser individualizados por la opinión pública. Sólo cuando los ataques armados llegan a Lima es que surge una preocupación genuina entre la población limeña ante la inminencia de un conflicto armado.

Entre 1989 y 1992, el 47% de los atentados a nivel nacional tuvo lugar en Lima¹⁸. A su vez, el conflicto armado se agudiza en los territorios recónditos de la selva, como los ubicados entre los ríos Huallaga y Ene. La centralización del conflicto armado en Lima se produce mientras que el incremento de la presencia de Sendero Luminoso—en las zonas urbanas a través de sus acciones militares—empieza a generar temor e incertidumbre en la población. Temor reforzado por el papel que jugaron los medios en la elaboración del mito de un eventual “Sendero ganador”; incluso el diario “El Comercio”, en uno de sus artículos del 22 de julio de 1992, propuso el caso hipotético de qué hacer en caso de un posible gobierno senderista.

El protagonismo mediático de la violencia encontró su reacción organizada y masiva en la iniciativa del movimiento cívico nacional “Perú, Vida y Paz” (creado en mayo de 1989) que a través de diversas movilizaciones, entre la que destacó una marcha pacífica, se atrevió a desafiar el Paro Armado que Sendero Luminoso había convocado en Lima en noviembre de 1989. Youngers indica que “Perú, Vida y Paz” era un movimiento ético que desde sus inicios buscó tener una amplia base, extendiéndose dentro de la sociedad civil y del espectro político (176). Esta coalición buscaba influir en la opinión pública y en la política nacional a través de un esfuerzo por elevar la conciencia colectiva. Youngers registra más de 150 asistentes a la jornada inicial, incluyendo profesores universitarios, representantes de oeneges y organizaciones populares (176).

¹⁸ Véase el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Tomo IV, Cap. 1, p.392.

Muchas organizaciones que participaron en esta marcha habían sido amenazadas por Sendero Luminoso; sin embargo, asistieron a todos los eventos realizados por “Perú, Vida y Paz”. Las líderes populares de estas organizaciones, algunas pertenecían a las organizaciones de mujeres que intercambiaban proyectos con las oeneges femeninas y con los movimientos de mujeres, no solo fueron atacadas por Sendero Luminoso sino también por el Estado que las acusaba de apoyar y secundar al terrorismo. Los ataques de ambos grupos armados desestabilizaron los espacios democráticos que habían ganado las organizaciones durante los procesos de transición democrática, mientras que las líderes fueron eliminadas (Youngers 174). Virginia Vargas apunta que la presencia de la violencia terrorista y de sus efectos sobre los diferentes sectores poblacionales es bastante marcada cuando se trata de aplicar método de represión y de esgrimir políticas para combatirla porque los movimientos sociales están presionados por los organismos internacionales que los apoyan, cuyas políticas de ayuda dependen de la situación económica del país (18).

Tanto las vertientes populares como feministas trabajaron intensamente para defenderse de los ataques de Sendero Luminoso y del Estado ya que, en relación a la crisis económica y a la violencia, el Estado demostró ser ineficiente e incluso parciales con ellas. Por estas razones, durante esta década (1980), las oeneges, entre ellas, “Manuela Ramos” y “Flora Tristán” trabajaron sus políticas públicas con las organizaciones de mujeres de barrios populares. Si bien los ataques a las líderes populares empiezan en el interior del país, durante los noventa, se hacen visibles en los cuerpos de las dirigentas de la Central de Comedores de diferentes barrios populares de Lima y del puerto: del Callao, Juana López (agosto 1991); de San Juan de Lurigancho, Doraliza Espejo (septiembre 1991); de Comas, Emma Hilario (diciembre 1991); y, de Villa El Salvador, María Elena Moyano (febrero 1992).

Esta última es asesinada luego de su protesta en Villa El Salvador contra el paro armado decretado por Sendero Luminoso. Tanto Hilario, dirigente de la Central de Comedores AFEDEPROM de Comas, como Moyano, de la de FEPOMUVES de Villa El Salvador, se convirtieron para Sendero Luminoso en líderes de opinión que no compartían la ideología senderista, hecho que se confirmó durante la marcha organizada por estas dirigentes, en noviembre de 1991. La Marcha “Contra el hambre y el terror” congregó a gran parte de la población limeña no sólo de los conos, sino también de los distritos más tradicionalistas.

Es las marchas, se reclamó tanto las muertes de muchos dirigentes (hombres y mujeres) de provincias asesinados por Sendero Luminoso, como el abandono y la falta de medidas de protección a aquellos y aquellas dirigentes que no compartían las propuestas senderistas. En los siguientes cuadros, se muestran cifras que ilustran la mortalidad y desapariciones de los dirigentes agrupados según sus organizaciones (29 dirigentes de un total de 465 dirigentes registrados) en provincias durante 1984 y 1998. Y treinta y cinco mujeres de un total de 558 dirigentes registrados hasta el 06 de marzo de 2003.

Tabla 2-1. Base de Datos Comisión de la Verdad y Reconciliación (07.02.03)

Tipo de Organización	Dirigentes (No.)	Departamento
Rondas Campesinas	2	Ayacucho (2)
Org. Asistenciales	10	Ayac.(2), Huán.(4),Junín (3) Hlica (1)
C.Campesinas	4	Ayacucho (4)
Org. Estudiantes	2	Junín (2)
Org. Políticas	3	Huanuco (2) Junín (1)
Sind /gremial	2	Junín (1) Apurimac (1)
Asoc Familiares Desap.	1	Ayacucho (1)
Asoc Padres Fam.	3	Huanuco (2) Junín (1)
Otros	2	Huanuco (1) Puno (1)

Como se observa, en la mayoría de los casos, las mujeres eran dirigentes de comunidades y de rondas. El asumir esta responsabilidad implicaba recibir amenazas de muerte de parte de Sendero Luminoso y las fuerzas del orden. A continuación las desapariciones por departamento.

Tabla 2-2. Desapariciones por departamento

	Ayacucho	Concepción Cárdenas Quispe	Organización asistencial	Dirigente	Rondas de autodefensa o Sendero Luminoso
	Huancavelica	Feliberta Sacha Martínez	Organización asistencial	Dirigente	Sendero Luminoso
	Apurímac	Rayda Maruja Dávalos Arias	Sindicatos o Federaciones de Trabajadores, obreros o empleados	Dirigente sindical	Sendero Luminoso
1992	Junín	Francisca Pérez Valle Alida	Organización de estudiantes universitarios	Dirigente	Ejército o Grupo Paramilitar Colina
	Junín	Shirley Espinal Gutarra	Organizaciones o asociaciones de Padres de Familia	Dirigente	Sendero Luminoso
1993	Ayacucho	Marcelina Díaz Ramírez	Organizaciones asistenciales	Dirigente	Sendero Luminoso
	Junín	Teresa Martel Chepe	Organizaciones políticas	Dirigente	Sendero Luminoso
	Huánuco	Rosa Mercedes del Águila García	Organización asistencial	Dirigente	Sendero Luminoso
	Puno	Andrea Lidi Tutacano Tucapuca	Otras	Dirigente	Sendero Luminoso
1995	Huánuco	Guadalupe Angulo Vela	Organizaciones o Asociaciones de Padres de Familia	Dirigente	Ejército
	Huánuco	Isabel Lozano Ríos	Organizaciones o Asociaciones de Padres de Familia	Dirigente	Ejército
1996	Huánuco	Dora Huamán Meza	Organización asistencial	Dirigente	Sendero Luminoso
1997	Huánuco	Nancy Segura Haro	Organización asistencial	Dirigente	Sendero Luminoso
1998	Huánuco	Olivia Fabián Jara	Organización política	Dirigente	Sin determinar

Paralelamente, en el campo literario, se registra una intensa actividad cultural y literaria con la emergencia de nuevos grupos y poetas como el recital titulado “Tánatos, go home!”

organizado por el grupo “Kloaca” en 1989. Con este recital el grupo pretendía reclamar un orden social, desde el terreno de la poesía. Es significativo el título del evento que, desde su uso del inglés, propone un modo imperativo conducente a señalar a los propulsores del caos tanto político como económico. Otro recital que sirvió para dar a conocer oficialmente la creación de un nuevo grupo literario, “Neón”, fue aquél realizado por este grupo en 1990, en el cual participó como invitado especial el poeta Pablo Guevara; también en el mismo año, “Noble Katerva” se estableció como grupo literario, los días 16 y 17 de abril, en el Banco Central de Reserva.

Entre los eventos más importantes a marcar la literatura de dos promociones: ochenta versus noventa, se encuentra el recital de poesía “La casa roja”, organizado por el colectivo “Di Hormiga” (1990), donde Monserrat Álvarez lee por primera vez sus poemas y demuestra con ellos una poética bastante alejada a la de las poetas de los ochenta como se lee en “Criollazo”:

A mí nadie me da orégano cuando bajo a comprar grifa
nadie me marca los naipes me carga los dados nadie me mete la mano
A un gesto mío los sambos del billar cogen mi saco
me arremangan la camisa me lustran los zapatos con la lengua
Soy el criollo bacán, el que hace las carambolas
Soy un hombre, y a mi paso todas las hembras se arrechan
A mí cuando me dejo caer de madrugada
por La Victoria nadie me hincha los huevos
Ningún cholo me jode, porque yo soy el men. (17)

Con los poemas de Álvarez se inicia una nueva propuesta de lo que podría ser la reciente poesía escrita por mujeres porque se produce el primer desplazamiento de uno de los discursos que importan en esta investigación: el cuestionamiento de la recuperación de un discurso sobre el cuerpo y desde los márgenes del cuerpo. El cuerpo tratado en la poesía de Varela, Ollé y Silva Santisteban pasa a ser, en la poesía de Álvarez, el cuerpo social del barrio y sus conductas regidas dentro del orden social limeño. Si la estética poética de Álvarez se asimila a alguna estética es a la de Blanca Varela, específicamente a los poemarios Ese puerto existe (1959) y Luz de día (1963). Las similitudes con las que uno se puede topar se encuentran en el tono de la voz

poética, la autoridad de la voz para apropiarse de una voz lírica masculina y de un estereotipo masculino del macho, dejando, adrede, de lado la última producción poética de mujeres donde primaba una voz lírica femenina que cuenta no sólo sus dolores, sus temores, sus placeres sino también los del amante como se lee en el poema “El Paraíso” de Silva Santisteban:

Te detienes y viras los ojos
Hacia el ocaso del universo
Evitando que te orinen los pájaros en el pecho
Y en los testículos
Cuidado
Te hace daño tomar sol en la hierba. (23)

Según Carmen Ollé, la crítica convencional señala como “poesía erótica” a aquella que caracteriza a la promoción de poetisas que publicaron durante los ochenta, ello en virtud a su constante preferencia por el tema del cuerpo. Sin embargo; Ollé alerta a la crítica convencional y sugiere una revisión de la categoría adscrita a ésta, porque, si bien en los textos se menciona el cuerpo, éste sólo tiene un uso simbólico, y no tan determinante como la crítica ha querido anotar. En el fondo, las poetisas trabajan temas como el temor al abandono y a la orfandad producida por el amante (Ollé 45). Es decir que con el uso del recurso retórico de la metonimia, estas poetisas tocan temas del desamor, del abandono y de la huida del amante. En ese sentido, las poetisas de la promoción de los ochenta establecen la analogía: cuerpo: sujeto amado.

Aunque las poetisas que acababan de emerger (me refiero a Álvarez y Crisólogo) nunca reprobaron explícitamente los tópicos manejados por sus antecesoras (Ollé, Silva Santisteban, Dreyfus, Alba), existió un cierto consenso en cuanto a la manera en que la recuperación del discurso sobre el cuerpo fue trabajado por ellas, y de hecho, dejó de ser el centro de atención temática, fenómeno que se reflejó en los primeros libros de la década de los noventa¹⁹. El por

¹⁹ En una entrevista a Victoria Guerrero, la poeta apunta que para ella el hablar como las poetisas de los ochenta era “una carga muy pesada, primero porque no iba con mi personalidad y segundo porque sentía violenta toda esa exposición de la mujer, pero de todos modos me parecía necesaria. A otras mujeres de los 90’ que yo conocía no les

qué de ese distanciamiento abrupto puede entenderse a partir de que el discurso del cuerpo y sus temas afines se convirtieron en una suerte de prisión de la cual las mujeres no eran capaces de salir, o no se les permitía. En cualquier caso, la deliberada ruptura con este discurso puede leerse como un desafío a la crítica oficial, aunque no tan abierto como el de aquellas poetas de los ochenta que introdujeron el uso de un lenguaje desenfadado.

No obstante, si uno se refiere a un lenguaje desenfadado, también se debería considerar que a diferencia de los libros publicados por Blanca Varela y Carmen Ollé durante los ochenta, sus acercamientos a un discurso del cuerpo parten de la idea de ausencia u orfandad. Como señala Ollé hay un temor de ser abandonas por el amante. En contraste, el tratamiento de un discurso sobre el cuerpo en otras de las escritoras de los ochenta rompe con el tabú de la mujer pasiva en el acto amoroso y dirige su deseo de posesión hacia el cuerpo amado. Ese es el caso de Patricia Alba, tratamiento que está representado en su poema, “Dos versiones / una mujer”, donde se lee “[...] corre tu bragueta / Yo levanto mi vestido a tus preguntas” (49) y que muestra cómo la autora intenta poseer el cuerpo del objeto amado sin cuestionar el proceso biológico del cuerpo femenino como sucedió en poetas como Ollé.

Nos encontraríamos entonces frente a una nueva manera de “decir” que no es la de las poetas anteriores ni tampoco de la de los poetas contemporáneos y que, sin embargo, se inscribe dentro de una larga tradición que se puede rastrear hasta la época de la colonia, la independencia y la república. Mucha de la crítica pierde vista de esta tradición poética de mujer, pero si se piensa en Sor Juana Inés de la Cruz, Gabriela Mistral o Alfonsina Storni uno se daría cuenta que la preocupación por la manera de escribir el cuerpo femenino está presente ya sea utilizado como

preocupaba nada ese asunto: a Ericka Ghersi, a Monserrat, que toca muchos puntos, pero ninguno como mujer”. Una respuesta similar da Roxana Crisólogo en una entrevista para Sieteculebras: “A mí no me interesaba ese tipo de poesía y como todas las que escribían poesía—por ser mujer—eran tildadas de hijas de la de los ochenta, decidí trabajar con sujetos de la ciudad, además era un interés genuino”.

metáfora de transitoriedad de la belleza, como destrucción física del espacio social o como exaltación de la maternidad, comparativamente. En ese sentido, se estaría de acuerdo con el crítico Miguel Ángel Huamán cuando dice que la poesía escrita de mujeres, como crónica de una identidad, revitaliza las aspiraciones de una sociedad distinta, sobre todo en el terreno de lo imaginario que es donde se va diseñando los rasgos del futuro (29) o de una sociedad sin jerarquías sexuales, sociales y étnicas.

Espacios habitados: las universidades limeñas

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.
(Carmen Ollé)

Mientras en el espacio literario se cuestionaban estas tensiones, en el espacio social, a fines de los ochenta e inicios de los noventa, Sendero Luminoso llega a controlar temporalmente la Universidad Nacional de Educación (UNE) “Enrique Guzmán y Valle”²⁰: “La Cantuta”, que alojó en su mayoría a alumnos procedentes de las provincias del centro y sur, zonas pobres y marginadas del país. Estos jóvenes de extracción humilde, y alejados de sus familias fueron vistos como prototipo del potencial senderista, y por ello fueron objeto de acoso de parte de las fuerzas armadas como del mismo Sendero Luminoso. Este último no encontró espacio más propicio para reclutar adeptos, y se aprovechó de la radicalización ideológica de estos jóvenes y el abandono en que se encontraban las universidades públicas. Para el sociólogo Iván Hinojosa, “el partido, el círculo o la célula, proporcionan una identidad y un referente colectivo a sus

²⁰ Ocurre lo mismo con la Universidad del Centro en la provincia de Huancayo, Junín.

miembros, [comportamiento] muypreciado para una base social de jóvenes universitarios quienes, en número importante, se encontraban alejados de sus lugares de origen (81).

Para el recién conformado grupo poético “Estación 32”, integrado por estudiantes del programa de literatura de la universidad La Cantuta, el clima de inseguridad y violencia no fue impedimento para la organización de los recitales de poesía más concurridos y recordados de la década, y nada impidió que diversos poetas llegaran allí para compartir su poesía²¹. Su accionar fue una manera de retar no sólo al senderismo que creía haber copado todos los espacios de expresión sino a la vez de desafiar a un ejército entrenado para reprimir y sospechar de los estudiantes de una universidad considerada el semillero de la subversión. Su esfuerzo es más significativo aún si tenemos en cuenta que la constante vigilancia del ejército y las detenciones de estudiantes se producían en cualquier momento, así como las incursiones de comandos senderistas en el comedor de estudiantes y el internado, con objetivos proselitistas.

El caso de la universidad La Cantuta no es único, pues una resistencia semejante, y probablemente más organizada de los estudiantes se dio en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) cuando en 1989, los estudiantes formaron la Coordinadora de Defensa de San Marcos integrada por militantes de agrupaciones de izquierda y comunidades cristianas de base²². Las aulas sanmarquinas, castigadas por el descuido y la inercia de las autoridades de la universidad y el Estado, perdían paulatinamente estudiantes, y muchos de ellos se daban por vencidos ante un escenario de constantes incursiones del ejército y ausencia de profesores y garantías de seguridad. No obstante, San Marcos se mantuvo como un espacio de reunión y discusión al que acudían inclusive poetas que no estudiaban en dicha universidad.

²¹ Testimonio de la poeta Yuly Tinoco única mujer integrante de Estación 32.

²² Véase el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Tomo III, Cap. 3, p.492.

Sin embargo, a inicios de los noventa, fue más difícil organizar recitales dentro del recinto universitario debido a la presencia civil de miembros de Sendero Luminoso y de las fuerzas armadas. En ese sentido, se hizo más difícil opinar y discutir, porque si bien no existía un organismo de censura, había otras formas de represión como las desapariciones de estudiantes que luego fueron encontrados asesinados. Incluso en uno de los pocos recitales que organizó el movimiento literario “Neón” dentro de la universidad, a inicios de los noventa, aparecieron estudiantes simpatizantes de Sendero Luminoso que realizaron una “performance” que no se encontraba dentro de la agenda del recital y que logró intimidar a muchos de los participantes y asistentes.

En cambio, otros espacios se abrieron para el intercambio literario, como fue el caso del Instituto Peruano Soviético dirigido, en ese entonces, por el poeta Arturo Corcuera. Del mismo modo, en 1991, el movimiento literario “Neón” consiguió reunir a todos los jóvenes que escribían en aquel entonces a través de su labor de promoción cultural con multitudinarios recitales de poesía como fue el ciclo de recitales “Poesía con Cólera” (1991) y donde también participaron, entre otras poetas, Ollé, Silva Santisteban, Álvarez y Crisólogo.

El caso de la Universidad “Federico Villarreal”, comparado con los anteriores, es excepcional, porque no experimentó una presencia significativa de grupos de Sendero Luminoso, ni del MRTA, y tampoco fue tomada por las fuerzas armadas del Estado. Pero debido a que era conocida, en ese entonces, por el predominio de autoridades estudiantiles y universitarias o apristas, participó del extendido prejuicio de que bastaba ser izquierdista para ser subversivo o sospechoso de serlo, y no logró consolidarse como un centro cultural. Es más, las sospechas en torno a su línea política mellaron y neutralizaron muchas iniciativas valiosas de grupos poéticos, que renunciaron a sus proyectos porque temieron ser sindicados como subversivos, sobre todo

por los grupos de choque apristas²³, que al interior de ese claustro se había arrogado esa función. A pesar de estos problemas, la universidad fue sede de uno de los más importantes encuentros poéticos inter-universitarios titulado “La unión libre”, organizado por el grupo poético “Noble Katerba” en el paraninfo de la universidad Villareal (1990)²⁴.

Del otro lado, se encuentran las universidades particulares, que no enfrentaron la presión de los grupos levantados en armas, ni la del ejército, como las universidades privadas San Martín de Porres, Inca Garcilaso de la Vega y la universidad de Lima. Esta última se destacó particularmente por la copiosa actividad de sus talleres de poesía. Un caso semejante es el de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), que no encaró de manera directa la presencia de los grupos subversivos ni sufrió la represión de una incursión militar en sus instalaciones. Debido a su rígido estatuto de universidad privada, el acceso a sus instalaciones fue bastante limitado, lo que impidió la realización de eventos masivos como los recitales llevados a cabo en las universidades “La Cantuta”, San Marcos, Villarreal, y posteriormente de Lima. Sin embargo el drama de la desaparición de uno de sus estudiantes, Ernesto Castillo Paez²⁵, ocurrido en 1991, se constituyó en uno de los casos paradigmáticos que pusieron al descubierto los métodos a veces ilegales de los que se valió el Estado en su lucha contra la subversión²⁶.

La militarización de las universidades nacionales a la que se ha aludido antes, se produce en 1991, cuando Fujimori ordena la instalación de destacamentos militares dentro de éstas con el fin de mantener el orden social. Medida que a la larga fue contraproducente y de acuerdo con

²³ Testimonio de Roxana Crisólogo integrante de Noble Katerba.

²⁴ Al lugar se hizo presente un grupo de estudiantes, miembros del APRA, para tildar a los participantes de terroristas.

²⁵ Ver Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Tomo III, Cap. 3, p.493.

²⁶ Otros casos que alcanzaron visibilidad fueron los de las ejecuciones extrajudiciales de Abel Malpartida Páez y Luis Alberto Alvarez en 1989.

testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, incluso, “podemos decir que el Estado, a través de las fuerzas del orden, fue el actor de la violencia que más golpeó a la comunidad universitaria” (487).

El convulsionado medio de inicios de los noventa no parecía apto para la configuración de un movimiento articulado de poetas mujeres, no por lo menos a la manera de lo que ocurrió en los ochenta²⁷. En ese marco apareció el primer poemario de Monserrat Alvarez, Zona Dark (1991), texto que se sirvió de la manipulación en el terreno público de ciertas temáticas monopolizadas históricamente por escritores hombres; si bien no logró impulsar una corriente de escritura, ni mucho menos repetir un “boom” de poetas mujeres con una propuesta estética homogénea, consiguió marcar una diferencia escritural en representación. Es decir, que se apropió de temas universales para justificar su existencia como escritora cuando los personajes de sus poemas son femeninos, pues en su primer libro, Zona dark, no hay un solo personaje sino varios. Quizá ese pueda ser uno de los tantos aportes de su primer libro a la poesía que le continúa, sin embargo, la naturalidad con que Álvarez aborda sus temas, que no tienen como centro el discurso del cuerpo femenino, así como la ambigüedad de su sujeto poético, que generalmente no es una mujer, marcó a las poetas que publicaron en los años subsiguientes quienes, desde distintos registros, tomaron esas pautas para sus propios proyectos.

Así, Zona Dark es la primera y más ambiciosa representación del desencanto de una generación abatida por la crisis y la violencia, el dibujo pesimista de una sociedad, y sintomáticamente se adscribe a pensamientos como los siguientes: el ocaso de las ideologías, representados con la misma fatalidad con que esboza pasajes de la vida de personajes inquietantes que son objeto de incompreensión como el punk; la muchacha que ya no teme llegar

²⁷ Me refiero al grupo de las Noevas: Violeta Barrientos, Doris Moromisato y Rocío Castro.

tarde a casa, pese a la inseguridad que domina Lima; o los que van a la guerra, víctimas del pensamiento mesiánico. Fatalidad de la que ya no es posible guarecerse.

La recepción que la crítica dio a este poemario fue bastante favorable, pero ya años antes, Álvarez había llamado la atención con sus textos eclécticos. De hecho, en 1990, Álvarez ganó el primer premio, compartido con el poeta trujillano David Novoa, del concurso literario “Poeta Joven del Perú” y en el mismo año ganó los “Juegos Florales” de su universidad (Universidad Pontificia Católica del Perú). A diferencia de Álvarez, que abandonó el país en 1991, muy pocas poetas lograron tener la misma visibilidad que alcanzó ella con la publicación de su primer libro; entre tantas otras, podríamos citar a la poeta Ana Varela Tafur (Iquitos 1963) ganadora del premio COPÉ de poesía en 1993. Esto quizá se deba al centralismo característico del país, pues ella, en ese entonces, residía en Iquitos.

En 1990, dos eventos literarios propiciaron el intercambio y encuentro de jóvenes escritores en Lima: el “Primer Encuentro de Escritores Jóvenes” y el III Encuentro Nacional de Escritores “Algemiro Pérez Contreras”. El “Primer Encuentro de Escritores Jóvenes” estuvo organizado por el crítico literario Jorge Cornejo Polar y auspiciado por la Asociación Peruana de Promotores y Animadores Culturales (APPAC) y fue uno de los más importantes en el país porque no solo lo organizó una institución de prestigio sino que uno de sus organizadores era nada menos que uno de los intelectuales más respetados en el Perú. En este evento se hace pública a una nueva generación de escritores que pertenecía a la época y no a una universidad específica. Aquí se reúne a jóvenes que escriben poesía o prosa y se exponen, por primera vez, los poemas de Grecia Cáceres, Victoria Guerrero y Roxana Crisólogo.

El otro evento, el III Encuentro Nacional de Escritores “Algemiro Pérez Contreras” que se llevó a cabo el 25 y 26 de abril de 1991 en la provincia de Jauja (otra de las zonas de la sierra

central como casi todo el país bajo régimen de excepción²⁸) fue significativo por dos razones: primero porque reunió a jóvenes poetas y narradores de todo el país en una de las provincias más atacadas por Sendero Luminoso (entre los participantes hubo una delegación limeña en la que figuraban las poetas Monserrat Álvarez, Grecia Cáceres, Yuly Tinoco “Estación 32”, Roxana Crisólogo “Noble Katerva”, Susana Guzmán e Isabel Matta “Neón”, entre otras) y segundo porque enfrentó a los escritores que asistieron con muchos activistas de Sendero Luminoso. La presencia de grupos simpatizantes de Sendero Luminoso suscitó encendidas polémicas en las que el tema “el papel del poeta en la sociedad” fue el que más se discutió con los jóvenes escritores limeños que se atrevían a contradecirlos²⁹. Para Roxana Crisólogo, este evento perfiló en parte su escritura porque entendió que ella tenía que cumplir con su función social como poeta y ese acto, durante los ochenta y noventa, era una posición política. En las calles y algunos de los hogares de Jauja, en especial en los que acogieron a los poetas visitantes, un hecho que, pese a su distancia temporal, parecía haber ocurrido hace poco era materia de un sin fin de rumores y confesiones en voz baja: la matanza de Molinos³⁰.

Por otro lado, otros asesinatos se estaban convulsionando a la capital, como el de la dirigente de la Federación Popular de Mujeres de Villa El Salvador (FEPOMUVES). María Elena Moyano. El suceso, llevado a cabo por un comando senderista, en 1992, representó una situación límite por la intensidad del ensañamiento con que se produjo y por el efecto negativo que tuvo en otras organizaciones de mujeres. Sendero Luminoso se deshizo de una de las pocas

²⁸ En 1991, más de la mitad de la población peruana vivía bajo el estado de emergencia. Ver Comisión de la Verdad y Reconciliación.

²⁹ Testimonio de Grecia Cáceres.

³⁰ En 1989 tuvo lugar “la matanza de Molinos” que marca la derrota del MRTA en la zona central del país. Grecia Cáceres cuenta que por las noches las familias que las hospedaban les contaban los hechos con la promesa de que ellas (las invitadas) guardarán silencio.

voces que, desde la izquierda, como dirigente barrial y como mujer se enfrentó directamente a sus amenazas. Después de la muerte de Moyano se produjo el debilitamiento de las organizaciones populares, debido en parte al temor de que sucediera lo mismo con otras dirigentes, y fue tan inmediata como progresiva la desaparición de importantes organizaciones de base de la periferia limeña³¹. Conviene anotar también que este asesinato repercutió en otras manifestaciones que, como el festival “Canto a la Vida” –con el que las feministas peruanas desde 1983 celebraban el Día Internacional de la Mujer, con la consigna “Frente a la muerte, las mujeres cantamos a la Vida”– fueron canceladas a raíz de la muerte de Moyano³².

La alarma generalizada como producto de una situación que se tornaba políticamente inmanejable, no sólo por la amenaza de una guerra inminente, sino también por la crisis económica y social, fue uno de los argumentos que el presidente Fujimori usó para justificar la interrupción de su gobierno con el autogolpe de estado del 5 de abril de 1992, y validó además el otorgamiento de poderes y prerrogativas especiales a los militares. Esta medida generó un régimen de excepción singular, que ampliaba su poder hacia las zonas declaradas en emergencia por la actividad subversiva.

La legislación antiterrorista creada para tal efecto, no cumplió con los estándares mínimos exigidos por las normas internacionales, y se creó, entre otras, una ley que tipificaba el delito de apología al terrorismo para castigar expresiones u opiniones de respaldo a los grupos levantados en armas. El problema añadido fue que la norma era tan general, que los límites que separaban la apología de una simple opinión no resultaban del todo claros³³, vacío que generó el comprensible

³¹ En diciembre de 1991 se produjo un atentado contra la vida de Emma Hilario, dirigente de base.

³² Esta tradición fue retomada en 1997 por iniciativa del Movimiento Amplio de Mujeres.

³³ Tanto el delito de traición a la patria como apología al terrorismo comparten los mismos Decretos Ley 25708, 25744 y 25475. Este último establece los procedimientos que se aplicarán para la investigación y juzgamiento de las personas acusadas de cometer delitos de terrorismo. Bajo el sistema procesal vigente, los tribunales militares son

temor de cuestionar o emitir cualquier opinión crítica a la labor del estado en su lucha contra la subversión³⁴. Habría entonces que pensar, quizá, en que esto redundó en el ocultamiento del tema en el discurso poético, evasión de la que dan testimonio algunos trabajos como el del poeta Antonio Cisneros, Drácula de Bram Stoker y otros poemas, libro con el que ganó el premio de poesía de “Juan Parra del Riego” (1991)³⁵.

Otros cuerpos (nuevas políticas de interacción): (Setiembre, 1993-Noviembre, 2000)

Y ya no recuerdo cómo salir
o despertar de un sueño pesado de consistencia pálida
para amanecer en otro quebradizo y torpe.
(Grecia Cáceres)

Con la metáfora del sueño, el poema de Cáceres, “El incienso y el desvelo” (19) permite ingresar a un nuevo ciclo en la historia peruana. El sueño “pesado” al que la autora se refiere es la realidad social que no encuentra salidas o soluciones para una población exhausta de los maltratos y la violencia de parte de Sendero Luminoso y el Estado. Es un sueño que no tiene escapatoria, porque éste es otro sueño similar a aquél que está viviendo la voz lírica “para amanecer en otro [sueño] quebradizo y torpe”. Lo que la autora sugiere con estos versos es una realidad caótica; la voz poética ya no recuerda cómo salir y tampoco cómo despertar porque todo le parece una pesadilla.

Si bien la aparente captura del líder senderista Abimael Guzmán, en septiembre de 1992, significó la derrota estratégica de Sendero Luminoso y la consolidación del discurso con el que el presidente Fujimori justificaba su política de mano dura y sus consecuencias (que eran

competentes para juzgar en los procesos por "traición a la patria". Los otros actos que de acuerdo con la ley configuran el delito de terrorismo (pertenencia, colaboración no calificada, apología, obstrucción a la justicia, etc.) son de competencia del fuero común (Código Penal del Perú).

³⁴ Fujimori, muchas veces dijo que el que no estaba con él, estaba con los terroristas.

³⁵ En el artículo de Agustín Prado Alvarado, “Bajo el signo del vampiro: el tóopico de la muerte en drácula de Bram Stoker de Antonio Cisneros,” se explica detalladamente cómo se da esta evasión. La casa de cartón 25 (2002): 42-46.

presentadas como costos necesarios) no sólo en cuanto a la lucha anti-subversiva se refiere, sino también en materia de política social y económica no se construyó después una política de recuperación.

Es decir que no existió un plan de reconstrucción, algo que la mayoría de la población estaba esperando. El año de 1993 está marcado por intensos debates en torno a la legitimidad del régimen instaurado en el país después del autogolpe del 5 de abril de 1992, lo que determinó, que en un intento por legalizar su proceder, el gobierno insistiera en someter a consulta popular la nueva propuesta de constitución política diseñada por el Congreso Constituyente Democrático, a través del Referéndum Constitucional de octubre de 1993.

En este nuevo contexto de dictadura en democracia, actividades culturales como los recitales de poesía fueron las expresiones más explosivas y visibles del descontento de una sociedad civil aparentemente callada y sumisa. Éstas tomaron la forma de eventos culturales, como los organizados en la Alianza Francesa de Lima y de Miraflores, en el ICPNA de Miraflores y en la universidad de Lima. El título que se le dio al recital de poesía joven de los noventa en la Alianza Francesa de Miraflores fue “Foro de poesía: 24 poetas jóvenes” (1993) organizado por el poeta nacional Antonio Cisneros y Rodrigo Quijano. En ese entonces, Antonio Cisneros gozaba del estatus de gran poeta peruano, muchos de los escritores jóvenes tomaron de él la tradición anglosajona y con ella la poesía conversacional³⁶. Mientras que el ICPNA auspició un evento grande—mezclaron varios géneros artísticos (se unió teatro con poesía y música) — para crear impacto en la asistencia con respecto al tema de la mujer y sus derechos, el evento se llamó “Día Internacional de la Mujer” (1995) y el tema central fue el cuerpo maltratado de la

³⁶ Véase el poemario Efectos personales (1994) de Martín Rodríguez-Gaona.

mujer ya sea por agentes sociales externos (grupos armados) como internos (la familia, la pareja).

Por otro lado, el crítico Jorge Cornejo Polar, interesado aún en consolidar la literatura joven³⁷, propuso a la universidad de Lima el “Primer Encuentro de Poesía Joven” (1999). El evento reunió a más de treinta poetas jóvenes, algunos de ellos ya habían participado en el “Primer Encuentro de Escritores Jóvenes” organizado por la APPAC en 1990. Otro significativo suceso artístico—a fines de 1992 y con motivo de los 500 años de la conquista española—fue el “Encuentro de dos mundos”, actividad realizada en la carpa Santa Rosa de Lima (localizada entre la Iglesia Santa Rosa y el Puente bajo ese nombre).

En lo que va de 1993, otras poetas jóvenes como Grecia Cáceres y Victoria Guerrero publicaron sus primeros libros. En De las causas y principios: venenos/embelesos (1993) Cáceres presenta un lenguaje recargado de imágenes, y menos conversacional que el de Álvarez. En ese sentido, su libro, se puede ubicar dentro de la tradición literaria del siglo de Oro español y del neo-barroco. Su referente más inmediato, vendría a ser el poeta cubano Lezama Lima. En contraposición con el lenguaje de Cáceres se encuentra Guerrero quien, en su primer libro, De este reino (1993), no se ocupa tanto de la enunciación como de presentarnos ciertos personajes cotidianos cuyas vidas aparecen contrapuestas con las de los personajes bíblicos. Su estrategia de representación se vale de un lenguaje breve e incisivo, que, a la vez, distancia su yo real del yo poético esbozado en su texto y le sirve para actualizar los roles actanciales avalados por la tradición judío cristiana, y cuestionarlos. Así mismo, se nota la influencia del discurso de la teología de la liberación, cuando, por ejemplo, exige a Dios que baje a la tierra y se constituya en

³⁷ No se piense que la intención de Jorge Cornejo Polar era la de establecer las divisiones generaciones que planteaban Ortega y Gasset, por el contrario, Jorge Cornejo buscó con sus encuentros mostrar la diversidad poética de aquel entonces. En ese sentido, presentó a la crítica literaria otras formas estilísticas no tradicionales, pero de igual valor.

un dios de la vida, o del discurso nietzcheneano, pues en el nacimiento de la tragedia se dice que el dios católico es dios de la muerte y no de la vida.

Mientras que en Cáceres la voz de mujer es más notoria, en Guerrero resulta irrelevante determinarla, porque la autora, esta más dedicada a la labor de construir personajes que a fundar una retórica femenina. Si bien ambas poetas estudiaron en la misma universidad, junto con Álvarez, no constituyeron ni se presentaron como grupo, y al parecer tampoco buscaron reunirse entre ellas con tal fin. De tal manera que las obras de estas poetas se presentan como islotes, en un contexto saturado por la presencia imponente y numerosa de los jóvenes poetas hombres así como del protagonismo de algunos grupos.

No obstante Cáceres al igual que Álvarez participó en las discusiones que las poetas Violeta Barrientos, Rocío Castro y Doris Moromisato moderaron con la finalidad de establecer una agenda política que proveyera de sustento ideológico a la publicación “Noevas”³⁸. Sin embargo, los planteamientos del grupo se diversificaron e individualizaron pronto. Así, Álvarez optó por una poesía filosófica y racional; mientras que Cáceres se preguntaba por qué no ensanchar los límites de lo escrito por mujeres, ingresando al terreno de lo épico; y Violeta Barrientos decidió continuar en el terreno de lo homo-erótico.

El intento de lograr una posición grupal y política respecto a la poesía de mujeres fracasó, pero quedaron las plaquetas Más allá del espejo y La invención del espejo (1993)³⁹ que presentan posturas poéticas individuales. Si bien Guerrero no participó en aquellas discusiones conviene notar que, semejantemente, sus intereses, como lo muestra su primer libro, se centraron

³⁸ Grupo conformado por Doris Moromisato, Rocío Castro y Violeta Barrientos. El nombre de “Noevas”, se pensó como contraste con el de la antología Los Nuevos (1967) de Leonidas Cevallos. El resabio feminista del nombre se debía a la participación de Moromisato y Barrientos en los grupos feministas de los ochenta.

³⁹ Es en este año que Doris Moromisato decide publicar las plaquetas que hasta el día de hoy son publicadas con el apoyo de COMYC (Centro de Comunicación y Cultura para la mujer) y RENACE-Perú (Red Nacional de Acción Ecologista del Perú).

en su entorno social—conformado por el caos político, la informalidad económica y el pánico generalizado que trajo consigo la crisis social—, pero desde una postura más bien escéptica.

La explotación mediática que hizo Fujimori del temor de la gente a que se diera un rebrote del senderismo si es que se flexibilizaba la política antsubversiva explica en parte la escasez de cuestionamientos a su dura política que, por cierto, también se mostró inflexible en materia de política económica y social. Más allá de eso, su promesa de repetir el milagro económico chileno, también empezaba a generar serias dudas y despertar la impaciencia de los trabajadores, estudiantes y desempleados del país. Junto con esto, la desarticulación de los movimientos sindicales y el impacto desestabilizador que tuvo Sendero Luminoso en las redes y vínculos construidos entre el gobierno y la sociedad civil, contribuyeron a su rápido descrédito.

Los cuestionamientos más visibles, aunque en un inicio fueron tímidamente respaldados por la población, surgen gracias al impulso de organismos no gubernamentales defensores de derechos humanos, articulados fundamentalmente por la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, y en torno a ella. Esto debido a que, a través de numerosas campañas de denuncias, se hicieron públicos varios casos paradigmáticos de violaciones a los derechos humanos, como el de La Cantuta⁴⁰, que contribuyeron a generar una opinión de rechazo que hizo eco en la sociedad civil, a pesar de que la indiferencia y pasividad de buena parte de los ciudadanos peruanos parecía confinarlos al olvido.

En este contexto en que el régimen fujimorista iba perdiendo terreno, es que se produce un acercamiento estratégico del presidente a los asuntos y problemáticas de las mujeres. De hecho, Fujimori, se constituyó en el único jefe de estado en hacerse presente en la Conferencia Mundial de Beijing, China, en septiembre de 1995. Si bien el mandatario suscribió la plataforma de

⁴⁰ “Ley Cantuta” (febrero de 1994) que deriva al fuero militar el juzgamiento de los militares comprendidos en el “caso Cantuta”.

Beijing, aunque con reservas en el tema del aborto, se reafirmó en las críticas hechas al Vaticano (la Iglesia no debía intervenir en los asuntos políticos) y anunció la creación del Ministerio de la mujer⁴¹.

Para Virginia Vargas, no es que Fujimori haya abrazado los ideales feministas, si no que el tema sirvió fundamentalmente como herramienta para recuperar popularidad, y se puso especial énfasis en la utilización del tema de la pobreza de la mujer durante la campaña electoral.

Además, hay que considerar que, si bien fueron sustanciosos los avances en el marco jurídico (a fines de 1996 se creó el Ministerio de la Mujer y, posteriormente, en 1998 la Comisión de la Mujer en el Congreso), resulta en rigor imposible avalar el Ministerio de la mujer de un gobierno autoritario. Esta estrategia política tampoco pasó desapercibida entre las organizaciones feministas, de allí que sus acercamientos al Estado se dieran a través de tensas negociaciones y constantes presiones⁴².

Asimismo, la tensión se agudizó ante la exposición de los casos de la tortura y el asesinato de Leonor La Rosa y Mariela Barreto, pertinentemente. Ambas agentes del servicio de inteligencia fueron atacadas por el grupo Colina en 1997, casos que despertaron la indignación y la solidaridad no sólo de las agrupaciones feministas como Flora Tristán⁴³, sino también de la población en general. El evento “Canto a la Vida”, mismo que había sido puesto de lado después del asesinato de María Elena Moyano, se retoma en este año, 1997—a manera de protesta— y también los eventos implicados en el llamado “Día Internacional de la Mujer”, iniciados en 1995 desde el local del ICPNA en Miraflores. Es necesario señalar que si bien las feministas actuaron

⁴¹ Un año más tarde se pone en práctica una política gubernamental de control de la concepción basada en la esterilización compulsiva, especialmente de mujeres pobres indígenas y de zonas rurales.

⁴² Véase Virginia Vargas, “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio,” (Una lectura político personal).

⁴³ “Protesta feminista” *Nos escriben y contestamos*, Caretas 1473, julio, (1997).

inmediatamente ante los asesinatos de las líderes populares y de Leonor Barreto, no respondieron de la misma manera a las agresiones que venían recibiendo sus contemporáneas desde el espacio letrado. No apoyaron a las poetisas contra los comentarios de críticos literarios como Ricardo González Vigil, quien bautizó la poesía de los ochenta como “poesía del cuerpo” y Marco Martos, “poesía erótica femenina”.

Según Rocío Silva Santisteban, algunas feministas arrinconaron a las poetisas junto a las pitonisas, como parte de la parafernalia de la “alegría” en los Cantos a la Vida, sin escuchar los discursos transgresores ni prestar mayor atención sobre el malestar poetizado en textos hoy reconocidos en antologías⁴⁴. El descontento que revela el ensayo de Silva Santisteban, va más allá. La autora reclama a los movimientos feministas una postura que repase en su agenda temas como la subordinación de la mujer dentro del espacio letrado. Particularmente, en esta investigación se comparte el malestar de Silva Santisteban porque si bien es cierto que la agenda feminista peruana avanzó jurídicamente en temas antes relegados a la esfera de la intimidad (violencia sexual, violencia doméstica, salud reproductiva, control de la natalidad) no hizo mucho “en lo que se refiere al imaginario o a las representaciones sociales imaginarias, esto es, todo lo que se considera como ‘sentido común’ pero es ideología” (Silva Santisteban).

Organizaciones, movimientos sociales de mujeres y oeneges feministas

Dentro de este marco—el maltrato al cuerpo de la mujer (las dirigentes asesinadas) y la violencia simbólica en el espacio literario y social (los comentarios abruptos de los críticos literarios)—surge la voluntad de representar y defender los derechos de la mujer (como mujer y persona) con la creación de nuevos grupos u organizaciones privadas en favor de las mujeres. Me

⁴⁴ “Feminismos peruanos del Perú.” <http://www.demus.org.pe/feminismomarco.htm>.

refiero, en primer lugar, a Demus⁴⁵, cuya plataforma de trabajo está dirigida a “la protección de la mujer –tanto en el plano físico como psicológico y en contra de las prácticas discriminatorias y la violación de los derechos humanos de las mujeres” (Barrig 6); y, en segundo lugar, al Movimiento Amplio de Mujeres (MAM), colectivo “no ongizado” que se formó en 1996 con una posición claramente feminista y que, a su vez, integra el colectivo de Mujeres por la Democracia (MUDE).

Según Maruja Barrig, la ventaja de estos colectivos es que no tienen que cumplir con un plan de trabajo signado desde las instituciones que los apoyan económicamente, ya que se trata de colectivos autogestionarios, por lo que tienen la libertad de señalar los defectos sociales, proponer políticas públicas que promuevan el respeto a los derechos de la mujer y motiven la defensa de estos en los niveles laborales y privados (6). En ese sentido, como señala Sonia Álvarez, no tienen el problema de “identidad híbrida” que venían enfrentado las oeneges desde los ochenta hasta los noventa en Latinoamérica: “estas organizaciones al mismo tiempo eran centros de trabajo y espacios de ‘movimiento’.” (24). Barrig, quien comparte el mismo sentir que Álvarez, cuenta que en muchos de estos centros feministas “ongizados” ocurrió un suave deslizamiento hacia una imagen auto-complaciente del “militante rentado” en el sentido de que se recibía un salario por su activismo desde un compromiso ideológico (5).

Durante los ochenta, las oeneges feministas se enfrentaron con el problema de lo que Álvarez denomina “identidad híbrida” en el sentido en que ellas, mujeres de izquierda (miembros o no de partidos de izquierda) y con una plataforma social, estaban fraccionando sus propias propuestas ideológicas al permitir que las agencias de apoyo sugieran los proyectos sociales cuando la función era inversa. Es contradictorio, en ese sentido, seguir una estrategia de acción

⁴⁵ Demus (Estudio para la defensa y los derechos de la mujer). www.demus.org.pe.

dirigida a los sectores populares desde los espacios laborales apoyados algunas veces por intereses internacionales con una plataforma de trabajo diferente o contraria a la de sus promotoras.

Si bien las oeneges “Manuela Ramos” y “Flora Tristán” surgieron hace más de veinte años con una política social activa y a favor de los sectores populares, no ignoraron cualquier otro malestar social posterior a la época (los procesos de transición democrática y la modernización de los Estados, el decaimiento de la protesta social y el inicial deslumbramiento frente a una flexibilidad de los aparatos burocráticos y políticos). Es más, las organizaciones de mujeres, según la socióloga Vargas, aumentaron en fuerza, pluralidad y diversidad durante el proceso de democratización que siguió a casi doce años de gobierno militar (1968-1980), “las mujeres empezaron a cuestionar los discursos opuestos a ellas y a desarrollar nuevas formas de participación social” (39).

Durante los noventa, las oeneges peruanas han llevado esta preocupación (disgregación de la ideología y la praxis en el campo laboral) a los encuentros feministas latinoamericanos⁴⁶, y han encontrado tribuna y coincidido con otras instituciones ocupadas de la misma problemática. Es decir, se trata de una preocupación general, ya sea que la llamemos “identidad híbrida” o “diversidad entre mujeres”, “pluriculturalidad” o “identidad”. Según Barrig, en el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (El Salvador, 1993), “se evidenciaron islotes de descontento entre las feministas involucradas” (3) que se retomaron el siguiente año en el Foro del Mar del Plata. Del mismo modo, cuenta Vargas que, en el encuentro de 1994, ella y Raquel Olea abrieron la mesa cuestionando su posición de feministas dentro del contexto de las Naciones Unidas, ya que el encuentro tenía como propósito definir las estrategias del feminismo

⁴⁶ El Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe se organizó en 1981.

latinoamericano frente a las estrategias que se presentasen en la IV Conferencia Mundial de la Mujer (Beijín 1996).

Según Barrig, en este foro “prevaleció un ‘clima movimientista’” (9), es decir que el foro se convirtió en un encuentro de mujeres latinoamericanas con planes y propuestas diferentes para ser expuestas y, posiblemente, resueltas mas no en una reunión para concretar lo que ya se había logrado hasta ese momento en cada una de las regiones latinoamericanas. El acuerdo final de este encuentro se resumió en dos puntos: primero, generar un proceso de movilización y reflexión sobre el movimiento de mujeres de la región, que recupere la experiencia y conocimiento acumulados por este movimiento en los últimos veinte años. Y segundo; elaborar propuestas que se expresen en la capacidad de negociación con los gobiernos de la región (Barrig 9), mismas que fueron llevadas a la Conferencia de la Mujer en Beijín con la esperanza de ser atendidas.

A diferencia de Barrig, Sonia Álvarez anota que el proceso de Beijín indujo a las activistas—casi siempre por la iniciativa o bajo la dirección de las oeneges feministas—a forjar nuevas coaliciones locales, nacionales, regionales y mundiales. En el proceso se reforzó la creciente tendencia a transformar los tan informales vínculos que se establecieron en la década de los ochenta mediante numerosos encuentros locales y regionales, en las redes o “articulaciones” más formales y estructuradas de los noventa (150). Debido al sin número de conferencias mundiales que tuvieron lugar en la década de los noventa, la participación de las oeneges se intensificó, convirtiéndose en las asesoras de la ECLAC en el proceso del encuentro de Beijín. Álvarez apunta que el éxito de las oeneges se debe a su profesionalismo:

the appearance of various text elements in your document, such as headings, captions, and body text. When you apply a style to a paragraph or word, you can apply a whole group of character or paragraph formats or both in one simple operation. When you want to change the formatting of

all the text of a particular element at once, you just change the style that's applied to that element. Styles make formatting your document easier. Additionally, they serve as building blocks for outlines and tables of contents.

Éstas cuentan con personal profesional especializado y asalariado que se dedican a la planeación estratégica [para elaborar ‘informes’ o ‘proyectos’ que tienen por objeto influir en las políticas públicas y/o proporcionar consejos o ‘asesorar’ al movimiento de mujeres, así como diversos servicios a las mujeres de bajos recursos. (Álvarez 148)

Según esta autora, las oeneges fueron, en el proceso de la ONU, las que obtuvieron “cuantiosos fondos del extranjero” (149). De allí que se hacen cargo de definir la agenda del movimiento general de mujeres, organizar las coordinaciones y redes previas a la CCMM que posteriormente se describen para el encuentro de Beijín (149). En el Perú, según Francesca Denegri, desde la literatura y las artes plásticas hasta la historia, las ciencias sociales, y los medios en nuestro país, las mujeres se han constituido en un grupo creador importante⁴⁷.

En “Las búsquedas y los nuevos derroteros feministas en su tránsito al nuevo milenio”, la socióloga Vargas apunta que “la experiencia de participación regional alrededor de la Conferencia de la Mujer en Beijing fue una de las más fuertes porque se desarrolló en un proceso de ‘disputa contestataria’ entre las vertientes de la sociedad civil global y las vertientes de los espacios oficiales transnacionales” (213), lo que dificultó influenciar en los contenidos de la Plataforma para la Acción con propuestas feministas (214).

Cinco años más tarde, en la Asamblea General de las Naciones Unidas, las feministas extienden un documento titulado “Declaración Política”. En él dejan sentado que ninguna de las propuestas de la Plataforma de Acción elaboradas en Beijing se habían ejecutado en su totalidad. En este documento se denuncia tanto el desinterés de los gobiernos por resolver los problemas de las mujeres como la decepción de las feministas: “¿Se puede llamar ‘buenas’ a las tardes, a las

⁴⁷ Véase el artículo de Denegri titulado “Mujeres”.

noches, a los días, en que los gobiernos se hacen los sordos a los compromisos que nosotras asumimos y ustedes no respetaron?” (254).

En ese sentido, las oeneges, durante los noventa, no sólo cumplieron el papel de celadoras de la seguridad de las mujeres afectadas por el terrorismo y las políticas públicas impuestas por el Estado, sino también desempeñaron el papel de cuestionadoras sobre los temas relacionados con el cuerpo sancionado por la crisis y la cuestión femenina frente a los cambios sociales. Esta preocupación por el individuo mujer se extiende a otros campos institucionalizados como son los organismos internacionales, la academia y la cultura. Los feminismos durante los noventa modificaron, diversificaron y complejizaron sus estrategias como también ganaron en presencia y visibilidad en nuevos espacios tanto en lo nacional como en lo internacional, logrando subvertir los códigos discursivos hacia lo privado y la intimidad.

A pesar de que la tarea de las vertientes feministas latinoamericanas (la de recuperar espacios para las mujeres) no es asumida por los gobiernos en su totalidad, se han ido ganando espacios durante las últimas décadas. Los feminismos, a lo largo de los noventa, atravesaron un período de “transición” para lograr nuevas formas de existencia, mismas que comenzaron a expresarse en diferentes espacios y con diferentes dinámicas como la fuerte presencia de las oeneges. Una primera aproximación se dio tanto en relación a las concepciones de autonomía que asumieron como en relación a los espacios desde donde desplegaron sus estrategias feministas.

Según Vargas, algunas perfilan su discurso con relación a los diferentes espacios que privilegian: desde la sociedad civil, desde la interacción con los estados, desde su participación en otros espacios políticos o movimientos, desde la academia y desde la cultura, desde los niveles local, nacional, regional o global (228). Es decir que al producirse en los años noventa

una diversificación de los feminismos, se fortalece la revitalización de los feminismos desde sus diferentes campos de ejecución, incluyendo el campo de las letras, específicamente en la literatura tanto en el trabajo crítico como en el ejercicio poético.

Lo que se observó antes de los noventa fue un aplazamiento de las propuestas de los movimientos de mujeres por el Estado como una menos valoración de la producción creativa de las escritoras por el espacio letrado. Si bien el Estado, creado en el siglo XVI como una nueva forma de poder político, se ocupa de los intereses de una clase o de un grupo de ciudadanos escogidos (Foucault 42), es una fuerza de poder globalizante y totalizadora que ha conseguido subjetivizar a las mujeres y convertirlas en el género débil. Pero no es por estas razones que los movimientos de mujeres en el Perú “[focalizan] su lucha de cara al Estado (no sólo gobierno sino también gobiernos locales y recursos institucionales como reconocimientos legales)” (Silva Santisteban), sino que uno de los primeros pasos para tener acceso a esta estructura política es la institucionalización, aunque Silva Santisteban en su ensayo “Feminismos peruanos del Perú” crea que la solución está en la recuperación de “espacios olvidados como el de los símbolos y la provocación”, en este estudio se postula que ésta es la meta a largo plazo.

En esta investigación se sugiere que los movimientos de mujeres para construir un espacio “entre-mujeres” (María-Milagors Rivera) tienen primero que conseguir una manera de entablar diálogo con el Estado y luego sugerir a ellas mismas una resignificación del imaginario simbólico a la manera de Rivera:

Cuando hago política de lo simbólico, me ocupo de cambiar, no tanto la realidad, como mi relación con la realidad; porque es el cambio de mi relación con la realidad lo que me cambia inmediatamente la vida y lo que, después, irá cambiando la realidad en lo que vaya siendo posible cambiarla. Cambiar mi relación con la realidad es una mediación política exquisita, más propia de la experiencia histórica de las mujeres que de la de los hombres. Un ejemplo es la resistencia de muchas mujeres a denunciar en el sistema judicial la violación contra ellas. (32)

Esta estrategia complementaría todos los pasos avanzados por los movimientos de mujeres, parecería que es el mismo camino que propone Rivera porque las luchas de los movimientos por visibilizar dignamente la esfera de la intimidad y resolver los problemas de violencia sexual, violencia doméstica, salud reproductiva, control de natalidad, sugieren una búsqueda de un posicionamiento del espacio social para renombrarlo y allí estaría lo que Rivera califica como “cambiar mi relación con la realidad” (65).

Estas nociones de “cambiar mi relación con la realidad” de Rivera no se alejan mucho de las de Foucault cuando se refiere en la revista *Plural* a los seres humanos sometidos a formas de poder que se relacionan con el Estado. El pensador se pregunta por la existencia y la importancia del sujeto en un determinado espacio temporal, “¿quiénes somos en este momento preciso de la historia?” (34). También responde a su pregunta, señalando que la existencia del sujeto supone un análisis “analizar al mismo tiempo a *nosotros* y a *nuestra situación* presente” (34)

Según este filósofo, debemos imaginar y construir lo que podríamos ser para desembarazarnos de esta “doble presión” política que es la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras del poder moderno (34). Dentro de esta gramática, “imaginar y construir lo que podríamos ser” (34) se complementa a la noción de Rivera “cambiar mi relación con la realidad”. Finalmente en qué se convierten estas luchas de los movimientos de mujeres sino en la búsqueda de un “otro lugar”, un campo intelectual sólo para mujeres como es la propuesta de Toril Moi cuando se apropia de Bourdieu para entender el campo social donde se mueve el feminismo. En otras palabras, un terreno propio, un espacio “entre-mujeres”, una recuperación del imaginario simbólico que se ha trabajado desde el campo artístico, en especial, desde el de las letras.

La nueva cara de los feminismos, por el lado de los movimientos sociales de mujeres, coincide con diferentes discursos que se han producido en el campo literario (textos escritos por mujeres) durante las últimas décadas del siglo XX. Se afirmaría que tanto desde el lado de los movimientos como del de los espacios intelectuales de mujeres (creación y crítica) se está produciendo, en estas últimas décadas, un diálogo que permite fortificar las redes de resistencia de las que trata Foucault. Estas redes de resistencia atraviesan los aparatos y las instituciones de poder sin localizarse exactamente en ellos. Para este filósofo, la formación del núcleo de los puntos de resistencia “surca las estrategias sociales y las unidades individuales. Y es sin duda la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución” (2000).

El autor la llama revolución, pero para los requisitos que este trabajo exige sería una “recuperación” (Luisa Muraro 5) de un espacio que también le pertenece a las mujeres. Un “ajuste de cuentas” (María-Milagros Rivera 33) que dentro del espacio letrado ya se había exhibido desde el siglo XIX en autoras como Mercedes Cabello de Carbonera, quien escribió en 1974 los ensayos “La influencia de la mujer en la civilización” y “Necesidad de una industria para la mujer”. Otra intelectual que también publicó ensayos relacionados a la recuperación de un espacio (a la problemática laboral femenina y a la necesidad de considerar a las mujeres como sujetos productivos fuera del espacio privado) fue Teresa González de Fanny, su artículo “Trabajo para la mujer” (1874) pudo ser publicado en La Alborada gracias a Juana Manuela Gorriti, en ese momento, directora de la revista⁴⁸

⁴⁸ En “Las otras voces del XIX. Mujeres Intelectuales” se relata la evolución de la escritura de mujer del siglo (XIX) en el periodismo.

Mujeres: grandes estrategas

Aunque en El abanico y la cigarrera (1996) de Francesca Denegri, la autora señale que los personajes femeninos de las novelas de estas autoras suelen ser agentes pasivos que respetan el orden social establecido, estas mujeres ilustradas, como sujetos sociales, reclaman en sus textos periodísticos el derecho al trabajo y a la igualdad de salario por sexo:

La política de incorporar a las mujeres al sistema educativo, tal y como lo hiciese el Partido Civil, explica parcialmente el desarrollo de un discurso feminista en el Perú durante la segunda mitad del siglo diecinueve. Sin embargo, el reconocimiento público y el éxito oficial que habrían de tener las novelas escritas por mujeres en la década de 1880 no se debía a la novedad de un discurso feminista que exigía la incorporación de la mujer a la población económicamente activa. En realidad, el lenguaje reformista de los artículos de Cabello y González aparece bastante diluido en su narrativa. En sus novelas no se explora la idea de una mujer trabajadora moderna, capaz de liberarse de la opresión de un matrimonio imperioso. Sus heroínas se mueven, más bien, en un mundo de opulencia doméstica, lejos de cualquier esfuerzo por acceder a una vida económica independiente. (132)

Si algún crédito les da esta ensayista literaria a las mujeres ilustradas del siglo XIX es el de ser unas buenas negociadoras. En su artículo “Mujeres”, publicado en el año 2000, anota que en el Perú, “las mujeres nos distinguimos por esa gran capacidad de negociar y de utilizar a nuestro favor situaciones adversas. Somos, creo, grandes estrategas” (Denegri 35), refiriéndose a la conciente posición de la escritora dentro del espacio letrado. Para Denegri, la estrategia de estas mujeres intelectuales fue la de “influir y conciliar”, o “ceder, no imponerse que se lee en la consigna propuesta por Mercedes Cabello.

En su ensayo “Mujeres ilustradas” (1996), Carmen Ollé anota que si en El abanico y la cigarrera Denegri hurga en el *corpus* es para explicar el éxito que las escritoras del XIX tuvieron entre sus contemporáneos. Ollé resalta que el éxito de las novelas no se debe a “la novedad de un discurso feminista que exigía la incorporación de la mujer en la población económicamente activa” (82) sino a la visión liberal de una modernidad nacional que tenía como postulado central el desarrollo de una cultura blanca, europea y cristiana, y que estaba permeado por una noción de

superioridad clasista y racial que superaba todo esfuerzo por explorar la sociedad bajo una nueva luz feminista.

Las escritoras ilustradas de finales del siglo XIX aprendieron bien las reglas del juego del campo intelectual limeño, conocieron su “habitus” y legitimaron su escritura dentro del discurso de aquel espacio social. Para Denegri, cita Ollé:

El discurso liberal de la modernización, que exigía la exclusión de lo racialmente heterogéneo en nombre del progreso y la civilización, desató el miedo a la contaminación—antes reprimido o no expresado—de la mujer blanca. (82)

Según Ollé, el libro de Denegri sienta las bases para comprender el significado que tiene para el Perú actual la visión del mundo de las élites modernizantes en el siglo XIX (81).

La primera mitad del siglo XX también presenta otras voces de mujeres intelectuales que reclaman desde el espacio letrado una imagen diferente para la mujer; entre ellas se encuentran Magda Portal cuyo ensayo “Hacia la mujer nueva” (1933) replanteó la visión virreinal de la mujer que aun se utilizaba en la década de los 30; treinta años más tarde, Sebastián Salazar Bondy retomaría las propuestas de Portal en Lima la horrible (1964). Dora Mayer, otra intelectual que sugirió en El desarrollo de las ideas de avanzada en el Peru (1934) la participación de la mujer en los espacios públicos. También Catalina Recavarren en su ensayo “Flora Tristán: la mujer mesiánica” (1942) y Flora Tristán en su ensayo “La precursora” (1944) removieron el terreno literario con las nuevas ideas sobre la mujer en la sociedad peruana.

La lista de mujeres intelectuales que retoman el tema de la participación de la mujer en los espacios públicos se extiende en el espacio letrado y se asientan, una vez más, en el terreno de la poesía como se puede leer en los textos de Blanca Varela, “Va Eva” “animal de sal / si vuelves la cabeza / en tu cuerpo / te convertirás / y tendrás nombre / y la palabra / reptando / será tu huella” (163) y de Carmen Ollé, “Tener 30 años no cambia nada” “Tengo 30 años (la edad del stress). / Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del / primer parto” (7) como también en

“Hardcore”, de Rocío Silva Santisteban: “Desde aquí puedo decir: / Estoy lamiendo tus nalgas con desenfreno // Entonces te volteo / Y continúo / Lamiendo / Con desenfreno” (22).

En los poemas de estas tres poetas sino se lee un discurso relacionado a la recuperación de un discurso del cuerpo femenino subjetivizado por la cultura masculina, se lee un discurso relacionado a la posesión del cuerpo masculino como objeto de placer. Si bien es cierto que se produce una subjetivización del cuerpo masculino en algunos textos escritos por mujeres, ésta se produce como respuesta a los estereotipos que se le ha dado a la mujer desde la cultura masculina, en especial, desde dentro de la literatura. En ese sentido, el “decir” se convierte en un arte y así la recuperación del discurso de reposición de la mujer en el espacio público y en el mismo terreno literario es cuestionado con herramientas feministas como se verá en el capítulo siguiente. Estas herramientas críticas se prestaron de diferentes campos del conocimiento no solo local sino también europeo occidental.

Es decir que desde el lado de la creación poética se produce una revitalización de los discursos feministas internacionales porque las poetas deciden no sólo “decir” desde el texto poético sobre la cuestión de género y el “sujeto” (Foucault) sino también desde el texto crítico. Si se revisa cronológicamente la diversidad de crítica sobre la escritura de mujer, se encontrará que la mayoría de los ensayos de crítica feminista peruana han sido escritos a partir de los noventa y por poetas o narradoras. A la vez, es un espacio cronológico que muestra un diálogo entre los discursos de las vertientes feministas internacionales y los de la crítica feminista literaria. Este diálogo no se había dado durante los ochenta en el Perú desde el lado de la crítica, pero sí—como una continuación—desde el ejercicio poético como lo muestra el poema “Damas al dominó” (46) de Carmen Ollé.

En este poema, la autora retoma a dos personajes femeninos occidentales: uno literario, Miss Zilphia Gant, y otro real, Elizabeth Bathory, (este último se convierte más tarde en personaje literario). Por un lado las retoma para hacer una relectura—desde su posición de mujer—de los móviles que llevaron a cada una a cometer asesinatos, y por otro lado, para después definir su estética (la de Ollé) dentro de la de ambos personajes. Otro poema que con ironía circunscribe la invisibilización de la escritura de mujer dentro de las letras peruanas es “Fragmento de otra carta a Sor Filotea de la Cruz (Extraviado adrede por la propia Sor Juana)” (77-78), de Rocío Silva. En él, la autora recalca que la búsqueda de un reconocimiento de ella como escritora dentro del terreno literario es una tarea larga y penosa: “yo solo evoco la miseria de mis propias ansias de buscar” (77), se lee en el poema publicado en Ese oficio no me gusta (1987).

Como se observa, las preocupaciones de las escritoras que ocupan esta investigación tienen que ver con el orden simbólico de la mujer dentro de la sociedad. Es decir que—en un primer plano—no están cuestionando la situación de la mujer obrera (de las minas o de los barrios populares) con respecto a su posición de mujeres doblemente oprimidas (por los esposos y por el sistema). Esta situación de la mujer ha sido directamente tratada por otras instituciones tanto gubernamentales como no gubernamentales a la mano con los movimientos de mujeres en el Perú. Si bien las escritoras de este estudio no trabajan directamente estos temas dentro de sus poéticas, lo hacen como mujeres activistas (Carmen Ollé y Rocío Silva trabajan para DEMUS).

El caso de Crisólogo sería particular porque su poética apunta hacia una estética regionalista donde el tema de la violencia de la mujer es tratado en su amplitud. Ella pues sería la única de mis poetas que extiende el tema dentro de su poesía, y que a mi parecer tiene que ver con su genealogía familiar. Además, Crisólogo vivió en uno de los barrios populares que se

opuso a la lucha entre Sendero Luminoso y el Estado y donde María Elena Moyano fue una líder activista para el comité vecinal en el sentido que organizó a los comités de los nuevos barrios populares limeños en la lucha contra Sendero Luminoso.

Es decir que la preocupación sobre la situación de la mujer no deviene de sus experiencias como mujeres de clase obrera, sino como mujeres que pueden movilizarse dentro de diferentes esferas por su condición de clase media, condición que les permite hablar (decir) por los otros y por ellas mismas. Subrayo estas características de las poetisas de mi estudio para que se entienda por qué en esta investigación se emplean nociones de Bourdieu y Foucault para definir tanto a los sujetos, protagonistas de la historia de los ochenta y noventa en el Perú, como a la sociedad limeña; y por qué también se recurre a ensayos y estudios críticos no sólo de teóricas feministas latinoamericanas (incluyendo a las chicanas) sino también de anglosajonas y europeas para construir un marco teórico que ayude a entender los feminismos latinoamericanos y específicamente, los peruanos.

Si bien es cierto que las teorías feministas europeas y anglosajonas corren el riesgo de construirse como teoría exclusiva paralela a la estructura patriarcal, que sus sujetos de estudio son las mujeres blancas y que sus intereses están más relacionados a la cuestión de la sexualidad (Saldívar-Hull 2006), son útiles porque ofrecen un proceso que es distinto al latinoamericano, pero que tiene nudos en común. En el caso de este estudio tienen otro fin, sus analogías sirven aprender de su historia, de sus métodos y de sus teorías para luego edificar con todo ello una(s) metodología(s) que responda(n) a las condiciones tanto contextuales como culturales de los países latinoamericanos, condiciones que presentan una historia diferente.

Por un lado, los contextos sociales europeos y anglosajones son diferentes al contexto social latinoamericano y, en particular, al contexto social de la mujer latinoamericana. Estas

diferencias se dan en varios sentidos; uno de ellos es a través del papel social que ambos continentes (el europeo y el anglosajón) han tenido en la historia de la humanidad: de dominación y de regulación (establecer la regla). Así la cultura dominante se ha infiltrado en la de nuestros países latinoamericanos produciendo una distorsión del conocimiento en los intelectuales de nuestro continente. Dentro de la normativa impuesta por la cultura masculina (europea y anglosajona), la mujer se convierte en un ser que pertenece a la Naturaleza (Guerra-Cunningham), colocándola dentro de los “sujetos” que no pueden “decir”. Toda esa estructura occidental se traslada a la nuestra para imitar en vez de crear nuevas formas de producción intelectual y de diálogo entre los intelectuales de los diferentes continentes. Y por otro lado, a esta invisibilización de las mujeres latinoamericanas dentro de la cultura masculina se le suma la condición étnica (lo no blanco), entonces la discusión presentaría otro rostro, la que señala la crítica Castro-Klarén como “doble negatividad” (43).

Estas preocupaciones también se encuentran en escritoras de otra latitud como Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, quienes cuestionan, en sus textos literarios y críticos, los intereses del feminismo blanco “white feminism” porque en su tarea de edificar un espacio para las mujeres están construyendo una estructura de poder paralela a la estructura del poder patriarcal. Sonia Saldívar-Hull apunta en su ensayo “Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics”, escrito en 1991, las diferencias entre los feminismos europeos y anglosajones con respecto al feminismo chicano “feminism on the border” o “bridge feminism”. Según la crítica, el feminismo chicano no puede dialogar con el “eurocéntrico” porque no tienen historias comunes (206), pero sí puede dialogar con el feminismo de Latinoamérica, mismo que halla en sus lecturas a textos como Cuentos: Stories by Latinas (1983) y This Bridge Called my Back (1983). Esta autora reconoce las diferencias entre el feminismo blanco y el de color cuando

busca definir el “feminismo chicano” o “feminismo de la frontera”, “[b]ut what is ‘border feminism,’ which I have begun to use to specify as a type of Chicana feminism? Is it a new discursive practice or methodology that would legitimize the specificity of Chicana/black/lesbian...feminisms in Moi’s eyes? Or is it simply a rearticulation of Anglo-American feminism with the added twist of color consciousness?”(210).

Las preguntas que la autora se hace le permiten proponer un “feminismo de la frontera” sin límites geopolíticos. En ese sentido; la frontera se entiende como una noción ideológica y no como una geográfica: “Chicana feminism challenges boundaries defined by the hegemony”, y luego anota que “it is through our affiliation with the struggles of other Third World people that we find our theories and our methods” (220). La preocupación que surge a partir de sus indagaciones es si la autora advierte que hay un peligro en afiliarse a otras luchas similares a las del “feminismo de la frontera”, en el sentido que el feminismo de la Chicana puede “homogeneizar” estas luchas sociales, sin ver sus particularidades, e interpretarlas erróneamente, en especial las de Latinoamérica.

Esta inquietud aparece cuando Saldívar-Hull se refiere a las luchas que se dan en los países en desarrollo a partir de las observaciones que hizo Domitila Barrios de Chungara a las feministas latinoamericanas en la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer en 1975. Saldívar-Hull piensa en Barrios de Chungara para anotar estas luchas de clase y de poder que se dan en América Latina, el único problema que podría germinar es que no se puede pensar desde un hecho históricamente alejado (1975).

Lo que se intenta decir es que después de la caída del muro de Berlín, la desaparición del socialismo ruso, la unificación económica del este de Europa, el debilitamiento de poder castrista de la actual Cuba, el neoliberalismo y la globalización, el panorama político, económico y social

de Latinoamérica ha cambiado enormemente. Estos factores cambiaron las relaciones económicas y políticas entre el norte y el sur americanos. Así se observa ahora que en el sur se consume la cultura occidental a través de los medios de comunicación masivos, de la “internet” y de las metodologías de enseñanza en las universidades modernas de los países latinoamericanos. Aquellos ideales revolucionarios que se dieron en los sesenta, los setenta y hasta en los ochenta, quedaron como parte del mito latinoamericano, de lo que se estuvo a punto de alcanzar, pero que no se logró: la independencia económica y también la ideológica.

En ese sentido, esta investigación propone que es vital utilizar los estudios teóricos y las metodologías europeas y anglosajonas en nuestros estudios porque la información que se pueden obtener de ellos, permiten dominar el conocimiento europeo y anglosajón, interpretar las realidades sociales que incumben (realidades que se conocen de antemano) y, luego, construir una metodología apropiada. Con esta premisa no se quiere decir que se discrepa con las propuestas de Saldívar-Hull, al contrario, en esta disertación, también se utiliza material no oficial como introducciones a antologías no reconocidas por la normativa, artículos y ensayos tanto de las poetas de interés como de la crítica literaria feminista publicados en revistas fuera del “main street” o en periódicos de corta existencia. Desde aquí se celebra la propuesta de Saldívar-Hull y me uno a ella, pero tampoco se quiere descartar que la formación sobre los estudios feministas que se presentan en este estudio, parten de todo lo escrito dentro de la academia europea y anglosajona, y en el siguiente capítulo se informará al lector de la interpretación de esa crítica desde mi posición como escritora latinoamericana instalada en la academia norteamericana.

CAPÍTULO 3
AUSENCIA DE LAS ESCRITORAS Y LA GÉNESIS DEL PENSAMIENTO DE GÉNERO
LATINOAMERICANO: TEXTUALIZACIÓN DE UN DEBATE EN LA POESÍA DE
BLANCA VARELA Y CARMEN OLLÉ

Introducción

El occidente ha dado talentos como la Wolf
cuya amistad con la Ocampo hizo decir a ésta
yo como toda subdesarrollada
tengo el hábito de escribir.
(Carmen Ollé)

A diferencia del capítulo anterior, donde se explica la violencia de los hechos históricos que se dieron tanto en el espacio físico como en el campo de la literatura peruana, en este capítulo se tratará de mostrar por un lado las tácticas y las fórmulas que la crítica normativa continua utilizando en el Perú para menospreciar la producción intelectual femenina, o sea una expresión de la violencia simbólica. Y, por otro lado, interesa revelar el nacimiento de una conciencia feminista en las intelectuales peruanas. Si bien este despertar forma parte de un proceso histórico largo (desde la educación de la mujer hasta la institucionalización de sus organizaciones), en el orden social no se produce ningún cambio dramático sino hasta años recientes, como lo sugiere la ensayista Sara Castro-Klarén en “Women, Self, and Writing” (1991). Castro-Klarén anota que los actos de la mujer en el mundo han pasado de la ausencia o de la negación a la consistencia y definición y en este proceso la “otredad” es un término que ya no puede usarse cuando se hace referencia a la literatura de mujer (30). Sin embargo, en el Perú las escritoras todavía tienen que desafiar las declaraciones de algunos críticos de revistas literarias, como lo demuestran los comentarios recientes de Mirko Lauer, Alberto Valdivia y José Carlos Yrigoyen.

Como se explicó en el capítulo anterior, el origen del activismo intelectual de la mujer en las últimas décadas radica en la intervención en el orden social por algunas organizaciones de

mujeres como las intervenciones de las oeneges¹. Por un lado, la participación activa en el espacio físico de las oeneges y las organizaciones de mujeres dio paso (mediante su praxis y, luego, a través de sus teorías feministas) al desarrollo de una subjetividad femenina que mediante un proceso largo ha sido recuperada por las escritoras peruanas. Y, por otro lado, a través de sus teorías feministas, las oeneges permitieron el nacimiento de un diálogo entre los discursos de las mujeres peruanas y las mujeres europeas y anglo-americanas, permitiendo desarrollar un activismo intelectual que sobrepasa aquella violencia entendida como simbólica que reciben las intelectuales de sus pares masculinos.

Estos dos logros se ven incorporados en los textos de las poetisas de esta disertación. En sus poemas, ensayos y entrevistas se produce un diálogo con los debates sobre género y, de allí, el interés de esta disertación en dar una visión completa de los discursos feministas que se desarrollaron durante los ochenta y noventa en Latinoamérica. Este capítulo, por lo tanto, se concentrará en el pensamiento crítico latinoamericano de escritoras y ensayistas como Carmen Ollé, Rocío Silva Santisteban, Maruja Barrig, Narda Enríquez, Ester Castañeda, Lucía Guerra-Cunningham, Silvia Bermúdez, Charo Núñez, Ana María Gazzolo, Francesca Denegri, Susana Reisz, Nelly Richard, Marta Traba, Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo y en el de latinoamericanistas como Francine Massiello y Jean Franco cuya gran parte de sus ensayos y estudios se ha concentrado en la revisión de la producción literaria de mujeres en América Latina y Perú y su relación con la crítica convencional.

Los logros de las instituciones feministas (apertura de nuevos espacios para las mujeres) durante los años ochenta y noventa han permitido en las últimas décadas promover la presencia

¹ Las oeneges en el Perú se convierten en instituciones para intelectuales entregadas a la investigación. Es en estas instituciones que se construye un pensamiento feminista que luego se lleva a la acción. Sus propuestas son atendidas por escritoras, y algunas de ellas las utilizan en el texto poético.

de una crítica literaria feminista. Si bien es cierto que en un inicio la participación activa de las mujeres dentro y fuera de las oeneges buscó resolver los problemas domésticos de éstas, más tarde construyó un cuerpo crítico no sólo dentro de las ciencias sociales sino también en otros campos intelectuales, entre ellos, el de la literatura. Como todo proceso, el de la literatura requiere suma atención porque es uno que se ha dado a la par de la historia del hombre, pero que no se ha considerado dentro de la historia de la humanidad sino a mediados del último siglo. Incluso hoy en día, las mujeres continúan “conquistando espacios” como apunta Beatriz Sarlo en “Women, History, and Ideology” (1991). Según la crítica, a inicios del siglo XX, la educación tuvo un fuerte impacto en las mujeres porque no sólo las benefició a ellas—como sucedió en el caso de los hombres—sino también a las/os niñas/os como futuros representantes de la sociedad. Para Sarlo, la educación es uno de los temas centrales del discurso feminista relacionado a los espacios público y privado en el siglo XX: “...as in the case of men in the nineteenth century (politicians, ideologues, writers), women at the beginning of the twentieth century produced a program of affirmative action on women’s rights to education, based on reasons that usually pointed to the common good” (232-33).

Sarlo anota que las intelectuales tuvieron que aprender “a form of reasoning, the strategies of demonstration, the logic and the rhetoric of argumentation” (243) para ser aceptadas dentro del sistema patriarcal político e ideológico. Según la autora, a inicios del siglo XX, las intelectuales podían enseñar y escribir sobre temas relacionados a la enseñanza y a los sistemas educativos, pero no temas concernientes a la vida política dentro de la cultura masculina. En ese sentido, las intelectuales aprendieron tácticas que les permitieron ingresar dentro del orden social desde el lado de la escritura. Entre éstas, el género autobiográfico sirvió como instrumento de debate ideológico y como propaganda política (Sarlo 244). En ese sentido, las escritoras son

grandes estrategias porque se han convertido en productoras de la cultura, como lo muestran los artículos que escriben sobre el tema de la mujer (Clorinda Matto y Mercedes Cabello, Magda Portal y Cecilia Bustamante) y, desde el lado de la creación, textos en los que se comienza a inscribir pasajes de mujeres (Carmen Olle y Rocío Silva). Sin embargo, en el Perú no es sino en los noventa (con la presencia de los movimientos de mujeres y la institucionalización de la crítica literaria feminista latinoamericana) que la cuestión de la escritura de la mujer se traduce en una fuerte presencia. En otras palabras, hasta mediados de los ochenta hay una ausencia de la escritura de mujer en las compilaciones y prueba de ello es la muestra de las antologías que se trabajan en este capítulo.

Antologías peruanas que incluyen textos poéticos de mujeres

En el Perú, hablar tanto de sociedad periférica como de exclusión puede parecer exagerado, pero, como bien señala la crítica Esther Castañeda, la poesía escrita por mujeres fue, por mucho tiempo “ignorada y subestimada por la crítica convencional” (ii). Para Castañeda, la única manera de evitar esa invisibilización es la participación en antologías (iii); pero esto tampoco es sencillo, pues, en una primera mirada sobre las antologías publicadas se advierte—por lo menos en una veintena de ellas—la poca presencia, cuando no ausencia, de poesía escrita por mujeres. Esta exclusión obedece a lo que la crítica convencional denomina “falta de calidad estética” (iii); pero, según la ensayista, se debe más bien a que la crítica convencional no acepta la posibilidad de que sus criterios de selección estén errados y basados, por un lado, en “gustos y prejuicios del medio social” y por otro, en el ejercicio de un “sexismo en los círculos literarios” (iii)².

² Véase la introducción de Castañeda en la antología editada por Cecilia Barcellos de Zarria y Beatriz Hart de Fernández.

Lo cierto es que no es sino hasta los años ochenta cuando se observa una radical renovación en el horizonte patriarcal de la literatura peruana, la cual responde a situaciones sociales específicas como la proliferación de grupos feministas autónomos³. Durante esta década, ensayos sobre la literatura latinoamericana como los de Lucía Guerra-Cunningham, Percas de Ponseti y Beth Miller inician un diálogo que rescata narrativas y poéticas de escritoras del siglo XIX. Gracias a éste, muchas escritoras latinoamericanas ingresan al debate en torno a la escritura de mujer, y reconocen, en algunas de ellas, valiosos aportes para la literatura latinoamericana.

El desarrollo sobre estudios de género avanzó rápidamente, permitiendo a las nuevas estudiosas trabajar sobre poetisas contemporáneas. Es en ese marco que Silvia Bermúdez dedica una parte de su estudio a la literatura peruana escrita por mujeres durante los ochenta. Por un lado, ella celebra la publicación de la antología de Roland Forgues y Marco Martos, La escritura, un acto de amor (1989), porque su aparición marca la inscripción oficial de las voces femeninas en los archivos de la literatura peruana (302). Sin embargo, por otro, señala que dicha antología sufre de una cierta voluntad paternalista, en la medida en que busca determinar negativamente el espacio de la escritura femenina (303). Según esta crítica, el título de la antología, La escritura, un acto de amor, sesga la lectura porque induce al lector a juzgar el contenido a partir de la supuesta naturalidad de las relaciones entre los conceptos mujer-escritura-amor.

Es significativo también que, en los primeros párrafos del prólogo, Forgues y Martos indiquen que, en la poesía de la sociedad patriarcal, “la mujer ha tenido desde siempre un lugar aparentemente privilegiado: el de musa” (9). Se desprende de allí, que la significación de la mujer dentro del espacio letrado está asociada con la función de musa inspiradora, pero no

³ Castañeda se refiere principalmente a los centros Manuela Ramos y Flora Tristán; aunque ya en 1973 existía una pequeña organización de mujeres llamada *Acción para la liberación de la mujer Peruana* (ALIMUPER).

conlleva la posibilidad de que sea agente creador. Esta observación se hace más clara al final del prólogo, cuando los autores afirman que “las musas han descendido del Olimpo y se han mezclado con los hombres” (226). Indudablemente, esta posición es desventajosa porque enmarca la poesía escrita por mujeres dentro de las coordenadas patriarcales mujer-cuerpo-naturaleza y condiciona, no solo la lectura de los receptores, sino también la escritura de las creadoras. Así, en el caso de los receptores, se estereotipa a la mujer, y se genera la expectativa de un cierto tipo de escritura que relaciona, invariablemente, el tema del amor con el del sujeto amado y su cuerpo. También condiciona la escritura de las creadoras y las empuja a cumplir con los programas que la crítica convencional propone para que sean incluidas en una antología.

Hablar de exclusión no parece, entonces, exagerado, sobre todo si tenemos en cuenta que, en un recuento de las principales antologías y estudios peruanos importantes, nos tropezamos con un número limitado de publicaciones que incluyen la producción de mujeres. La situación se agrava, si partimos del postulado de que la función de las antologías es dar a conocer nuevas y diferentes poéticas y, a partir de allí, esbozar la historia literaria. Este vacío se observa en trabajos como la Antología de la poesía peruana (1965), de Alberto Escobar, y en la Antología general de la poesía peruana (1957), de Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy que, bajo los criterios de “significación histórica y estética de los autores y sus obras, y repercusión universal o nacional de ellos” (7), registran en su libro solo a tres poetisas mujeres, y ello a pesar de moverse en un marco tan amplio que se extiende desde la literatura oral andina hasta la escrita castellana. Los autores contemplan en su libro solo a Amarilis, que se ve como la única mujer representante de la poesía escrita durante la conquista y la colonia y a Blanca Varela y a Cecilia Bustamante como representantes de la poesía escrita durante la república hasta la actualidad. De las dos últimas, los compiladores no hacen ninguna mención en su introducción a la antología.

Algo semejante ocurre en la compilación de Alberto Escobar, Antología de la poesía peruana, donde la presencia de mujeres es igual de escasa. La recopilación sólo señala a cuatro autoras dentro de una lista bastante larga de poetas hombres; me refiero a Blanca Varela (1926), Lola Thorne (1931), Cecilia Bustamante (1932) y María Emilia Cornejo (1940-1972)⁴. Además de las dos compilaciones señaladas, tenemos la antología Poesía (1963), de Javier Sologuren, que es la que consigna la mayor cantidad de poetas mujeres de la primera mitad del siglo XX. La lista se ensancha en este libro y se pueden leer los textos de Lola Thorne, Sarina Helfgott, Carmen Luz Bejarano, Raquel Jodorowsky y también, de Cecilia Bustamante y Blanca Varela.

A pesar de estas grandes omisiones, la labor de estos intelectuales merece reconocimiento, ya que después de éstas, la mayor parte de las nuevas antologías incluye únicamente poesía escrita por hombres; esos son los casos de Vuelta a la otra margen (1970), de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo; Estos trece (1973), de José Miguel Oviedo; y la Antología de la poesía peruana del siglo XX: (años 60/70) (1978), de César Toro Montalvo, quienes ni siquiera consideraron a Cecilia Bustamante, a pesar de que había sido la primera poeta en ganar el Premio Nacional de Poesía en 1965. En todo caso, lo cuestionable en relación con las dos últimas antologías mencionadas es que tenían un precedente en la publicación de Presencia de la mujer peruana en la poesía (1971), libro editado por el Consejo Nacional de Mujeres del Perú (CONAMUP) cuya intención fue reunir nombres de escritoras desde la colonia hasta la república (reunió 120 nombres) para demostrar la existencia de la escritura de mujer en el Perú. Si bien es cierto que las compiladoras de la antología no eran estudiosas reconocidas por la crítica convencional dentro de la literatura, la antología recogía un número significativo de escritoras y las registraba como poetas y no como “poetisas” o “musas”. Sin embargo, este arduo trabajo no

⁴ En el caso de esta antología, el autor hizo un buen trabajo al crear otras categorías para reunir a los poetas y no limitarse a utilizar aquella innecesaria división por generaciones.

motivó ni a Oviedo ni a Toro Montalvo, y ambos se concentraron solamente en la poesía escrita por hombres.

La exclusión total de la antología del Consejo Nacional de Mujeres, Presencia de la mujer poeruaana en la poesía (1971), se confirma con la publicación de La escritura, un acto de amor (1989), por Roland Forgues y Marco Martos. Este hecho muestra el poder que tiene la palabra del crítico literario en la historiografía peruana pues La escritura... se convirtió en la primera antología oficial de poesía de mujeres pese a los comentarios de sus compiladores donde primero califican a las poetisas de “musas de la poesía”. Con respecto a Carmen Ollé, Forgues y Martos sugieren que “es la poeta más audaz y más impúdica de los años ochenta”, y reconocen que su originalidad deviene de su atrevimiento a escribir: “Ollé es atrevida y por eso original” (7). Por otro lado, a la poeta María Emilia Cornejo (recordada por los versos “soy la muchacha mala de la historia”), la califican de “iniciadora de la nueva corriente de erotismo en el Perú” (6).

De hecho, antes de la publicación de este libro, en los ochenta, los únicos en elaborar una suerte de antología de la poesía escrita por mujeres fueron los editores de las revistas literarias La casa de cartón (1986) y Lienzo (1988). Si bien ambas revistas recogen un buen número de autoras, sus esfuerzos por reunir y comprender la poesía escrita por mujeres no alcanzan el nivel de representatividad que estos estudios lograron en otros países, donde ya había surgido, dentro de la crítica literaria feminista, el debate sobre la escritura de mujer, la búsqueda de un espacio propio y las relaciones de poder que se presentan dentro y fuera del texto como lo muestran las antologías The Borzon Anthology of Latin America Literatura (1977), Open to the Sun: A Bilingual Anthology of Latin-American Women Poets (1979) y Woman Who Has Sprouted Wings: Poems By Contemporary Latin American Poets (1987).

Posteriormente, a mediados de los noventa, se observa un cambio radical en el criterio de selección, y las antologías presentan tanto a escritores como a escritoras. Muestra de ello son los trabajos de José Beltrán Peña, Antología de la poesía peruana: Generación del 70⁵, y el de Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti, El bosque de los huesos: Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993, ambas publicadas en 1995. Este mismo año y nuevamente con la intención de reunir la poesía escrita por mujeres durante todo el siglo XX, el Consejo Nacional de Mujeres del Perú publica Antología poética: peruanas del siglo XX. Esta segunda contribución del CONAMUP se convierte en un documento que registra toda la poesía escrita por aquellas mujeres que participaron en actividades culturales y publicaron en revistas y pequeñas “plaquettes” salidas durante los ochenta. Sin embargo, no es sino hasta mediados de los noventa, y gracias al incremento en los índices de la recepción, que se hace posible la publicación continua de libros. Esta oportunidad se aprovecha para hacer varias publicaciones, entre las que se cuentan dos importantes antologías dirigidas por Lady Rojas Trempe y Ricardo González Vigil. La primera, Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas (1999), la cual se caracteriza por compilar “voces femeninas” del siglo XX. Rojas Trempe historia, en su prólogo, parte del proceso que atraviesa la literatura escrita por mujeres hasta nuestros días.

La segunda antología a la que me refiero, la de González Vigil, Poesía peruana siglo XX (1999), es una compilación de escritores que encierra la producción de mujeres, incluso, hasta los últimos años de los noventa. Es interesante ver cómo el crítico decide a quien se incluye en ésta y cancela ese privilegio a los propios poetas cuando dice que “ya es hora de evaluar sin *apasionamientos* los aportes poéticos de la generación del 70” (28). Sin embargo, cuando recoge

⁵ El compilador sólo reconoce a Carmen Ollé (1947) y María Emilia Cornejo (1949-1972) dentro de esta promoción.

a los poetas canonizados se queda en Blanca Varela: “lo que sí puede constatarse es la abundancia de nombres dignos de consideración, así como sus vínculos con las diversas líneas de nuestra tradición poética: Egúren, Vallejo, Adán, Oquendo de Amat, Moro, Westphalen, Eielson, Blanca Varela, etc” (30); es decir, que para González Vigil, Carmen Ollé no tiene calidad poética.

Si bien el panorama general de recepción y producción de textos escritos por mujeres ha mejorado notablemente, no se trata, como se ha visto hasta ahora y en ningún caso, de un proceso consumado. Es necesario llamar la atención sobre un problema fundamental que recorren las antologías, sobre todo las que son exclusivamente de mujeres. Me refiero a que la mayoría de éstas presenta alguna marca de género, es decir un rótulo que identifica la poesía de los ochenta y noventa, preferentemente como “poesía erótica”, “poesía femenina” o “poesía intimista”; y cuando la autora trata de escapar del molde, corre el riesgo de ser invisibilizada. Esta presión externa produce, a veces, el condicionamiento de la escritura; es decir, se empieza a escribir “poesía erótica” para estar dentro de una antología ya que—como Castañeda ha señalado—es el único medio de ser aceptada por los críticos y de ser incluida en el espacio literario (dándole así la razón a la crítica normativa).

Pensamiento de género latinoamericano

Si bien el trabajo crítico y antológico anteriormente reseñado no se constituye en una representación cabal de las poetas peruanas a lo largo de la historia, no cabe duda de que éstas han ido construyendo su propio espacio cultural y crítico a partir de la publicación de ensayos y poemas, como de comentarios en entrevistas o recitales. Como anotan Sarlo y Molloy en sus ensayos, la construcción de un corpus literario para la escritura de la mujer ha sido gradual dentro del proceso de invisibilización que se les había asignado en la agenda patriarcal. A pesar

de que en los ochenta y noventa todavía no se articulaba un pensamiento feminista específico en el Perú, sí hubo un diálogo con otros feminismos desde los diferentes campos del conocimiento.

Las intelectuales peruanas de todas las épocas han sido lectoras voraces de la literatura canónica y a través de esas lecturas conocieron, en un primer estadio, a personajes femeninos literarios (algunos de ellos aparecen en los textos líricos de Carmen Ollé: Miss Zilphia Gant y Elizabeth Bathory) y, en un segundo momento, conocieron la literatura de autoras ignoradas por la crítica convencional como Lou Andreas Salomé, Danielle Sarréra, Virginia Wolf, Clarece Lispector, Sylvia Plath y Diane di Prima, entre otras escritoras europeas, angloamericanas y latinoamericanas. Su acercamiento a los textos de las escritoras les permitió insertarse en una tradición desconocida en ese entonces: la literatura de mujer. Molloy en “Female Textual Identities” sugiere que las escritoras, en sus textos, hacen referencias a otras escritoras: “In their works one may observe references, seize allusions to other women, recognize the emergence of other women’s voices and follow their dialogue” (122).

Dicho de otro modo, hay un interés de las escritoras de mantener un diálogo con sus antecesoras, a diferencia de lo que sugiere Harol Bloom in The Anxiety of Influence (1973), las creadoras se encuentran en la línea de Gilbert and Gubar, quienes sugieren que las mujeres tienen una actitud distinta ante sus predecesoras, diferente a la que tienen los escritores. Para Molloy existe una especie de galería de retratos de escritoras que se puede rastrear desde los textos de Sor Juana Inés de la Cruz (la carta autobiográfica que escribe Sor Juana al obispo de Puebla), el poema de Alfonsina Storni para Delmira Agustini y el poema de Gabriela Mistral a Victoria Ocampo:

But lest these poems be read, too, as forms of self-aggrandizement—a way of living oneself being through the figure of a prestigious other—let it be remembered that these galleries of women’s portraits are not restricted to the writerly happy few. The impassioned evocation of anonymous sisters in Storni, in Mistral, in Morejón, is proof of a sympathy

that goes beyond literary boundaries. Throughout that evocation, one may trace the profile of a vast sisterhood that, because it has been denied meaningful existence, needs all the more to be named. (Molloy 123)

La intención de esta disertación es dar a conocer cómo Blanca Varela, Carmen Ollé, Rocío Silva, Monserrat Álvarez y Roxana Crisólogo aunque se desenvuelven en un campo de las artes bastante excluyente de la producción literaria de mujeres, producen textos críticos y poéticos sobre la cuestión de la mujer. Si bien, ya en 1933, la poeta peruana Magda Portal había publicado su ensayo “Hacia la mujer nueva”—que sitúa a la escritora en un nuevo plano social como es su participación en el espacio público (en su mayoría, actividades relacionadas a la impresión, edición, publicación y redacción de artículos y ensayos periodísticos)—no se había ni logrado el derecho de sufragio ni el derecho de participación en trabajos públicos dentro y fuera de las instituciones del Estado peruano, sino hasta veintidós años más tarde. Es decir, el debate, en tanto interacción entre textos literarios—con una intención y dirección ideológica, relacionada con el estatuto socio-político de la mujer—y la fundación de una propuesta teórica que pueda efectivamente ser denominada “teoría de género”, no se da en América Latina sino hasta 1980 y luego, en Perú, una década después.

Bajo este título se explorará el debate de la crítica sobre la existencia de una “escritura de género” en América Latina, para pasar después a una revisión de las repercusiones de este primer estadio de la discusión dentro de la poesía y de la teoría de género producidas en el Perú de fines del siglo XX. Para lograr este objetivo, se trazará un panorama de la situación de la crítica literaria feminista latinoamericana de los últimos veinte años (1980-2000), un campo intelectual reciente, y se demostrará que la crítica literaria feminista peruana participa y se inserta en este debate. Paralelamente, se establecerán las asociaciones respectivas entre las cuestiones emergentes en el debate teórico-crítico y los poemas de las poetisas peruanas Blanca Varela y Carmen Ollé, escritos durante los ochenta y noventa.

Los debates feministas latinoamericanos

El debate de los inicios de la crítica literaria feminista latinoamericana, originado en los ochenta, parte de la discusión sobre los prejuicios sexuales que tienen lugar en el espacio literario y desde donde se producen opiniones también acerca del sujeto que escribe desde el espacio físico, fundamentada esta dirección en el pensamiento de Pierre Bourdieu. Como primera medida, y tomando como ejemplo la crítica feminista angloamericana⁶—en su intención de recuperar la historia de la mujer dentro de la historia—, la crítica literaria feminista latinoamericana se acercó a la literatura, a la manera de Michel Foucault, desde el punto de vista historiográfico, lo que le sirvió para construir una genealogía de la tradición de la escritura de mujer en América Latina. Algunos de esos trabajos fueron los de Helena Percas de Ponseti y Beth Miller (1982). Esta labor de recuperación fue enriquecedora para la crítica literaria feminista latinoamericana pues encontró diferentes estrategias literarias que continúan siendo usadas por las escritoras, una de las cuales ha sido señalada por Lucía Guerra-Cunningham: el palimpsesto. Es la táctica que Blanca Varela emplea en su poema “Monsieur Monod no sabe cantar”: “porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (168), poema que conserva huellas de una escritura anterior y se remite, específicamente, al poema “Amor constante más allá de la muerte” de Francisco de Quevedo: “polvo seremos, más polvo enamorado”.

En “Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina” (1981), Guerra-Cunningham explica que la novela (femenina) del siglo XIX parte del discurso hegemónico para construir un discurso que pretende reivindicar los derechos de la mujer, espacio desde donde se denuncia la

⁶ Ellen Mores, con *Literary Women* (1976) y Elaine Showalter, con *Literature of Their Own* (1977) inician una nueva corriente en torno a la mujer como escritora, emprenden una labor de redescubrimiento de publicaciones de mujeres tanto fuera de la literatura (periódicos y revistas) como dentro de ella (Freixas 163).

disfuncionalidad del esquema patriarcal. Para lograr su objetivo, según Guerra-Cunningham, las escritoras del siglo XIX se valen de una escritura palimpséstica (Genette). Sobre este tema, Francine Masiello señala que si esta estrategia literaria existe (el palimpsesto) es debido a las tensiones de poder que enfrentan las autoras en el espacio físico, las cuales las obligan a crear un “discurso doble” (concepto de dialogismo⁷, señalado por Bakhtin). Así, la autora anota que:

[A] las mujeres asiladas de los centros de poder (y se enfatiza de manera radical, la distancia entre la mujer y el discurso hegemónico), les toca inventar un lenguaje híbrido que reconozca las estructuras del poder a la vez que ofrezca una alternativa a las mismas; la voz de la mujer, por consiguiente, siempre se desdobla para hacerse sentir. (Masiello 56)

Además del “palimpsesto”, el otro aspecto sobre el que Masiello llama la atención son las relaciones de poder que en el texto se patentizan en la situación de enunciación. En ese sentido, es interesante que las escritoras se valgan de una voz masculina que es la que está legitimada por el campo intelectual que estaba dominado por los hombres. Si bien ellas no quieren ser vistas como agentes de cambio, ellas, a través de la apropiación de la voz masculina, legitiman su discurso dentro del campo intelectual dominado por hombres. Esta premisa sustenta otro tópico del debate que propone Jean Franco: la negación de una “escritura femenina”. Y es que cuando una escritora se vale de un yo lírico masculino, se inserta en esta problemática (41), como se verá más adelante en los primeros poemas de Blanca Varela (1953), Monserrat Álvarez (1991) y Roxana Crisólogo (1999). Para Franco, aquellas escritoras que niegan una “escritura femenina” “desenmascaran la hegemonía genérica que ubica al narrador masculino en la posición de autoridad y de productor” (42). Entonces este tipo de escritoras se convierte en lo que Franco denomina mujer “ventrilocua”, porque se instala en la posición hegemónica a fin de hacer evidente la jerarquía masculina/femenina.

⁷ Ángulo dialógico quiere decir que los estilos del lenguaje y los dialectos sociales están yuxtapuestos o contrapuestos en la obra literaria. Éste no puede ser medido mediante criterios lingüísticos puros porque las relaciones dialógicas, aunque pertenezcan al mundo de la palabra no pertenecen al mundo de la lingüística pura (Bakhtin 182).

Los discursos de poder que Franco señala Castro-Klarén ya los había trabajado en “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina” (1983), ensayo en el que advierte de los obstáculos a los que se enfrenta la escritora en la búsqueda de un lugar desde el cual articular su palabra. Para Castro-Klarén, si la búsqueda de la autenticidad femenina se ha de llevar a cabo, dentro de los límites de la sociedad patriarcal, entonces se convertirá en una lucha donde “la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza” (43). Este postulado nos invita a considerar, dentro del debate latinoamericano, el espacio geográfico y las relaciones de poder que se establecen entre el centro y la periferia. De este lado, Masiello ingresa en la discusión e introduce el tema del “discurso doble”, que en América Latina no solo emerge debido al distanciamiento entre la mujer y el discurso hegemónico, sino también debido a la pluralidad de los márgenes y las zonas periféricas desde donde la mujer se redefine como actante político y social (57). Esta idea ha sido ampliamente trabajada por Nelly Richard, en relación al contexto social chileno, en su libro La estratificación de los márgenes (1989). El tipo de discurso que Richard desarrolla es un proyecto subversivo que se pone en práctica en la literatura escrita por mujeres, y que se busca aplicar también en la crítica literaria feminista latinoamericana, ya que, para exponer la literatura de mujer se tiene que partir de herramientas de interpretación que se diseñaron para ser aplicadas a los discursos hegemónicos.

En cuanto al texto literario, tanto Castro-Klarén como Masiello coinciden con los postulados de Mary Louise Pratt, quien señala que la constitución del sujeto periférico en el siglo XIX se inició desde los márgenes, “contact zones” (Pratt 138), transportando sus tópicos al centro a través del uso del lenguaje oficial. El caso que presenta Pratt es el de Alexander von Humboldt, quien en sus diarios describe América del Sur como un territorio salvaje, pero

atractivo. Según Pratt, con él se construye la visión romántica de América. En ese sentido, crear desde los márgenes—inclusive en la actualidad—significa también traer a colación el problema de la homogeneidad⁸. Según la autora, la tarea de homogeneización de la sociedad es y ha sido trabajo de la teoría social occidental, que continúa enfrentándose contra la heterogeneidad de las formaciones sociales (21). Pero la homogenización así entendida es impracticable, porque se trata de un concepto manipulado por una sociedad jerarquizante, que marca sus diferencias a través de binarismos—como en el caso de hombre/mujer, padre/hijo, amo/esclavo—donde la mujer, el hijo y el esclavo están sometidos dentro de un orden que naturaliza sus jerarquías, al interior del cual son el elemento débil, el que no tiene poder.

Castro-Klarén señala que la búsqueda de la escritora no es de “identidad”, sino de creación de un espacio desde el cual ella pueda hablar, ya que aceptar una “identidad” fija y universal para la escritura femenina implicaría solamente estudiar a unas cuantas escritoras—las cuales comparten coyunturas históricas similares y son miembros de una misma clase social—y exigiría un catálogo de temas, imágenes y posiciones ideológicas en relación 1) con la tradición escritural dominada por el hombre; y 2) con la imagen de la mujer, en la sociedad y en la literatura (31). En cambio, la creación de un espacio desde el cual se pueda “nombrar” exige únicamente el trabajo personal y los intereses de cada escritora sin considerar el espacio temporal entre una y otra. La investigadora que ha conseguido organizar bajo este criterio textos de escritoras de diferentes nacionalidades y espacios temporales es Castro-Klarén. En su estudio “Women, Self, and Writing.” (1991), Castro-Klarén reúne a más de una docena de escritoras y clasifica sus textos en siete temas dominantes, los cuales son novedosos porque trabajan conceptos como el reconocimiento de la palabra como lengua materna, la búsqueda de antecesores (hombres o

⁸ Como tradición, la homogeneidad ha buscado constituirse alrededor de un sujeto social uniforme y de un concepto homogéneo de las colectividades (Pratt 22).

mujeres), la humildad como característica del conocimiento y el desmantelamiento de categorías atribuidas a la escritura masculina.

Coincidentemente los modelos de Castro-Klarén dialogan con los de Beatriz Sarlo porque si bien Castro-Klarén presenta a las escritoras a partir de sus textos literarios, Sarlo las introduce a partir del contexto social. Sus modelos siguen un tiempo lineal o histórico. En ellos explica la relación entre las mujeres y el discurso hegemónico y cómo ellas se han apropiado lentamente de éste. Términos como el modelo pedagógico o las políticas de la razón, la pasión o la acción sirven para clasificar a escritoras como Magda Portal (Perú), Hebe de Bonafini (Argentina) y Elena Poniatowska (México). Sin embargo, para Franco este tipo de crítica literaria temática, orientada hacia valores de personificación (que engendra modelos), revela un abordaje ingenuamente representacional y, a veces, resulta ser contradictoriamente ahistórico (34).

Pese a las críticas de Franco, es este tipo de acercamiento el que también le ha permitido a Susana Reisz construir un modelo de categorías para poetas argentinas y peruanas. Para ella existe un “retrato de familia” (43), el cual permite encontrar en los textos de ciertas poetas el uso común de referentes tanto extraliterarios, a la manera de los plagios musicales, como literarios, cuyo ejemplo más habitual es el parafraseo de los clásicos (46-47). Reisz, en oposición a Franco y Castro-Klarén, señala que primero está la necesidad de que la poeta acepte escribir como “mujer” y “desde otro lugar”, un terreno que no sea “la tradición escritural dominada por el hombre” (47). Sobre esta idea se volverá más adelante, sobre todo, cuando se aluda a la poética de Varela.

Como se observa, las preocupaciones de la crítica continúan siendo el sujeto que escribe (la condición de la escritora) y la creación en relación con el discurso de poder. Esto también se ve en el trabajo de Marta Traba, quien, cuando propone escribir “desde otro lugar” (25), alude a

que el texto femenino, en tanto opera desde la marginalidad, “podría perfectamente intermediar, como lo hacen todas las contraculturas, entre el productor solitario y el receptor desconfiado, que es lo que hoy se presenta como situación de receptor/emisor” (25-26). Así, partiendo del concepto de Pierre Bourdieu de “contracultura” (34), la autora llega a la conclusión de que los grupos de liberación femenina han tomado el postulado de Bourdieu en el sentido opuesto: escribir en contra de los hombres en vez de “escribir como mujer”; esta es la misma discusión en la que se adentra Castro-Klarén, a propósito de las propuestas del nuevo pensamiento francés, llamado también “antifeminismo”. Este nuevo pensamiento se asienta en el reconocimiento general de que lo que se necesita para la construcción de la mujer es la subversión de los sistemas masculinos de representación heredados. Su posición es “antihumanista”, es decir que el hombre como Dios ha muerto.

Traba afirma que no basta con buscar un lugar desde el cual la escritora pueda articular su palabra. Para la ensayista es necesario reflexionar sobre el pensamiento francés y cuestionarlo, porque siempre se ha ocupado de la problemática de la escritura (el conocimiento) y el poder (44), pero no realmente de la condición de la mujer intelectual. En cambio la crítica feminista literaria latinoamericana, en su trabajo por abrir un espacio para la creación femenina, se ha cuestionado y ha buscado resolver la condición que las escritoras ocupan dentro del espacio letrado. Los comentarios del poeta y periodista Mirko Lauer sobre la poesía escrita por mujeres permiten observar el trato que las escritoras reciben de sus pares masculinos:

Quizás la cosa cotidiana a la que me refiero comienza con la necesidad-de-decir-lo-que-no-se-debe-decir de cierta poesía femenina influida a su vez por los beats, por Elizabeth Bishop y otras mujeres-gárgola anglosajonas: Carmen Ollé, Giovanna Pollarollo, Rosella di Paolo, Doris Moromisato, Rocío Silva Santisteban, et al. La diferencia en los textos post-2000 es que hay una suerte de recuperación del tono juvenil, un tipo de pudor que la generación del 60 y la femenina de los 70/80 parecían haber matado para siempre. (71)

Como se observa en este comentario, el que escribe se autoriza, sin ningún pesar, a anular la calidad estética de las poetas y no le da un lugar a sus escrituras. Esto debería ser entendido como parte de la violencia simbólica a la que están expuestas las poetas peruanas y de la que buscan protegerse cuando se refieren a los problemas que tienen que enfrentar como escritoras.

Los comentarios sobre las poetas que apunta Mirko Lauer en la revista cultural, Hueso Húmero, son similares a los que reciben las escritoras españolas de la segunda mitad del siglo XX. Podemos encontrar, en España (teniendo en cuenta las distancias cultural y geográfica) y Latinoamérica una semejanza de casos donde la escritora ha sido desacreditada por la crítica normativa. Laura Freixas anota que en España, la crítica periodística (como la crítica literaria) “no reflexiona con luz y taquígrafos sobre el posible carácter femenino de una obra”. Cuando alude a ella lo hace superficialmente sin la intención de explicar la obra, sino de juzgar (67). ¿Y los juicios de valor a los que Freixas se refiere son los mismos que también mueven a la crítica prescriptiva peruana. En ese sentido, no existe ninguna diferencia entre los comentarios de la prensa española: “Waltraud Anna Mitgusch sabe escribir, pero su prosa bordea siempre la línea semiborrada que separa la buena literatura de lo que suele llamarse ‘literatura de mujeres’” (Freixas 68) y el comentario que hace Lauer sobre las poetas peruanas?⁹ Freixas interpreta el comentario como uno que busca colocar lo femenino en lo particular y malo en contraposición a lo masculino “masculino=universal=bueno [...] femenino=particular=malo” (74).

Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, la condición de la mujer no ha cambiado mucho en el Perú como se observa en el artículo “Sombras de vidrio: antología de poesía escrita por mujeres 1989-2004”, de Alberto Valdivia. Valdivia envía, intencionalmente, mensajes

⁹ Carmen Ollé en su artículo “Contra los machistas sin alas” responde a un periodista “El señor Ghibellini escribe un encabezado relacionado con la marca de una toalla higiénica: “Aspiraciones femeninas de ascender al poder en cómodas cuotas legales”, aludiendo por oposición a la “incómoda” menstruación en la mujer.”. DEMUS. www.demus.org

subliminales al lector y sugiere que la única buena poesía que se ha escrito de manos de mujeres es la que él compila. Y es que las autoras que incluye en su antología manejan la misma estética poética del autor, es decir que Valdivia, al hacer crítica, busca justificar su propia poética. Su crítica es intencionada no únicamente en ese sentido, sino que utiliza todo un marco teórico para argumentarlo, uno con herramientas que no permiten reconocer la importancia de las poéticas de los 80, pero que se sustenta en la antigua fórmula que la crítica normativa utilizó para desdeñar la calidad poética de las escritoras del siglo pasado.

Valdivia escribe “ni hubo una gestación simplista de generación temáticas ni hubo matronas de una estructura de discursos de género durante la década de los 80 en el Perú [...] el referente de Ollé no es tal, es simplemente una más de las poetas de la década del 80, con un libro valioso, por razones diferentes a las usualmente referidas” (73). El autor del artículo “Sombras de vidrio” no explica el origen del valor del libro de Ollé como tampoco sugiere algún estudio que trabaje la poética de Ollé, y deja entender que esas razones (que no son explicadas en el artículo) aparecieron con las poetas que él selecciona. Críticas como éstas giran en torno a la intencionalidad del que escribe. Si bien el autor no arremete contra las poetas como lo hace José Carlos Yrigoyen, aprovecha el espacio para darse la autoridad de construir un canon basado en la estética de su poesía.

Uno de los maltratos más notorios que las escritoras han recibido es el de José Carlos Yrigoyen. En la revista Sala de máquinas publicó su artículo “Ella baila sola” (2004), y allí se refiere a la poesía hecha por mujeres de la siguiente manera:

Hace algún tiempo, en el transcurso de una eliminatoria de la que no quiero acordarme, el elefantiásico José Luís Chilavert soltó una frase lapidaria y dolorosa por cierta: “El fútbol peruano no existe”. Podría decir lo mismo de la poesía femenina de los últimos años, la de aquellas que un día decidieron no seguir el rollo de la poesía del cuerpo (sic) de los ochenta (que tiene entre lo mejor a la Ollé y a la Alba y entre lo peor a casi todas las

demás) para luego, privadas de orientación y rumbo, ir apagando sus luces lentamente, como los robots japoneses a pilas de nuestra más tierna infancia. (11)

Como en el caso de Lauer y Valdivia, Yrigoyen hace una mímica de crítica que se ampara en los postulados de la crítica normativa. En ningún momento explica o analiza su posición ni propone otra mirada sobre los textos a los que se refiere. Es decir, el comentarista hace una crítica destructiva ya que en este artículo se establece la relación entre la escritura de los ochenta y el cuerpo para descalificar no solo la nueva producción literaria de mujer sino también aquella escrita durante los ochenta. Este tipo de crítica es la que impide el progreso de una escritura de mujer por eso es necesario rescatar la producción crítica hecha por mujeres en el Perú porque parece ser la única que verdaderamente no solo intenta proteger la literatura de mujeres sino que también busca construir un marco teórico adecuado para analizar la calidad y la estética de la poesía femenina.

En ese sentido, la crítica hecha por mujeres tiene que apresurarse en establecer cánones para el análisis de sus textos, así tenga que recurrir a herramientas que pertenezcan a otros contextos culturales. No se debe dejar de lado que cuando de mujeres se trata las diferencias culturales no lo son todo: lo que éstas tienen en común es, a diferencia del hombre, la condición de ser invisibles por el aura doméstica que se les ha impuesto y de procrear, dar o enseñar (Luce Irigaray) como también la constante lucha de ser reconocidas (lucha que varía por contexto) y la celebración de ese reconocimiento tanto en el espacio público como en el privado.

Desde los setenta hasta los noventa, con la finalidad de proteger esta escritura y a diferencia de la crítica feminista occidental, investigadoras como Castro-Klarén, Marta Traba, William Rowe, Alicia Genovese, Gwen Kirkpatrick, Franco y Masiello, han insistido en la elaboración de un marco teórico con instrumentos que ayuden al análisis textual de obras escritas por mujeres. De hecho, en Voces sexuadas (1996), Reisz ha atendido a las exigencias de la

crítica porque ha buscado las herramientas teóricas que su objeto de estudio le exigía y se ha procurado un marco teórico propio—en este caso, Bakhtin—para explicar las estrategias textuales que utilizan algunas de las escritoras peruanas de los ochenta. Las técnicas literarias que Reisz encuentra son las poéticas “plagiaria” y del “zafarrancho”, la “re-escritura de géneros menores” y los “grandes relatos” contados “en una voz diferente”. Todas estas poéticas representan lo que Reisz denomina “antidiscurso”¹⁰. Otra de las estrategias sobre la que llama la atención es el discurso construido por dos voces diferentes, donde la primera es la de la autora, mientras que la segunda, la del referente, es manipulada por la autora con el objetivo de complementar o negar el significado original del referente mismo. Esta estrategia, denominada por Reisz “texto a dos voces”, ya había sido señalada desde los setenta, tanto por Kolodny (con el nombre de “inversion”), como por Gilbert y Gubar (bajo el nombre de “author’s dobble”). En Voces sexuadas, Reisz la retoma y la aplica a algunos textos latinoamericanos.

Es por eso que María-Milagros Rivera, en su búsqueda de una teoría propia se acerca a las premisas de las feministas italianas (Luisa Muraro y la Librería de Mujeres de Milán) y aprovecha, a la manera de Reisz, para construir un marco teórico propio. Haciendo eco a las propuestas de las norteamericanas (edificar la historia de la mujer), Rivera analiza, en el contexto de la historia universal, tanto el cuerpo de la mujer como el cuerpo de las mujeres letradas que se convirtieron en agentes de cambio dentro de sus espacios sociales. Lo que Rivera busca es cimentar un supuesto basado en la mujer como creadora del mundo, mismo que se complementa con las propuestas de Muraro sobre la madre como núcleo de creación en la sociedad, y como tal, poseedora del conocimiento arrancado por la cultura masculina. Rivera anota que la cultura masculina, en su afán de control y poder, ignora a la mujer desde diferentes discursos tanto

¹⁰ Para Reisz, la poesía a diferencia de la narrativa y del drama trasgrede las barreras de lo lingüístico y rompe esquemas subyacentes específicos; es por eso que la denomina “antidiscurso”.

legales y sociales como religiosos y simbólicos, despojando así a la mujer de su lugar en la historia de la humanidad: “la usurpación del orden simbólico de la madre está en el prescindir de la madre real y concreta y hablar, en cambio, de Dios padre (como si él fuera el autor de la vida); en prescindir de la divinidad de la materia que ella da con el cuerpo, y hablar, en cambio de santa madre iglesia” (39).

La discusión entre las feministas muestra que existen dos propuestas claras en los ochenta y noventa. Una es la búsqueda de un lugar para nombrar y la otra es la construcción de una identidad femenina. Si bien en un inicio estas dos ideas se contraponen, más tarde se conjugan ya que el debate gira en torno a los discursos homogénicos. De allí la preocupación de la crítica sobre el sujeto que escribe (incluyendo su condición como sujeto social) y sobre la creación (el texto) en relación al discurso de poder. Nelly Richard anota que la aparición de nuevas formas o expresiones postmodernas ayudan a fragmentar al discurso masculino, permitiendo el ingreso de nuevos agentes creadores y aquí el uso del neofeminismo se hace necesario:

Cuando el neofeminismo aprende a desconstruir la frontera que la ideología ha premeditado como trazado entre lo público (producción y sociedad) y lo privado (reproducción y familia): afina su mirada a los engranajes de discursos que respaldan el juego de fuerzas entre actores, roles y participaciones, socialmente jerarquizados en base a un arbitrario sexual. (63)

Aunque Richard postula que la construcción de una identidad femenina está asociada a una filosofía confinada a las esencias-verdades (65), existe en el debate feminista la preocupación por la búsqueda de un espacio para nombrar o nombrarse y este nombrarse es una indagación sobre una identidad.

Los debates feministas en el Perú de los ochenta y noventa

En el contexto literario y cultural peruano, Voces sexuadas es un libro de gran importancia ya que analiza diferentes voces latinoamericanas desde una lectura de género, presentando varias directrices para enfrentar el lenguaje poético. Este libro viene a ser un estudio significativo

porque inicia la discusión del discurso femenino sobre la escritura desde la escritura misma y sin la preocupación por las relaciones de poder, del discurso patriarcal y el criterio de selección de obras literarias en el canon peruano. Este tipo de trabajo crítico es el que exigía Ana María Gazzolo en “Sobre dos maneras de encorsetar la poesía peruana” (1992). En su ensayo, Gazzolo cuestiona a la crítica tradicional o convencional, y señala que sus procedimientos de selección son excluyentes y que en ella se presenta el mal hábito de “etiquetar por ‘generaciones’ y grupos poéticos” (107). Pone como ejemplo el caso peruano y anota que la crítica tradicional considera a la poesía escrita por mujeres como apéndice y “por separado, en función de un ‘yo femenino’ (que, para la poesía, es un ‘yo poético’), o de nacimiento de su expresión de una supuesta marginalidad (que de probarse en todas las poetisas solo sería una de varias formas de marginalidad en este país)” (109). La ensayista señala que estos críticos inician sus estudios de “poesía femenina” basándose en categorías. Por ejemplo, en los poemas de María Emilia Cornejo, la crítica convencional apunta la “sexualidad femenina”, en vez de estudiar los textos como literatura. Ella considera que la poesía actual, escrita por mujeres, tiene la suficiente madurez como para ser incluida en el conjunto de nuestra literatura (110) y propone que sea estudiada en el contexto en el cual cada poeta produce, “considerando los factores personales, sociales y literarios que intervienen en ella” (110).

Otro rasgo común entre el debate latinoamericano y el peruano es la polémica en torno a los criterios usados para ingresar en el canon. Reisz (2001) y Gazzolo señalan que, el momento en el que más se observa el criterio de selección por género es, en los años ochenta, con el “boom” de la poesía escrita por mujeres, a la cual la crítica literaria prescriptiva o convencional llamó “poesía erótica” o “poesía intimista”, sin definir sus términos. Esto representó un problema para la crítica literaria feminista peruana porque la crítica tradicional fijó conceptos

que no permitían al lector común leer los poemas sin prejuicios. Es por esa razón que la crítica peruana inició desde los noventa su tarea de recuperación y estudio de textos escritos por mujeres que fueron señalados por la crítica convencional como poesía erótica. Ese es el caso de Noches de adrenalina (1981), primer poemario de Carmen Ollé. Sin embargo, y contra esta visión esencialista, las ensayistas Charo Núñez y Silvia Bermúdez, relejeron los textos poéticos de las escritoras de los ochenta, y encontraron como común denominador la puesta en discurso de los temas del amor y del cuerpo fragmentado. Conviene anotar además que aunque Gazzolo se niega a aceptar los temas del amor y del cuerpo como temas característicos de la poesía de los ochenta, tampoco sugiere nuevas opciones, sólo exige a la crítica que utilice nuevas herramientas para acercarse a los textos.

Sin duda, los temas que la crítica literaria prescriptiva asocia con la “escritura femenina” son importantes (el amor y el cuerpo). De hecho, cuando Núñez alude a la “poesía femenina” de los ochenta, en el nivel discursivo, clasifica sus temas y señala que existen dos que son principales. Primero, los que giran en torno al gran concepto del amor: el erotismo, la revancha, las obsesiones, la venganza y los miedos, temas tratados en los poemas de Rocío Silva Santiesteban y Mariela Dreyfus. Y segundo, los temas que giran en torno a lo doméstico y lo cotidiano: el matrimonio y su problemática, la vejez, la soledad y la (in)comunicación, explorados por Giovanna Pollarolo.

Particularmente observo que la diferencia entre el aporte de Núñez y el aporte de la crítica literaria prescriptiva o convencional es que ésta fragmenta los temas, los define (algo que no hace la crítica prescriptiva) y los explica en el contexto de los poemas. En otras palabras, es un aporte constructivo porque ayuda a crear una crítica fundamentada en elementos intrínsecos a los textos. Es así que después de su artículo “Pequeña muestra de literatura peruana actual escrita

por mujeres” (1994), encontramos otros estudios donde se trabaja con más profundidad algunos de los temas señalados por Núñez. Por ejemplo, en un ensayo, “Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?” (1995), Carmen Ollé señala las representaciones de los sujetos femeninos que ella encuentra en los textos de las poetisas que Núñez apunta en su muestra. La “mujer-masoch” y la “mujer sadiana” son dos de las diversas representaciones en estos textos poéticos que se conectan con la propuesta de Ollé sobre una poesía cuyo sujeto femenino se aferra del sujeto amado y, como consecuencia, se entiende a sí misma.

Por otro lado, en un nivel formal, Núñez señala que el lenguaje poético de la “escritura de género” de los ochenta se caracteriza por su coloquialismo, además de su “austeridad en la melodía, abolición de los adornos, preeminencia del sentido sobre el sonido, y la conciencia de que todas las retóricas acechan” (12). En cambio, sobre las poéticas que aparecen en los noventa, señala que esta década sirve para consolidar a poetisas ya reconocidas, como Blanca Varela y Carmen Ollé, pues aparecen Ejercicios materiales (1993) y El libro de barro (1996), de Blanca Varela y Todo orgullo humea la noche (1988) y ¿Por qué hacen tanto ruido? (1992), de Carmen Ollé.

Si bien los primeros poemarios de las dos poetisas no fueron reconocidos por la crítica normativa peruana cuando ellas iniciaron su carrera literaria, ahora lo son debido a la importancia que ambas han adquirido para la crítica internacional, prescriptiva y no prescriptiva. Es interesante observar cómo los críticos peruanos manejan sus criterios dependiendo también de lo que se dice fuera. Eso muestra la dependencia que aún existe en la crítica peruana con respecto a la internacional. Se estaría confirmando pues las presunciones de Massiolo y Pratt con respecto al discurso hegemónico en sujetos periféricos. Tendríamos que preguntarnos por qué el discurso hegemónico, dentro de la literatura, permite ahora la presencia de las escritoras. Si miramos los

setenta y ochenta en el Perú, observamos que dentro del ejercicio poético, las mujeres son las que producen durante este período cuando se decía que las ideologías habían muerto. ¿Es que la producción de los escritores depende mucho de la existencia de ideologías? A diferencia de los escritores, los temas que las poetisas han vertido en algunos de sus textos líricos proponen un discurso de la recuperación del cuerpo (propio o del/a amante), de la integración, de la entidad humana, de ese “ser dos” al que se refieren Luisa Muraro y María-Milagros Rivera.

Por ese mismo camino se dirige el trabajo de la otra crítica que he mencionado, Silvia Bermúdez. Ésta se concentra en el tema del cuerpo femenino dentro del marco teórico del patriarcado: “mujer-cuerpo-Naturaleza” (como anota Guerra-Cunningham). Con la misma intención que Gazzolo, ella cuestiona el criterio de selección de la crítica convencional a partir de su estudio de la antología poética La escritura, un acto de amor (1989) de Roland Forgues y Marco Martos. Bermúdez hace hincapié en el ademán paternalista de estos dos críticos, quienes buscan:

[D]eterminar negativamente el espacio de la escritura femenina. Al situar esta producción dentro de la geografía de lo emotivo-sensorial -de lo corporal fuera de lo intelectual y por lo tanto de lo racional, el título implícitamente valida el sistema de orfanamiento 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. (303)

Es decir, hacia finales de los noventa se hace evidente que el debate en el Perú se centra en dos grandes preocupaciones. La primera, relacionada con el criterio de selección de la crítica convencional. Como quedó establecido anteriormente, si se observan las antologías publicadas antes de los ochenta, se encuentra, desproporcionadamente, más poetas hombres que poetas mujeres (este fenómeno se extiende hasta la actualidad, con excepciones). Por otro lado, la segunda preocupación tiene que ver con la terminología académica: “escritura femenina”, “literatura de mujer”, “poesía femenina” y “voz femenina”. Estos son términos angloamericanos

y franceses que corresponden a otro contexto tanto socio-político como socio-lingüístico, pero que, sin embargo, se hacen necesarios dentro del pensamiento y prácticas feministas latinoamericanas porque cuestionan las herramientas teóricas que se deben utilizar. Por ejemplo, los términos angloamericanos propuestos por Toril Moi son “female” (con implicaciones biológicas), “feminist” (con posiciones políticas) y “feminine” (constructo social) (Moi 65). Pero éstos pierden su sentido original en la traducción al castellano: female/femenino, feminist/feminismo, y feminine/femenino. Por esa razón, cuando Nattie Golubov, en su ensayo “La crítica feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia” (1994), hace uso de esta estratificación de las etapas del feminismo en la literatura anglo-americana, opta por llamar la última fase “femini” para evitar confusiones (116). Este término se acoge en esta investigación.

En su ensayo “Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?” (1995), Ollé dialoga con Gazzolo, Núñez, Bermúdez y Reisz, y como ellas, cuestiona los criterios de selección de la crítica convencional y propone otros que no son los que la crítica convencional ha tomado en cuenta. Ella niega que esta poesía trabaje el tema del cuerpo. El cuerpo—según Ollé—es un pretexto para hablar sobre las formas del deseo, la ironía, el humor negro, la perversidad y el escepticismo, rasgos que también podemos observar tanto en la poesía de Blanca Varela como de Carmen Ollé. Finalmente, Ollé llega a la conclusión de que el “sujeto femenino” que prevalece en los textos de la poesía de los ochenta es una suerte de “mujer-masoch”, de “mujer-sadiana”, quien “presa de su pasión y atormentada construye un cerco alrededor de la pareja, cerco que uno de los amantes amenaza con saltar [...] sometiéndolo al tormento de la eterna huida, de la pérdida” (24). La propuesta de Ollé (misma que describe el proceso por el cual el personaje femenino se aferra del otro—del sujeto amado—y como efecto de su hacer descubre en ella un

ser diferente) cuestiona los criterios de selección que la crítica convencional está utilizando para las poetas que escriben durante los ochenta y noventa porque revela otras maneras de atender los textos líricos escritos por estas poetas.

Gracias a la revisión efectuada por la crítica de los ochenta, en los noventa la discusión toma fundamentalmente dos rumbos. Por un lado, se extiende la búsqueda de ese otro espacio para la creación que en 1984 proponían Traba y Castro-Klarén; mientras que, por otro lado, se cuestiona la “escritura de género” desde un marco teórico relacionado con la posición de la mujer y las relaciones de poder en la sociedad patriarcal. En cuanto al problema del espacio, Reisz ha demostrado que en la poesía peruana las poetas han articulado un “lugar propio”, a través de un nuevo lenguaje que expresa su relación con el espacio físico, como se observa en Noches de adrenalina (1981), primer poemario de Carmen Ollé, o en Valses y otras falsas confesiones (1972) de Blanca Varela:

Las respuestas de las actuales poetas peruanas a ese desafío cubren una amplia gama que abarca desde la absoluta indiferencia o la aparente aceptación de los estereotipos androcéntricos con el fin de erosionarlos desde adentro [...] hasta la abierta provocación en un lenguaje sexualizado. (Reisz 124)

Para William Rowe, la estrategia retórica empleada en Noches de adrenalina amplifica su efecto “feísta” con la manipulación de ciertos elementos considerados tabúes sociales, como los órganos sexuales y algunas prácticas censuradas como la masturbación. Según él, esta retórica apunta hacia la trasgresión en el espacio real (180). Este quizá sea su verdadero logro: modificar ciertas coordenadas del terreno de lo privado, en el que se explora una nueva perspectiva del cuerpo femenino, y a partir de allí propiciar también una reformulación de lo público.

En lo referente a las relaciones de poder, conviene destacar los trabajos de Núñez, Bermúdez, Franco, Masiello, Kolodny, Pratt y Gazzolo. Ellas, en su mayoría, registran las estructuras sociales de poder pertenecientes a las sociedades patriarcales como primer obstáculo

para el reconocimiento de una “escritura de género” en la poesía latinoamericana. Con este problema se enfrentan muchos de los poemas de Blanca Varela. Por ejemplo, “Camino a Babel” (1986) de la antología con el mismo título (antología hecha por la autora), explora relaciones de poder cuando dice “la casa estaba intacta ordenada por sus fantasmas habituales. / el padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la madre y / el caos bullendo en la blanca y rajada soperá familiar hasta / nuevo mandato” (84). La casa de la que habla Varela presenta un orden jerárquico similar al orden masculino, pero como las críticas anteriormente mencionadas, Varela escribe en su poema que existe un obstáculo que es la ley “y el caos bullendo [...] hasta / nuevo mandato”. En ese sentido, desde su poema, la autora textualiza el debate que las críticas registran en sus ensayos.

Por otro lado, en “Vales”, primer poema de Vales y otras falsas confesiones (1972), la intertextualidad apela a un referente extraliterario como son algunas líneas del vals que se intercalan con las propias palabras del “yo poético”. En el caso de la referencia a Babel, la voluntad es transgredir el sentido de la historia consagrada (la ciudad de Babel como referente histórico y bíblico) para recrearla a partir de la inserción de un elemento que forma parte de un nuevo lenguaje (sea una voz lírica opuesta o la desmitificación del referente) y que propugna por una renovación de lo antiguo. De la misma manera se da con las citas de viejos vales peruanos—“Mi noche ya no es noche por lo oscura”, “Juguete del destino” (Oviedo 250)—y como en el caso anterior se busca no solo innovar o renovar sino también transgredir ese orden asociado con lo antiguo y permitir la asunción de otro orden, probablemente uno que cuestiona la autoridad del enunciador y la inamovilidad de su lenguaje.

Se ha dicho que los poemas de Varela están siempre en posición defensiva contra la palabra y sus connotaciones. De allí el uso mesurado de la palabra y de una voz masculina en

muchos de sus poemas, una voz que niega la existencia del género dentro del texto. Esta tensión en la escritura de Varela, especialmente al inicio de su carrera, ha sido reconocida en el debate de la crítica latinoamericana como “negación de una ‘escritura femenina’”. El poema “Camino a Babel” no escapa de esta característica. La autora suprime la voz lírica femenina para darse autoridad al hablar. En “Camino a Babel”, la voz que inicia el poema dice: “Un alma sí un alma que anduvo por las ciudades / vestida de perro y de hombre / un alma de gahnápiro” (79). Al estar “vestida de perro y de hombre”, el alma que se describe pierde su género y se presenta lista para recorrer el poema.

A diferencia de Varela, Ollé sí anota el género de la que escribe. En su descarnada poesía, Ollé impone un enunciador femenino para darle autoridad y hablar sobre el cuerpo de la mujer y de sus menesteres: “De mis contemporáneas me alejan las dificultades de no ser / trivial” (10), es la introducción a uno de los poemas más conocidos de Ollé. En él, la autora habla sobre el ser mujer “del tercer mundo” en una ciudad como París y sobre las diferencias entre ella y una “dama burguesa europea”. Aquí la autora estaría cuestionando su identidad y, a la vez, dialogando no solo con los postulados de Castro-Klarén relacionados con la búsqueda de la autenticidad femenina sino también con los de Virginia Wolf y las propuestas de “liberación económica” que se lee al final de su poema:

¿Y la liberación plantea parte de mi liberación?
Y ¿esta necesidad es elitista?
Un cuerpo que sufre insoportablemente exige
al margen del sistema solar y las estrellas
su liberación inmediata. (11)

Superficialidad y cuestionamiento de la naturaleza de la mujer, además de su condición de latinoamericana de clase obrera, son los temas que sobresalen en muchos de los poemas de Noche de adrenalina.

Se podría decir que la producción literaria de Varela y Ollé se encuentran en una constante búsqueda de un lenguaje que les permita expresarse, problema planteado en el debate de la crítica que se ha intentado presentar hasta aquí. Definitivamente, los postulados de Traba, Castro-Klarén y Reisz se ven reflejados en las propuestas estéticas de Varela y Ollé. La diferencia entre las poetas es la condición en que se presenta al enunciador, pues en los últimos poemarios de Varela, el enunciador se vuelve incisivo, hiriente y reprimido. Una lectura de Rocío Silva Santisteban sobre Ejercicios materiales, libro que reúne la poesía escrita entre 1978 y 1993 y en el que Varela acusa su camino hacia una poética material, confirma esta hipótesis: “Si la preocupación de Blanca Varela en la mayoría de sus poemas anteriores a Ejercicios materiales (1995) era el desgarramiento metafísico, en este libro es el propio desgarramiento de la carne” (39).

A diferencia de Varela, Ollé deja de publicar libros de poesía e incursiona en otros géneros literarios, hecho que según su testimonio se debe a la pérdida de fe en la palabra poética como también en las categorías que la crítica utiliza para excluir la producción lírica hecha por mujeres como se lee en su poema “Tener 30 años”:

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 SIRA. (7)

De esta pérdida de fe, sobre todo en lo referido a la palabra, da testimonio la evolución de la lírica de Varela, pues cada uno de sus libros sigue significando una lucha por conquistar no solo su propio lenguaje sino su propia vida. Esta conquista se logra, según Silva Santisteban, en su libro Valses y otras falsas confesiones, pero también se observa esa lucha continua hasta El libro de barro (1996). En una entrevista realizada por el periódico español El país, Varela señala

que ella empezó a escribir cuando estaba en París y que su primer poema escrito fue “Puerto Supe”. Supe es el lugar donde nació y creció Varela, y que cuando estuvo en París echó de menos: “los paisajes de mi infancia, las sensaciones e imágenes [que] volvían a mí. Fue y es una búsqueda de mi identidad que ha continuado a lo largo de mi vida.” (13). En ese sentido, la búsqueda de identidad se produce por la nostalgia de lo que se considera como propio y que no se le permite poseer a la autora poseer. De allí es que se entiende la búsqueda de su lenguaje y la de su identidad.

Como se observa, los temas que la crítica discute en su afán por entender el proceso de la crítica literaria, su participación en la historia y sus logros, se refleja en el campo literario. Es decir que se establece un diálogo entre los textos líricos de las poetas que conciernen a este estudio y el debate de la crítica no solo local sino también internacional. Hay vasos comunicantes que permiten una textualización del debate en la poesía escrita por Varela y Ollé. Este diálogo siempre ha estado conectado tanto con la crítica local como la que se hace en Europa occidental (tanto convencional como feminista) ya sea una crítica hecha a través de los textos literarios como de los textos críticos; es decir, las intelectuales siempre han estado alerta a lo que se hace afuera, quizá en una búsqueda de un par femenino o una tradición literaria e histórica femeninas.

La crítica feminista occidental: Estados Unidos y Europa

Conviene precisar que, en Europa occidental y los Estados Unidos, el feminismo adquirió su nombre como posición política a finales de los sesenta, y desde entonces ha tomado diferentes rumbos que van desde el categórico rechazo a lo masculino y la búsqueda de igualdad entre los sexos, hasta una nueva significación, no sólo de lo femenino sino también de lo masculino (Freser 67), en donde ambos conceptos no son opuestos. Esta resignificación es la que interesa a la teoría feminista, ya que pretende lograr un cambio político y cultural al interior de las sociedades patriarcales. Como se ve, el debate y la propia teoría de género tienen varios matices,

pero los que han logrado mayor protagonismo son el llamado pensamiento de la diferencia y el de la igualdad. Ambos han sido más o menos representados por las críticas feministas francesa, italiana y anglo-americana.

El primero, el de la diferencia, propone la asunción del texto escrito como un lugar de acción y espacio de dominación, y su intención es cambiar el lenguaje tradicional por uno que no tenga contenido discursivo falologocéntrico; el segundo pensamiento se asocia con la búsqueda de igualdad social entre los sexos y el cuestionamiento de las relaciones de poder que sostienen las sociedades tradicionales. Se mencionan aquí ambas corrientes ideológicas, precisamente porque en su interacción han sido claves para la constitución de un pensamiento femenino latinoamericano, donde la crítica no se centra en el texto o en la sociedad, sino que busca hacer una lectura vinculante. Es decir, dentro de la crítica literaria feminista latinoamericana, estas dos corrientes, diferentes en principio, interactúan entre sí tanto en los textos críticos y literarios como en la práctica como ocurre en los textos de las poetisas protagonistas de esta disertación, donde esa tensión es algunas veces denunciada y otras veces sugerida.

A pesar de los comentarios negativos de la crítica prescriptiva latinoamericana¹¹, europea y estadounidense, se observa que tanto los planteamientos teóricos de la crítica feminista estadounidense como de la francesa e italiana han sido genuinos. Es decir, no se han amparado en ningún tipo de retórica vacía, sino que han buscado releer las historias del conocimiento y de la humanidad para entender su propia historia. Por ejemplo, el discurso crítico estadounidense analiza los textos civiles y constitucionales escritos por los fundadores del pensamiento angloamericano (Ralph Waldo Emerson, John Dewey, Charles S. Peirce y William James); por otro lado, las críticas francesa e italiana releen la tradición filosófica occidental, desde Platón

¹¹ La crítica normativa se ha burlado del feminismo occidental porque no se presenta como una ideología, sino como una práctica dinámica que, a veces, se contradice.

hasta Jacques Derrida. Sin embargo, ambos postulados críticos encuentran que en la historia de la humanidad, el hombre es el único sujeto activo, mientras que la mujer está invisibilizada y alejada de toda participación pública.

En el caso de Latinoamérica, cuando las intelectuales acuden a la literatura y a las críticas europea occidental y angloamericana, no lo hacen para calcarla sino para entenderla y complementarla con sus conocimientos en su experiencia de mujer. Por otro lado, es importante hacer claro que las mujeres que escriben, incluso en nuestros días, gozan de una condición social que les permite tener una educación paralela a la de sus pares masculinos. Las escritoras también obtienen una educación europea occidental que causa rigidez con las experiencias de ser mujer y de allí su mirada a la literatura hecha por mujeres es una que busca encontrar pares femeninos o un discurso con el cual ellas se sienten identificadas. En su búsqueda de rescate de su propia individualidad, las mujeres se acercan a otras formas de expresión, incluyendo, las europeas occidentales y las angloamericanas.

El pensamiento de Elaine Showalter no sólo ha influido en la teoría literaria norteamericana sino también en la latinoamericana; solo basta observar los ensayos de Helena Percas de Ponseti y Jean Franco, Lucía Guerra-Cunningham y Francine Masiello, que tratan sobre la reconstrucción de la literatura de mujeres latinoamericanas y que se publican durante los ochenta. En sus estudios, las investigadoras se valen de un vocabulario heredado tanto de Showalter como de Sandra Gilbert y Susan Gubar para analizar la literatura latinoamericana y abrirle la puerta dentro de las propuestas feministas en florecimiento como eran durante los ochenta la reconstrucción de la historia de la mujer dentro de la historia de la humanidad. Percas de Ponseti y Jean Franco se apropian de los términos “genealogía” y “mujer ventrílocua” para explicar el proceso de la literatura escrita por mujeres, mientras que Lucía Guerra-Cunningham y

Francine Masiello utilizan los conceptos “naturaleza”, “margen” y “palimpsesto” al analizar los discursos en la literatura latinoamericana escrita por mujeres.

Como respuesta a la ausencia de una historia de las mujeres en Europa occidental, las críticas feministas angloamericanas, francesas e italianas emprenden la tarea de escribir y de hacer estudios sobre la mujer que, en un primer momento, no son atendidas por la crítica prescriptiva. Es así como se inician las compilaciones de textos analíticos de la crítica feminista; por un lado, en Inglaterra y Estados Unidos se publican, a finales de los setenta y durante los ochenta, compilaciones de ensayos y estudios sobre feminismo y sus aportes a la academia. Según Laura Freixas, textos como Sexual Politics (1969), de Kate Millet, se conocen a través de los estudios realizados por Toril Moi. En su libro Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory (1985), Moi inicia el debate dentro del mundo académico norteamericano cuando hace un interesante análisis de la propuesta de Millet. Moi también se ocupa de otra publicación, Thinking about Women (1968), de Mary Ellmann y lo califica como uno que busca exponer los estereotipos masculinos en la literatura, mientras que el de Millet, es la base de lo que se empieza a trabajar en teoría literaria en los siguientes años. Laura Freixas llama al modelo de crítica de Millet “Imágenes de la mujer” (162). Es un modelo que la crítica angloamericana inició en los setenta y que buscaba analizar la visión de la mujer en las obras literarias escritas por hombres (Freixas 162).

La otra corriente que también se inicia dentro de la crítica feminista occidental es el estudio de la mujer ya no como lectora sino como escritora. Según Freixas, tanto Literary Women (1976) de Ellen Moers como A Literature of Their Own (1977) de Showalter son dos libros pioneros en la crítica norteamericana. Moers historiza y tematiza la tradición literaria de

las grandes escritoras inglesas, americanas y francesas. Para Freixas, ambas escritoras emprenden una labor de redescubrimiento:

Rescatan escritoras olvidadas y trazan la historia de las publicaciones de las mujeres, sus revistas, sus editoriales, sus obras, algunas de las cuales fueron en su día muy leídas y cayeron luego en el olvido, y otros textos que por el género al que pertenecen (cartas, diarios...) ni siquiera, en muchos casos, habían visto luz. (163)

Showalter, desde su primer libro, Literature of their own (1977), contribuye a la construcción de una crítica feminista. En Literature of their own, propone además tres fases literarias por las que atraviesan las literaturas de mujeres. Como toda subcultura literaria, anota la autora, la literatura de mujer tiene un periodo de imitación “feminine”, otro de protesta “feminist” y un último de autodescubrimiento o feminil “female”. A esta nueva manera de leer literatura Showalter la llama “ginocrítica”. Su propuesta es apropiada en el sentido que sugiere rescatar una historia literaria con temas, géneros y estructuras propias de una literatura de mujeres.

Además de la ginocrítica, durante estas décadas aparece la corriente psicoanalítica tendida por Sandra Gilbert y Susan Gubar. En The Madwoman in the Attic (1978), las autoras proponen la esquizofrenia y el doble discurso (la dualidad de la loca) como factores comunes en los textos de las escritoras que analizan. Esta corriente es menos aplicada por la crítica feminista latinoamericana. Al parecer los ejes analíticos que ellas encuentran están más cerca de las ideas de alteridad y poder que del discurso psicoanalítico. En la mayoría de los ensayos aparece esta idea de poder en relación con la cultura masculina y la invisibilización de la mujer. De allí la necesidad de crear un espacio propio para la escritura que vendría a ser la propuesta de Marta Traba en su ensayo “Hipótesis de una escritura diferente” (1984).

Tanto Traba y Zulma Palermo como Cristina Piña plantean atender la teoría que trabaja la escritura de la mujer en un espacio diferente al que propone la normativa, un espacio sin ataduras

ni conexiones físicas: el espacio del ser como individuo o ser humano. Para ello, las tres críticas apuestan por el psicoanálisis. En ese sentido, sus postulados se acercan más a las críticas feministas francesa e italiana que a la norteamericana, en especial a los postulados de Julia Kristeva. Desconfiando del biologismo, del esencialismo y de la misma noción de la identidad, Kristeva se niega a definir a la mujer o a elaborar teoría alguna de la feminidad. Lo que le interesa es la marginalidad, la disidencia, la subversión, temas que también tocan las críticas latinoamericana y latinoamericanista Nelly Richard y Francine Masiello en sus libros Estratificación de los márgenes (1989) y El arte de la transición (2002), respectivamente.

A la par con los estudios feministas norteamericanos se dieron los franceses. La crítica feminista francesa también experimentó, como la norteamericana, momentos difíciles de replanteamiento de sus términos. Por ejemplo, las palabras “feminismo” y “feminista” son dosificadas en su uso debido, según Marks y Courtrivon, a la crítica agresiva contra los términos de las políticas y psicoanalistas francesas, además de la propia Hélène Cixous (xi). Durante la década de los ochenta, en Francia, los textos de los nuevos feminismos fueron escritos por mujeres cuya formación intelectual tuvo un acento radical antiburgués, una formación cultural marxista y una preparación para el pensamiento dialéctico. Estas investigadoras fueron agentes activos durante las décadas de los sesenta y setenta: algunas de ellas participaron en la “revolución” de Mayo del 68; otras como Julia Kristeva, llegaron de otros países (Bulgaria en su caso) con una experiencia cultural y política diferentes que puede ser leída en sus textos.

Tanto en los ensayos de Kristeva como en los de Cixous e Irigaray se observa una fuerte mirada y una severa crítica a la filosofía europea occidental y al discurso literario por su afán de homogenizar: esquematizar y nombrar (prescribir) categóricamente. Sus intenciones son entender el proceso de pensamiento de los psicoanalistas y filósofos para insertar dentro de sus

discursos sus preocupaciones por la calidad de los textos escritos por mujeres. Mientras Kristeva se basa en el psicoanálisis y la lingüística para explicar desde el lenguaje la estructura de las sociedades patriarcales y el por qué “la mujer no puede ser definida”, Cixous utiliza la filosofía y el psicoanálisis para reconceptuar el constructo “mujer” que se maneja dentro de estos campos intelectuales.

En la necesidad de clasificación y cumpliendo los requisitos de la crítica normativa, Kristeva hace una revisión de los movimientos feministas occidentales basándose en el tiempo histórico (lineal) y en el tiempo cíclico. Utilizando el tiempo histórico, la autora de “Women’s Time” (1941) establece tres generaciones de mujeres que, a diferencia de Showalter, se catalogan según las relaciones con los procesos sociales y políticos más que por la historiografía. Ella observa que después de los años sesenta aparece una segunda generación (feminismo radical)¹² de mujeres que, a diferencia de la primera generación (feminismo liberal), busca construir un espacio para la mujer fuera del espacio dominado por la cultura masculina a partir de la idea de la diferencia.

Kristeva señala que esta generación comete el error de trasladar las reglas del patriarcado a su espacio, haciendo un calco de la jerarquía patriarcal y de sus intereses. Mientras que la última generación (lugar de existencia), no se define a partir de la diferencia sino que busca la multipluralidad de la identidad sea esta heterosexual, homosexual o ambas a la vez. Este proceso se da en un tiempo cíclico, “thus a third generation, which does not exclude—quite to the contrary—the *parallel* existente of all three in the same historical time, or even that they be interwoven one with the other (214). Kristeva anota que al pertenecer a un tiempo cíclico “the

¹² Cuando Kristeva se refiere a generación, no está pensando en una cronológica sino en una que da importancia al espacio físico como lugar de existencia (signifying space), uno corporal y mental.

demassification of the problematic of *difference* would imply, [...] an apparent de-dramatisation of the ‘fight to the death’ between rival groups and tus between the sexes” (214-215).

La crítica francesa registra un interés no por definir a la mujer, sino por explicar “lo que ella quiere” como también mostrar cómo el placer y la sexualidad son experiencias diferentes en el hombre. Estas diferencias son tomadas en cuenta tanto por Kristeva como Cixous.

Generalmente las asientan cuando comparan uno y otro sexo, sin dejar de lado otras prácticas sexuales. En el caso de Julia Kristeva, por un lado, el estudio lingüístico de obras literarias le ha permitido entender la transmisión de códigos que pertenecen al espacio físico hacia el espacio en blanco (el papel), es decir, la literatura como una fuente de acceso al conocimiento. Por otro lado, el análisis del lenguaje, le ha permitido comprender esta relación entre la representación de la sociedad y de sus códigos dentro del espacio textual que sería lo que particularmente se busca mostrar con las poetas de esta disertación.

Valiéndose de la filosofía occidental (como Cixous, Irigaray y Kristeva), Luisa Muraro, crítica italiana, propone una nueva manera de retomar el texto. La autora de El orden simbólico de la madre (1991) sugiere reconciliarnos con nuestras progenitoras. Según la autora, si la cultura masculina nunca ha presentado conflictos con su lengua materna es porque ha sabido apropiarse del amor de la madre y reestructurarlo para beneficio propio “la sociedad patriarcal, en la que se ha desarrollado la filosofía, cuida el amor entre madre e hijo como su bien más precioso” (13). La estructura dentro de las sociedades ha privilegiado a los hombres, silenciando la voz de la progenitora, encubriendo con fundamentos ideales el origen de su saber “aman una madre muda, cuya obra presentan como una imagen y una aproximación de la propia, invirtiendo el orden de las cosas” (13). La autora nos explica que si las mujeres no tenemos participación dentro de la estructura patriarcal es porque a nosotras no se nos enseña a amar a la madre. Al no aceptar las

conveniencias que esto trae consigo, “el saber amar a la madre”, se anulan las posibilidades de entrar al terreno de la confabulación, del orden. La autora anota que el “saber amar a la madre” está en todas las mujeres y que siempre ha ayudado en su búsqueda del orden, “si aprendemos a amar a la madre, conseguiremos la independencia simbólica” (14).

Los postulados de Muraro—aprender a amar a la madre, es decir, a reconocerse en ella— fueron trabajados en los ochenta tanto por el lado de la historiografía como de la historia dentro del orden simbólico patriarcal. Showalter, en su búsqueda consciente de una genealogía de mujer, una que indique los momentos por los que atravesó la escritura de mujer, registra los procesos de la escritura femenina en el mundo anglosajón. La crítica explora tres estadios que corresponden a la escritura del siglo XIX e inicios del XX y en los que se lee una juiciosa actitud y también una lucha, de parte de las escritoras anglosajonas, primero por pertenecer y luego por apropiarse del espacio escrito masculino. Kristeva, desde otro espacio, relata el proceso por los que se transponen los diferentes movimientos feministas occidentales, en su lucha por eliminar o ser parte del orden simbólico patriarcal: 1) “liberal feminism” que pertenece a la época cuando las mujeres exigían igualdad en el acceso al orden simbólico, 2) “radical feminism”, cuando las mujeres rechazan el orden simbólico masculino en el nombre de la diferencia, y 3) “signifying space” que es donde las mujeres rechazan la dicotomía entre lo masculino y lo femenino como metafísico (Moi 128). El proceso que Kristeva anota debe ser visto histórica y políticamente como parte de un proceso continuo (dentro de un tiempo tanto lineal como cíclico) y que también se puede encontrar en el proceso feminista latinoamericano.

Fases del feminismo en el Perú

Tanto el modelo de Showalter como el de Kristeva son útiles en este estudio porque ayudan a revelar el nacimiento de una conciencia feminista en el Perú. Este proceso ha tenido en la segunda mitad del siglo XIX representantes como Mercedes Cabello de Carbonera, quien

escribió en 1874 “Necesidad de una industria para la mujer”. Escritoras como ella exigieron su participación dentro del orden simbólico sin tener éxito. Como todo proceso de evolución, este despertar de la conciencia feminista se retoma en la primera mitad del siglo XX con intelectuales que lucharon por el derecho al voto de la mujer; Magda Portal es una de ellas. Esta poeta se entregó a la lucha por los derechos de la mujer no sólo mediante la participación activa en centros de mujeres sino también a través de la prensa. En su ensayo “Hacia la mujer nueva” (1933), Portal sugiere que el orden simbólico debería dejar de lado estereotipos medievales para asignar valores a las mujeres modernas. Después de casi medio siglo de silencio las mujeres, miembros activos en los partidos políticos (cocinaban y servían el café en las reuniones, según Virginia Vargas), empiezan a exigir a sus pares masculinos una participación igualitaria, pero éstos rechazan las propuestas de las compañeras, exigiéndoles su retiro del partido. Este vendría a ser el origen de la aparición de los movimientos sociales de mujeres en el Perú. El orden patriarcal, sin embargo, las acomoda a su conveniencia y terminan insertándose dentro de la agenda que el orden simbólico tiene para ellas (asistir a las esposas maltratadas por los maridos, a las madres que no tienen ayuda económica y a las mujeres violadas) (Vargas 45).

Según Maruja Barrig y Narda Enríquez en el Perú no podemos distinguir esas “generaciones” que propone Kristeva; sin embargo, afirman que “sí es posible encontrar tránsitos semejantes” (IX). El momento que Kristeva reconoce como feminismo liberal, también se presenta en los tránsitos que Barrig y Enríquez nombran:

Nuestro punto de partida, *desde el activismo y desde la academia*, fue visibilizar a las mujeres. Esto se sustentaba no sólo en un gesto elemental de justicia sino en una necesidad epistemológica: contar con el aporte al conocimiento que nace desde la “experiencia” del ser mujer. Las mujeres ofrecíamos una perspectiva desde la otra orilla y desde los particulares vínculos con la familia y la maternidad, la soledad, el amor, la realización personal en tensión con la entrega a los otros. *Desde la investigación* fue también un ejercicio arqueológico: ¿dónde están las mujeres? ¿cómo y cuántas trabajan, estudian, son

madres? *Y desde el movimiento*, fueron los tiempos de la denuncia y quizá del slogan, pero con una pasión y una convicción inusual en estos años. (IX-X)

Con respecto a la segunda generación, el feminismo radical, estas dos críticas apuntan que el culturalismo y la casi exultación de la diferencia estuvo al borde de escindir dos campos. El primero fue el campo de los movimientos de mujeres, el cual se radicalizó y, por voluntad propia, se aisló del contexto social. Mientras que el segundo campo, el de los estudios sobre la mujer desplazó una perspectiva de largo plazo sobre la sociedad peruana para dar paso a la atención de los problemas del día a día (X). Para Barrig y Enríquez, el feminismo consigue sus metas con esta tercera etapa, lugar de existencia: “la difusión del concepto de género y su profundización en el país, confluyó con la riqueza de un movimiento de mujeres amplio y propositivo como el peruano, para hacer posible la creación del Diploma de Estudios de Género [...] en 1991” (X). En este espacio es que se empieza a trabajar teóricamente las cuestiones de género en relación con la literatura de mujer y otras disciplinas, sin embargo el término “mujer” en muchas oportunidades se reemplazó por el de “género” creando confusión en los receptores. Hasta el día de hoy el programa continúa su labor de formación como el conjunto de ensayos Otras pieles (1995).

Tanto el proceso que mencionan Barrig y Enríquez como el que aquí se registra, son procesos discontinuados que presentan silencios que tienen que ver con las crisis económicas de los países latinoamericanos (en este caso, del Perú). Se estaría, entonces, frente a un modelo donde el rol de defensa de la mujer pasa del papel a la práctica después de más de una mitad de siglo. Si bien las estrategias que utilizaron las intelectuales de los siglos XIX y XX para exigir el voto de la mujer fueron útiles porque les permitió apoderarse de un espacio público como el del periodismo, éstas no sirvieron para otros reclamos.

Gracias a la aparición de las oeneges, las mujeres logran trabajar directamente con la población de mujeres afectadas por la crisis sin que su labor sea desvalorizada por la cultura masculina (Vargas 24). La instalación de estas organizaciones permitió que algunas escritoras se apropiaran del espacio y una vez instaladas no solo se dedicaron a hacer trabajo de campo sino también intelectual, lo que incluía la publicación de textos literarios en sus revistas. De esa manera encontramos en la revista de DEMUS artículos y ensayos de Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban sobre la condición de la mujer escritora en el Perú. Ambas poetisas no solo aprovechan el espacio que ofrece la institución para cuestionar el estatus de la mujer en la sociedad sino también en el texto creativo (poesía y prosa).

En ese sentido se puede trazar, en la historia de la mujer peruana, basándose en los tiempos lineal y cíclico, un proceso que va del papel a la práctica y luego al papel. En un primer momento, apropiándose de los medios impresos, desde el lado de la prosa narrativa, las intelectuales “sugieren” que habría más producción si a las mujeres se les permitiese el derecho al trabajo. En un segundo momento, también desde los medios impresos y desde el lado de la creación, las intelectuales “exigen” participación ciudadana. En un tercer momento, desde el lado de las ciencias sociales, tomado por intelectuales mujeres, las mujeres “reivindican” igualdad de responsabilidades en los partidos políticos. En un cuarto momento, también desde las ciencias sociales, los movimientos de mujeres “alcanzan” una hegemonía en sus agendas políticas; y en un quinto momento, desde el ejercicio poético, las intelectuales “buscan” un lenguaje que no sea el lenguaje canonizado y para ello se apoderan de discursos no literarios que cierto lado de la crítica normativa suele llamar discursos posmodernistas.

La crítica feminista latinoamericana aplicó en sus análisis tanto las propuestas norteamericanas como las europeas, consiguiendo producir teorías propias que responden a las circunstancias de

su historia latinoamericana. La investigadora peruana-argentina Susana Reisz ha mostrado en Voces sexuadas que sí es posible construir un marco teórico para examinar los textos poéticos de muchas escritoras de los ochenta. Por su lado, Carmen Ollé, en muchos de sus ensayos, especialmente en “Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?” (1995), ha mostrado que la poesía conocida como “poesía erótica” o “poesía intimista”—título acuñado por la crítica normativa para calificar a las poetisas de los ochenta—no existe. Añade la escritora que “la necesidad obsesiva de bordear el tema del cuerpo ha hecho que la crítica la denomine poesía intimista. Esa manía de buscar en el poema el retrato de la intimidad de la escritora indica que como lectores no alcanzamos la madurez” (12). Por el contrario, Ollé asienta que a través de la ironía las poetisas ahondan en temas relacionados al abandono, a la huída, temas que están asociados con el espacio físico y que tienen un referente inmediato en Varela:

Tanto en “Post Coitum” de Mariela Dreyfus, como en “Cuerpo sometido” de Patricia Alba, o también en los poemas de María Emilia Cornejo, la ilusión a la experiencia sexual impide ver que, más allá de recrear un cuerpo no sometido, este se alza como metáfora y no como una confesión. Pero hay algo más. La poesía de estas autoras está cargada de ironía y de perversidad. Quizá todo esto se inicia con Blanca Varela (Lima, 1926). (13)

En la entrevista que Roland Forgues le hace a esta autora, ella apunta que no le parece que haya mucha diferencia entre la poesía hecha por mujeres y la hecha por hombres, “[t]al vez la particularidad sea que hasta ahora no se habría tomado en cuenta la literatura hecha por mujeres. Por eso nos llama la atención que muchas mujeres escriban ahora, y escriban sobre sí mismas” (150-151).

Rocío Silva Santisteban, en su ensayo “Feminismos peruanos del Perú” (2001), sugiere que tanto los movimientos de mujeres como la crítica de mujeres debería preocuparse por la recuperación de “espacios olvidados como el de los símbolos y la provocación”, refiriéndose al imaginario o a las representaciones sociales imaginarias. Estas propuestas han permitido crear un

espacio de crítica literaria hecha por mujeres que también producen literatura y que se encuentran en constante diálogo con pensadoras extranjeras.

Tanto Varela y Ollé como Silva Santisteban y Crisólogo conocen—a través del programa Estudios de Género—las teorías de María-Milagros Rivera y, por ende, de Luisa Muraro. En su artículo “Contra un machista sin alas”, Ollé utiliza a Rivera para explicar cómo las categorizaciones mujer-naturaleza-espacio privado se han extendido desde el medioevo hasta nuestros días. Mientras que Varela, en muchos de sus poemas, establece un diálogo con los trabajos de Núñez, Bermúdez, Franco, Masiello, Kolodny, Pratt y Gazzolo. Estas ensayistas señalan en sus estudios críticos que uno de los obstáculos para el reconocimiento de una “escritura de género” en la poesía latinoamericana es el desmantelamiento de las estructuras sociales de poder pertenecientes a las sociedades patriarcales. La preocupación de las críticas se extiende en el poema de Varela “Lady’s Journal” donde se discute las consecuencias de la fijación de papeles sociales para la mujer:

oh sí querida mía
son las siete de la mañana
levántate muchacha
recoge tu pelo en la fotografía
descubre tu frente tu sonrisa
sonríe al lado del niño que se te parece
oh sí lo haces como puedes
y eres idéntica a la felicidad
que jamás envejece
quédate quieta
allí en ese paraíso
al lado del niño que se te parece
son las siete de la mañana
es la hora perfecta para comenzar
a soñar
el café será eterno
y el sol eterno.
si no te mueves. (160)

La voz poética narra una escena doméstica burguesa. La primera estrofa se encarga de explicar al lector lo que está ocurriendo en la escena:

el ratón te contempla extasiado
la araña no se atreve a descender ni un
milímetro más a la tierra
el café es un espectro azul sobre
la hornilla
dispuesto a desaparecer para siempre. (159)

Los sustantivos “café” y “hornilla” ayudan al lector a fijar la locación de la escena, la cocina. La presentación de la protagonista se hace al inicio de la segunda estrofa: “oh sí querida mía / son las siete de la mañana / levántate muchacha” (159). La protagonista es una mujer que se encuentra en un estado de ánimo depresivo (no quiere hacer nada), y la voz poética le ordena actuar con el verbo imperativo “levántate” porque es la hora de actuar y prepararse, que la desidia no es la solución. Se sabe que el personaje no es feliz porque la escena descrita presenta un panorama decadente “el café es un espectro azul sobre / la hornilla / dispuesto a desaparecer para siempre” (159) y, además la voz poética, utilizando el verbo “sonreír” en el modo imperativo, le ordena una acción: “sonríe al lado del niño que se te parece”. En otras palabras, pretende ser feliz como en aquella fotografía.

La fotografía es un elemento importante en este poema porque permite mover al lector del espacio decadente (la cocina sucia) a la escena feliz que se presenta en el retrato de familia (la fotografía). Una vez que el lector está familiarizado con este nuevo espacio e idea, la autora introduce otro tema, las relaciones de poder: “quédate quieta allí en ese paraíso [la fotografía] / al lado del niño que se te parece / es la hora perfecta para comenzar / ... / si no te mueves” (160). El verso que implanta en su totalidad el tema de las relaciones de poder es el verso “si no te mueves” que en “Lady’s Journal” es un condicional. Este condicional “si” apunta a lo que se puede lograr u obtener “si” la autora no sale del espacio señalado de su papel de madre y esposa:

la esfera privada. El tratar el tema de las relaciones de poder en el poema muestra las preocupaciones que tiene la autora con los papeles sociales que debe cumplir la mujer, y en ese sentido se establece un diálogo con los ensayos de la crítica feminista latinoamericana.

De las poetisas que se tratan en esta disertación Varela, Álvarez y Crisólogo, en sus primeros libros, optaron por omitir un yo poético que fuera femenino. La negación de este “yo femenino” ha sido en ellas una opción que les ha permitido tratar en sus poemas el discurso masculino y, por ende, no ser excluidas por la crítica convencional o los comentaristas de libros en los medios impresos o en la televisión.

A diferencia de las tres poetisas, Ollé optó por definirse a partir de un “yo femenino”, el cual le permitió tratar toda clase de temas dentro de su discurso. En los ochenta, al trabajar un texto poético de esta manera se corría el riesgo de ser reducido a lo que hoy en día la crítica conoce como “poesía intimista” o “poesía erótica”. Sin embargo, Ollé optó por arriesgarse y recibir críticas como las de Ricardo González Vigil. Sólo basta con mencionar el título del artículo escrito en el diario El Comercio “Crónicas de una joven impúdica” (1992) o las publicadas en el diario La República por un crítico anónimo, quien sostuvo que “le parecía inconcebible que González Vigil hubiera incluido *los espasmos masturbatorios de la señora Ollé* en su antología Poesía peruana del siglo XX” (1999) para entender el maltrato de la crítica hacia la poesía de mujer, la cual fue reducida a poesía “erótica” o “intimista”.

Textualización de un debate en la poesía de Blanca Varela y Carmen Ollé

La coincidencia o la afinidad real o supuesta entre una mujer que escribe poesía y su personaje literario, arrastra consigo todos los prejuicios y preceptos sociales que moldean la “feminidad”, lo cual, dicho de otro modo, convierte necesariamente a la poeta en “poetisa” y al héroe en “heroína”. Al respecto, Reisz anota que reconocerse como “masculino” o “femenina”,

como “blanca” o “mestiza”, como “hispanoamericana” o “europea”, como “latina” o “anglosajona”, como “homosexual” o “heterosexual”, exige:

[S]alir de una interioridad de contornos difusos, inestables e inconclusos (el “yo-para mí”) hacia una exterioridad delimitada y compleja pero solo imaginaria (el “yo-para otros” o el “yo-visto-como-otro”) y regresar nuevamente al punto de partida cargando las impresiones y los sentimientos generados por esa travesía. (18-19)

Lo que sugiere la ensayista es un viaje interior que puede ir de adentro hacia afuera o viceversa. Un viaje que intenta definir la identidad o las identidades que se construyen en un texto poético aunque la construcción de cualquier forma de identidad (genérico-sexual, étnica o nacional) se deja comparar sin esfuerzo con la creación de un “héroe” o una “heroína”. En conformidad con los postulados bakhtianos, ambos casos requieren un viaje de ida y vuelta entre el interior y el exterior del sujeto.

Los viajes que Ollé realiza en sus poemas varían según el texto que escribe. Es decir, puede moverse de adentro hacia afuera o viceversa. El espacio olleano presenta una zona interior negativa; por ejemplo, en el poema “Hay que huir de los techos” se lee: “Hay que huir de los techos / las horas fluyen bajo ellos. / Imposible es habitar una casa sin decorado. / [...] / Si se ha de pensar atravesarás la ventana para poder / posarte en un panorama adecuado” (25). En este poema, la autora realiza un viaje interior/exterior donde los temas del texto son el tiempo y el cuerpo de la mujer. La autora utiliza la metáfora de la casa para explicar el paso del tiempo en el cuerpo. En ella, su interior podría entenderse que posee una voluntad, la misma que restringe y controla las acciones con el condicional “si”: “Si se ha de comer tomarás tu cubierto labrado del aparador. / Si se ha de pensar atravesarás la ventana para poder / posarte en un panorama adecuado” (25). La voz poética se habla a ella misma y condiciona sus propias acciones dentro de la casa y sugiere que hay más libertad fuera de ella. El proceso de salir se produce cuando un

insecto, la “mosca”, ingresa a la escena para criticar lo rutinario. Por su naturaleza, la mosca tiene la libertad de volar y decidir su destino, así la voz poética se permite metaforizar la mosca:

Una mosca cae en el vacío doméstico, no sería tan miserable
ni sucia sin un tinglado
y no hay moscas donde no hay vida silenciosa, no hay en el ser de las moscas
ningún tipo de polvo abstracto. (25)

La mosca se convierte en metáfora de movimiento (entrar/salir), por eso la voz poética dice que en su espacio hay vida silenciosa y por eso se puede escuchar a la mosca moverse como cualquier ser viviente sin existencia ni filosofías “ningún tipo de polvo abstracto”. Más tarde la voz lírica se ubica fuera de la casa y esta transición se logra en la segunda estrofa del poema:

Debí volver a casa antes de anocheecer pero
me detuve en un hotel para hacer el amor.
Bella palabra hacer = poiesis. (25)

El estar fuera brinda al yo lírico la posibilidad de interpretar la realidad, cosa que es imposible cuando se está del lado de adentro, porque allí el tiempo no se construye, sino que discurre “hay que huir de los techos / las horas fluyen bajo ellos” (25). A este punto el discurso gira en torno al verbo “hacer”, el cual en griego significa “poiesis”. Cuando la autora escribe “bella palabra hacer = poiesis” (25) está jugando con la idea de la belleza en la poesía, término que se contrapone con los versos que le continúan “se hace un verso el amor y la caca por algo de juego / natural / este hacer no necesita patente. / Esto no le interesa a un experto en balística” (25). En ese sentido “hacer poesía” y “hacer” algo que pertenece al dominio de lo biológico (lo natural) se diferencian porque el escribir “necesita patente”. La noción cuerpo-naturaleza que se discute en el poema se compara al acto de escribir donde el primero (un acto privado) es completamente intrascendente.

Si se regresa al viaje que está realizando la voz poética, se puede ver que ella está criticando la dialéctica de lo privado y lo público. Para ello Ollé hace uso del discurso que

Beatriz Sarlo llama “la política como pasión” donde “womanly passions and private virtues become the basis of public action: the private turns public” (241). Es decir que está llevando a la esfera pública todos los actos privados que detalla en este poema, incluyendo el homicidio por celos. En “Hay que huir de los techos”, la autora ha realizado un viaje que si bien parte desde adentro (dentro del control de la casa) escapa hacia afuera con la metáfora de la mosca. En su recorrido por el exterior, la voz reflexiona sobre la poesía y señala que es una construcción masculina cuando utiliza el verbo “hacer=poiesis” para nuevamente viajar hacia el interior de sí misma y quedarse dentro de otro espacio cerrado como es el consultorio dental “[e]n la sala del odontólogo reviso el *Interviú*”. Sin embargo, la autora ha señalado en los primeros versos del poema que el estar fuera brinda al yo lírico la posibilidad de interpretar la realidad “si se ha de pensar atravesarás las ventana para poder / posarte en un panorama adecuado” (25).

Para una mujer, anota Reisz, el “verse-como-otro” suele representar una ardua carrera de obstáculos. Uno de los más difíciles es que el paradigma de humanidad dominante es literalmente “un otro” (y no “una otra”):

El regreso al “yo-para mí” no puede en consecuencia estar totalmente libre de los sentimientos de incomodidad (e incluso de inferioridad) que se derivan del desajuste con ese “otro” arquetípico nacido de la exclusión.

La imagen del hombre transvertido de identidad genérica no da lugar a la existencia de la imagen de la mujer (voluptuosa y reproductora). En muchos de los poemas de Carmen Ollé se discute el estereotipo, por ejemplo “Tener 30 años” tiene como tema principal el cuerpo femenino, pero no aquel cuerpo esbelto y delgado que ha servido como símbolo de belleza en mucha de la poesía masculina. Este cuerpo del que habla Ollé está lleno de imperfecciones como se lee en los siguientes versos: “¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no / ser / gorda/pequeña/imberbe/velluda/transparente / raquílica/potona/ojerosa...” (7). “Hay que huir de los techos” (el poema donde trabajamos la noción de viaje “interior/exterior”) explica el proceso

biológico del cuerpo de una mujer de 40 años cuando dice que los 40 años es “la década de la / suspensión del flujo y la leyenda”. En ambos poemas la autora escribe sobre un cuerpo que se encuentra en constante cambio biológico. Esta explicación pseudo científica permite que sus poemas se lean dentro de la categoría “The Writing Body” que sugiere Sylvia Molloy:

Women’s eroticism appears to express itself in forms more diverse (and, I would add, more textually productive) than the primarily sexual: if it celebrates and desires other bodies, those bodies are not only the bodies of lovers, they can be other things as well. What one often finds in women’s writers, in terms of erotic desire, is a slippage from sex to text: the text itself is an erotic encounter in which the poet makes love to her words. (120)

Carmen Ollé explica que cuando una mujer grita—refiriéndose a los aspectos más irreverentes y más problemáticos de su escritura lírica— su grito suele considerarse panfletario, carente de dignidad y ridículo, como una parodia de grito:

Y existe temor al grito, o lo que es más arriesgado: existe temor a que en el lenguaje poético este grito sea panfletario, huachafo, parodia de un grito. Por lo tanto la poeta se ironiza a sí misma y es implacable con sus debilidades: la angustia, el vacío. (13)

Reisz apunta que esta discriminación al derecho de expresar públicamente emociones propias o ajenas coloca a la poeta ante una gran disyuntiva fuerte: gritar pese a todo o ensayar otros registros equivalentes sin permitirse, empero, “susurros” (45).

A diferencia de Ollé, Varela optó por ensayar otros registros equivalentes: ella ha preferido asordinar su tono y trasladar las explosiones afectivas al plano simbólico de las colisiones semánticas. De allí su empeño en cultivar la autoironía, en desnaturalizar o someter a un proceso de extrañamiento los sentimientos más personales y privados, en moderar los tonos más tradicionalmente “femeninos”, en intensificar los registros más duros y recios y en rechazar todo adorno verbal que evoque la servidumbre de los cosméticos.

Continuando una larga tradición en el apoderamiento de los estereotipos establecidos por el orden simbólico, Varela como Ollé juega con la palabra “rosa”, dando fe de todos los conceptos

que la palabra “rosa” ha recibido del lado de la escritura de la mujer. Si se lee atentamente “A rose is a rose” se encontrará que la autora funda un diálogo con el soneto CXLVII (147) de Sor Juana Inés en el cual se censura a una rosa y en ella a sus semejantes. El referente (Soneto CXLVII) confirma una de las propuestas de Molloy en relación al homenaje que se da desde la escritura de la mujer a las mujeres que escribieron décadas o siglos anteriores: “Family Portraits”:

The inclination is strong in these texts to turn that presentation into a family affair, a communal practice that restructures lineage and invents new kinships to replace conventional ties. Family, home, and childhood play an important role in these pieces, directly or indirectly, not because they are particularly suited to “feminine” sensibility but because they function as powerful figures of bounding. (121)

En “A rose is a rose¹³”, la autora controla el número de palabras. Los verbos son importantes porque reducen el texto a tres acciones del sujeto “rosa”. Mientras está “inmóvil”, devora, y cuando se mueve (se abre), infesta la poesía con el discurso masculino sobre la belleza, discurso que la autora llama “arcaico perfume”. La contraposición entre el adjetivo “inmóvil” y el verbo “se abre” sorprende al lector porque se rompe la noción de inmovilidad y se adjudica una acción con una carga destructiva con el verbo “devorar”. Por otro lado, esta noción negativa se refuerza con el verbo “infestar”, el cual contamina la poesía con el discurso patriarcal que posee la belleza dentro de la cultura masculina. La crítica que la autora hace del discurso masculino en el poema se esclarece con la idea de que la rosa es “la detestable perfección / de lo efímero” (129):

inmóvil devora luz
se abre obscenamente roja

¹³ Otra referencia sería, a parte de la de Sor Juana Inés de la Cruz, el poema de Gertrude Stein “A rose is a rose”. En el texto también se cuestiona el discurso lírico y se hace una crítica sobre él. Otro detalle que Stein comparte con Varela es el trabajo con la pintura dentro de la poesía. Stein imitaba el cubismo en su poesía y Varela dialoga con la pintura española e italiana de inicios del siglo XX. Varela como Stein tenía una perspectiva general de las críticas plásticas como se lee en el poema “Antes del día”, poema que tiene una dedicatoria a Dore Ashton (crítica de arte americana).

es la detestable perfección
de lo efímero
infesta la poesía
con su arcaico perfume. (129)

En la mayoría de los poemas de ambas poetisas se observa que, cuando el sujeto enunciado es un ser vivo, las autoras lo describen tal como se les conoce (dentro del discurso falologocéntrico), pero casi al final o al final del poema amplifican el discurso con nuevas características:

Pues ¿qué sentido tiene a los 80 adelantarse
a la bondad de dios?. “Hay que huir de los techos”
...

Marx aromaba en sus carteras como retamas frescas
qué bellas están ahora calladas y marchitas. “Tener 30 años”
...

infesta la poesía
con su arcaico perfume. “A rose is a rose”
...

En “Hay que huir de los techos”, la voz poética cuestiona el suicidio “adelantarse a la bondad de dios”, mientras que en “Tener 30 años” los tres personajes femeninos están muertos: “qué bellas están ahora calladas y marchitas”, refiriéndose a Elsa, Margarita y Cira. En “A rose is a rose”, Varela cuestiona el uso del discurso masculino del siglo XIX, el cual lo llama “arcaico perfume” y este “arcaico perfume” infesta la poesía.

Casi nadie ha dejado de observar que en su primer libro, Ese puerto existe (1956), Varela vistió esporádicamente a su yo lírico con adjetivos masculinos. Reisz anota que aunque las gramáticas nos enseñen que el sufijo masculino puede funcionar como universal y no marcado—válido para ambos sexos—, “en la voz de una poeta expresiones como “Sé que estoy enfermo” o “He de almorzar solo siempre” (del poema “Las cosas que digo son ciertas”) al parecer no suenan ni neutrales ni metafóricas sino simplemente extrañas” (50).

El prólogo que Octavio Paz escribe en 1959 para éste libro de Varela causó polémica en la crítica feminista a finales de los ochenta y durante los noventa a raíz de los calificativos que utilizaba para describir a la poeta. El crítico mexicano anota que ella es una buena poeta porque tiene “alma de hombre”:

En sus primeros poemas, demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto. A medida que se interna en sí misma—pero, asimismo, a medida que penetra en el mundo exterior: la mujer se revela y se apodera de su ser. Ciertamente, nada menos “femenino” que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, nada más valeroso y mujeril. (13)

Es cierto que Ese puerto existe es un libro donde la autora recurre a un yo masculino, pero también es cierto que escribir en los años cincuenta era todavía asunto de hombres y no de mujeres, sino revisemos las categorías de valor que recibía la literatura de mujer de sus pares masculinos. Astutamente, Varela opta por escribir como hombre, garantizando su espacio en los anaqueles literarios peruanos e instalándose dentro del discurso patriarcal. En “Las cosas que digo son ciertas”, la autora inicia la prosa poética con una oración positiva: “todo es perfecto”. Sin embargo, conforme transcurre el tiempo en el poema, se descubre que la perfección de la que habla el protagonista está revestida de tragedia, como si él hubiese planificado estar bajo esas condiciones “estar herido, tirado e impotente, mientras afuera cae la lluvia dulce, inesperada” (45). La tragedia que sufre el personaje va aumentando a medida que el héroe nos declara que en su vida ya la perfección está relacionada con su estado natural, “[s]é que estoy enfermo de un pesado mal, lleno de un agua amarga, de una inclemente fiebre que silba y espanta a quien la escucha. Mis amigos me dejaron, mi loro ha muerto ya” (45). Esta ausencia de los que fueron amados por el protagonista o de los que lo amaron tampoco lo sorprende, como si el personaje la hubiese estado esperando por largo tiempo. Al final del poema esa perfección a la que se refiere lo irrita: “es terrible” (45).

En el poema “Las cosas que digo son ciertas” se establece una fluidez con el tiempo. Éste tiene un límite que es la muerte del protagonista; pero el tiempo se mueve en el poema mientras se van describiendo más detalles sobre él. El personaje echa de menos la lluvia: “cae la lluvia dulce, inesperada” (45); en este momento se produce un movimiento hacia fuera, el viaje interior al que se refiere Reisz también se observa en este poema. A diferencia de Ollé, el protagonista en “Las cosas...” realiza un viaje de ida y vuelta utilizando la noción del tiempo a través de la descripción de los eventos que se dan dentro de la habitación, mientras que en el poema de Ollé “Hay que huir...” el viaje se realiza a través del yo lírico quien se desplaza desde adentro hacia afuera.

En la mayoría de los poemas de Varela, el espacio es inscrito como abocado a un exterior deshabitado y nocturno, inhóspito y adverso, como se lee en el poema “Una ventana”: “Afuera, región donde la noche crece, / yo le temo, / donde la noche crece y cae / en gruesas gotas, / en mortales relámpagos...” (46). Afuera y adentro son dos espacios físicos que Varela explora en su poesía donde el espacio de afuera se convierte en uno inhóspito, mientras adentro la voz poética puede reflexionar sobre su propio ser y el ajeno. En “Una ventana”, la voz reflexiona desde las fronteras del adentro y afuera (la ventana). Desde ese umbral se puede traspasar con la mirada y conducir los que pertenece afuera hacia adentro y luego concebirlo como parte de un imaginario:

Yo miro las paredes y sus frutos redondos y veloces,
hago cálculos, sumo piedras, cenizas, nubes
y árboles que persiguen a los hombres
y perlas arrancadas de malignos estanques
o de negros pulmones sepultados
y horriblemente vivos. (46)

La proyección hacia afuera se logra al tartar a un insecto que es la araña y ésta tiene un fuerte imaginario vallejiano, porque es una araña humanizada, como la de “Los heraldos negros” (1918):

Es una araña enorme, a quien impide
el abdomen seguir a la cabeza.
Y he pensado en sus ojos y en sus pies numerosos...
¡Y me ha dado qué pena esa viajera! (37)

La araña da lástima pues presenta imperfecciones. Su imperfección puede ser por el paso del tiempo o por los defectos que se pueden observar en ella (físicos o espirituales): “es una araña enorme, a quien impide / el abdomen seguir a la cabeza” (37). De igual forma, la araña de Varela, la que “desciende a paso humano”, conoce a la voz poética, “dueña es de un rincón de mi rostro” (37). Esa araña se convierte en la propia voz poética cuando dice que desde ese rincón canta “allí anida, allí canta hinchada y dulce”. En cambio, con respecto a la gordura u obesidad de la araña valeriana, se puede contrastar a la de Vallejo: “es una araña enorme, a quien impide / el abdomen seguir a la cabeza” (37). Ésta es torpe en su andar debido al desproporcionado tamaño del abdomen, mientras que Varela dice que es una araña que “canta hinchada”. Con la metáfora de la araña, la autora se mueve hacia afuera, lugar que le permite hablar sobre otras angustias donde la oscuridad de la noche es mortal: “[a]fuera, el pesado aliento del buey, / la vieja fiebre de alas rojas, / la noche que cae / como un resorte oscuro sobre un pecho” (46).

Finalmente, la interpretación de estar “fuera” o “dentro” del texto por un lado, es una invitación a pensar en el espacio que rodea al lector. La identificación de éste con lo que sucede en los espacios que la voz poética nombra ayuda a extender el diálogo entre ambos y a entender los viajes interiores que hacen tanto Varela como Ollé. El movimiento se presenta como una característica de sus poemas. Otra de las características es el viaje que la voz lírica realiza y ambas, vistas desde la lectura que se intenta construir en este apartado, ayudan a descubrir el imaginario que cada una de ellas ha edificado para sus textos. Por otro lado, el conflicto de identidades genéricas, en nuestros días, ya no tiene la misma trascendencia que solía tener durante las primeras publicaciones de ambas poetisas. Blanca Varela, al recibir cierto

reconocimiento de su producción poética, escribe muchos poemas con un yo lírico femenino y trabaja temas femeninos sin ese “temor” de ser catalogada como poeta femenina o erótica.

En cambio, Carmen Ollé nunca se negó a utilizar un yo que no fuese el femenino. como lo demuestran los primeros tres versos de su libro Noches de adrenalina:

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. (7)

En estas tres primeras líneas Ollé define el tema de su primer libro: la cuestión del cuerpo femenino como núcleo de identidad. Además de los temas tiempo y espacio, los poemas de Noches de adrenalina evocan el cuerpo y la ciudad. Hay un momento en que el yo poético dice “[h]e 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” (7). Estas aproximaciones al cuerpo fueron suficiente motivo para que llamara la atención a la crítica tradicional, la cual no leyó sus textos—en ese momento—apropiadamente.

En cambio William Rowe vio en sus poemas varias coordenadas políticas como lo explica en su ensayo “The Subversive Language of Carmen Ollé: Irony and Imagination” (1997). Rowe anota que hay una tensión en su lenguaje que transita por dos vías, el lenguaje narrativo y el intelectual (185-186). Esa tensión se resuelve en Noches de adrenalina a través de la ironía y “by saying ‘cosas sucias’ [dirty things]” (186). Para el crítico, decir “cosas sucias” o presentar situaciones que asquean no está limitado a definiciones sociales de lo limpio o lo perteneciente a un género; al contrario, decir “cosas sucias” se extiende en ideas para construir relaciones con el desfallecimiento, el deseo, el dolor y el placer:

[C]ualquier pasión de noche vencida por el sueño
fatiga de desaguar tanto excremento de niño
que ya no produce náuseas (extremo del hábito)
el límite para perder su efecto: el desmayo
la caca nueva y desconocida recobra su poder. (71)

Por otro lado, “la suciedad” es una condición de deseo. Según Rowe, es “different from being not perfect, the wrong shape; it breaks the certainty/passivity of the viewer of *estampas eróticas* (erotic prints)” (187):

[U]n culo demasiado alto para una talla pequeña
muslos infavorables a sus extremidades posteriores
un abrirse donde la franja bruna señalara
la mano como un destino mudo.
La suciedad llega a ser el capítulo de mi existencia. (71)

Declaraciones como éstas se recrean a lo largo de Noches de adrenalina. El deseo, el placer, lo amorfo, el “voyeurismo” son algunos de los temas que han sido tratados por el ensayista Rowe sin considerar el cuerpo o el erotismo como temas centrales de la poesía de Ollé. A esto se refería la autora cuando Forgues le sugiere que existe una “especificidad en la ‘poesía femenina’”:

Hablar de poesía femenina puede llevarnos a confundir un poco lo que es el proceso. De hecho las mujeres que escribimos ahora, las que recién hemos salido un poco al aire a partir del 80, hablamos de la mujer. Pero es nuestra propia experiencia como mujeres porque no somos hombres. Pero no me parece que haya tanta diferencia entre la poesía hecha por mujeres y la poesía hecha por hombres. (150)

La crítica que hace Rowe, a quien se le encuentra dentro de una línea del pensamiento feminista, es una especulación sobre el poder, sobre el control de los cuerpos propios y ajenos (Foucault), es una especulación sobre los *habitus* (Bourdieu) o ideologías (Eagleton) y no una especulación a la manera de Forgues y sus pares masculinos. Por lo tanto, se trata de una reflexión con una intencionalidad política: la crítica literaria no solo intenta explicar el mundo, sino también intenta cambiarlo con los textos literarios que analiza. Es decir que su mirada a la literatura es una que busca entender y explicar los cambios que se dan en el espacio físico como sugiere Terry Eagleton en su ensayo “Marxist Criticism”. Eagleton anota que existe una relación entre el arte y las ideologías, si bien el arte no puede ser reducido a una ideología, tiene una relación muy particular con ella (250). Para Eagleton, “ideology signifies the imaginary ways in

which men experience the real world, which is, of course, the kind of experience literature gives us too—what it feels like to live in particular conditions, rather than a conceptual analysis of those conditions” (250). Sin embargo; Eagleton apunta que el arte hace mucho más que reflejar la experiencia: “it is held within ideology, but also manages to distance itself from it, to the point where it permits us to ‘feel’ and ‘perceive’ the ideology from which it springs” (250-251). El arte, al permitirnos sentir y percibir la ideología del discurso en juego, también nos permite hacer una interpretación del espacio físico al que pertenecen los textos literarios.

Sin embargo, los discursos feministas no sólo están contruidos a partir de una ideología sino también a partir de la praxis de las intelectuales de siglos anteriores. En ese sentido, eso es lo que diferencia los feminismos de todas las ideologías que han existido en las últimas décadas. Durante siglos, la experiencia de las mujeres dentro del orden simbólico ha sugerido diferentes estrategias acomodadas dentro de los contextos históricos. Así es como se pueden ver las fases por las que ha tenido que atravesar el feminismo latinoamericano tanto al nivel de la praxis como el que se ha construido desde los campos intelectuales. Para que los feminismos evolucionen se tuvo que reformar pensamientos una y otra vez hasta responder al proceso histórico. El hecho de que las poetas logren una voz lírica particular (única) no es aislado; más bien, ellas son parte de un proceso por el que las mujeres tuvieron que trasponer para convertirse en constituyentes de esta genealogía de mujeres. Las diferentes prácticas de los feminismos deben ser entendidas como un proceso y una evolución y sus corrientes (la diferencia versus la igualdad) no se contradicen sino que permiten leer los cambios dentro de los pensamientos históricos. Su avance no sólo ha enriquecido la escritura de la mujer sino su manera de organización como activista feminista. En ese sentido no solo se ha construido un pensamiento de género sino que éste

empieza a ser contextualizado en textos líricos como los de Varela, Ollé, Silva Santisteban, Álvarez y Crisólogo.

CAPÍTULO 4 LAS DE LA OTRA MARGEN

Introducción

En este capítulo se mostrará cómo, por un lado, las categorías de espacios privado y público se entrecruzan con las nociones de “lo de afuera” y “lo de adentro” de Gaston Bachelard, las cuales ayudan a entender los espacios metafóricos que las poetas estudiadas en esta disertación utilizan en el papel en blanco para representar el concepto de exilio situado tanto en los espacios privado como público. Estas nociones se vinculan en varios sentidos a los modelos europeos de Julia Kristeva y estadounidenses de Elaine Showalter, a los latinoamericanos de Castro-Klarén, Sarlo y Molloy y a los modelos peruanos que describen Narda Enríquez y Maruja Barrig. Por un lado, el concepto de espacios privado y público se da en el terreno del orden simbólico que desarrollan Kristeva y Sarlo en sus recuentos del proceso de los feminismos occidentales y latinoamericanos, respectivamente. Por otro lado, tanto la noción de espacios privado y público como las categorías de “lo de afuera” y “lo de adentro” se enlazan a los modelos organizados por Showalter, Castro-Klarén y Molloy en el sentido que ayudan a ubicar dentro del campo literario los textos de las poetas de interés. En diferentes aspectos, la evolución de los feminismos peruanos que relatan Enríquez y Barrig concuerda con las fases organizadas por Kristeva y Sarlo y con los avances que señalan, desde el campo literario, Showalter, Castro-Klarén y Molloy.

Si bien el concepto de espacios privado y público (Bachelard) y los modelos de periodización (Showalter, Kristeva, Castro-Klarén, Sarlo, Molloy, Enríquez y Barrig) son útiles para concebir el proceso de producción de las poetas de esta disertación, no se pueden articular sino se trabajan a la par con las propuestas de Francine Masiello y Nelly Richard. En ese sentido se crea un diálogo entre las propuestas de Bachelard y la noción de exilio de Masiello y Richard.

En su libro El arte de la transición (2002), Masiello discute la problemática de la cultura del Cono Sur en relación al espacio y la identidad. Aquí se piensa ingresar a esta discusión a la que no sólo pertenece Masiello sino también Richard. En Estratificación de los márgenes (1989), Richard trata de dar un espacio a las nuevas formas artísticas presentadas durante y después de la dictadura pinochetista. Estas estéticas contra la dictadura se encontraban en el lado de lo que no es posible a ser canonizado; de allí que se ubicaron en el margen. Para la autora, un margen que en los ochenta engrosó de tal manera que permitió crear otro tipo de estéticas cuyos gestadores son artistas y autores como Eugenio Dittborn (sus delincuentes y prostitutas), Carlos Leppe (el travestismo y el barroquismo latinoamericano) y Diamela Eltit (lo lumpen y la mujer). Sin embargo, con el paso del tiempo, estas estéticas formaron parte del post-modernismo, teoría que Richard utiliza para explicar el concepto de “los márgenes”.

En este capítulo se analizará la relación entre el discurso de la poesía y los problemas sociales en sentido semejante al que conducen los planteamientos de Masiello y Richard (el sujeto disidente y las estéticas de los márgenes). A esta discusión puede incluirse la de Susana Reisz, que aunque no tiene el mismo carácter socio-político de estas dos críticas, pero que explica, desde el lado de la literatura, el proceso que ha tenido que seguir la literatura de mujeres para recuperar una identidad femenina, y cómo esta identidad responde al proceso de los movimientos culturales en el Perú durante la década de los ochenta. Si bien la identidad que proclama Reisz es una femenina, en este capítulo se muestra que tanto la búsqueda de un espacio para nombrar como la construcción de una identidad necesitan de herramientas y estrategias semejantes para lograr sus objetivos como se muestra en los textos de Álvarez y Crisólogo. Ambas escritoras parten de una voz lírica neutral o masculina para construir su propia voz y su

propio espacio, en ese sentido hay un anhelo de edificación de un yo sin importar el sexo de quien escribe y el género o la sexualidad de la voz lírica.

En los poemas analizados en el capítulo 3 (textos de Varela, Ollé y Silva) se observa que en cierto momento de la trayectoria de las tres poetisas se presenta una voz lírica femenina que a veces denuncia los estereotipos del discurso hegemónico (doble voz, discurso doble, palimpsesto), otras veces invierte los papeles de género establecidos por el mismo discurso (inversión de actitudes genéricas, mujeres ventrílocuas, doble voz), como también en otros períodos los poemas dialogan con textos líricos de creadoras de otras décadas o siglos (galería de escritoras). Aquí también se verá que para edificar su yo tanto Álvarez como Crisólogo apelan a estrategias comunes a las de Varela, Ollé y Silva a pesar de que sus búsquedas o intereses están más encausados a denunciar el espacio social y sus políticas. Por ello la noción de “lo de afuera” y “lo de adentro” (Bachelard), la de espacios privado y público, la de “viaje interior” (Reisz) y la de los modelos de periodización se hacen necesarias.

Modelos de periodización

Los procesos no sólo de escritura sino también de los movimientos feministas en Europa occidental y los Estados Unidos se acoplan a los que describen tanto Castro-Klarén, Sarlo y Molloy como Enríquez y Barrig, permitiendo entender la organización de la estética y producción lírica de Varela, Ollé, Silva Santisteban, Álvarez y Crisólogo. Ya se ha indicado que en la década de los ochenta en el Perú los movimientos feministas y las oeneges cumplen el papel social que se les ha definido como mujeres dentro del orden patriarcal (el cual es el de velar por la salud de su comunidad) y su participación en la vida pública se hacía notar durante la celebración del día de la mujer: Cantos a la Vida¹. Las que participaban en estos programas eran,

¹ “Cantos de Vida” es el nombre que se le adjudicó a los eventos culturales organizados por los movimientos feministas durante la celebración del día de la mujer.

generalmente, las líderes de los movimientos. Ellas hablaban sobre los logros de la mujer en el espacio público, mientras que las poetas eran invitadas para leer poesía sin colocarlas dentro del contexto de la celebración. En un artículo publicado en la página web de DEMUS, Silva Santisteban señala que ni las oeneges ni los movimientos feministas intentaban entender lo que se hacía desde el papel en blanco:

Este grupo de ovejas negras [se refiere a las poetas de los ochenta] que poco a poco (veinte años sí son algo) se ganó el respeto de muchos básicamente por su presencia en los medios y por sus trabajos paralelos (docencia, teatro, narrativa, periodismo) fue al principio recibido con sospecha, desconfianza y en algunos casos con auténtico malestar, descalificándolo como "pose" o "discurso superfluo". A pesar de la presencia constante de este grupo en los Cantos a la Vida, *se arrinconó (se nos arrinconó) a las poetas junto a las pitonisas y lectoras de cartas, como parte de la parafernalia de la "alegría", sin escuchar los discursos transgresores ni prestar mayor atención sobre el malestar poetizado en textos hoy reconocidos en todas las antologías* (desde la mirada sutil y juguetona de Rossella Di Paolo, pasando por la concentración de la densidad femenina de Patricia Alba, hasta los textos estridentes pero vitales de Dalmacia Ruis Rosas)².

En ese sentido y como anota Silva Santisteban, Noches de adrenalina (1981), de Carmen Ollé y su propio libro Asuntos circunstanciales (1984) corresponden a un feminismo diferente del que cumplían tanto los movimientos de mujeres como las oeneges en la misma época. A diferencia de las oeneges, las agendas de Ollé y Silva respondían a un imaginario simbólico patriarcal con un discurso sobre el "yo", pero ya no aquel "yo" que habla de temas mayores (las ideologías, la política y la existencia del ser [un ser masculino]) sino un "yo" que argumenta su existencia como mujer y sus conflictos con su cuerpo (conflictos biológicos). Si bien es cierto que Ollé es la poeta más osada porque se apodera de este discurso y lo desarrolla en sus siguientes publicaciones, Blanca Varela—quien había evitado trabajar en sus poemas una voz femenina—reconstruye su imaginario, uno reconocido por algunos críticos como venido del surrealismo francés (Oviedo 36), con la presentación de una voz femenina, a veces, inconforme

² Todas las cursivas que se hayan en este capítulo son mías.

con su papel de mujer, con la función adjudicada al cuerpo femenino por el sistema patriarcal y su proceso biológico.

Los noventa es una década muy productiva para Blanca Varela porque no sólo le publican los poemarios Ejercicios materiales (1993), El libro de barro (1993) y Concierto animal (1999) y la antología, Canto Villano, 1949-1994 (1996) sino que retorna al espacio de las letras en recitales públicos. La vuelta de Varela ocupó durante los noventa la atención de las pocas secciones de cultura en los diarios limeños. Su presencia convierte todo lo publicado por mujeres hasta entonces en ausencia. Si el libro de Monserrat Álvarez, Zona dark (1991) llamó la atención de los círculos y talleres literarios fue porque se publicó años antes del “renacimiento” de Varela. La publicación de primeros libros después de este retorno es fértil, pero no se considera debido al exiguo espacio que existía en la prensa con lo relacionado a cultura. Esa es una de las razones por las que Roxana Crisólogo espera el final del milenio para publicar su primer libro, Abajo, sobre el cielo (1999).

Se ha visto que dentro del marco cronológico de esta disertación (1981-1999), el país enfrentó una de las más grandes crisis económicas de su historia. Durante los ochenta, la ayuda de los movimientos sociales de mujeres permitió aminorar el impacto de la crisis en sectores populares. Los movimientos no solo proporcionaron ayuda financiera a los clubes de madres y organizaciones de mujeres regionales sino también exigieron leyes que protegieran a la mujer de los maltratos dentro del hogar como de la comunidad. En ese sentido, los movimientos de mujeres atravesaron diferentes etapas dentro de las décadas de los ochenta y noventa. La primera fue una etapa de ayuda a las organizaciones de mujeres; la segunda, de denuncia a los abusos contra los derechos de las mujeres (derechos humanos) y la tercera fue la de propuestas legales,

negociaciones con los gobiernos de turno para obtener leyes que ampararan la seguridad de las mujeres.

Si bien estas fases no siguen el tiempo lineal que Kristeva propone en “Les temps de la femme” para el caso de Francia, sus características se dan en el caso peruano en un marco cronológico diferente. Por un lado, el movimiento peruano de mujeres se organiza durante los setenta para reclamar al gobierno de turno participación cívica y no sólo dentro del hogar. A este feminismo que exige derechos como el del acceso al aborto libre se le conoce como “feminismo liberal”. Por otro lado, este feminismo que vive el caso peruano maneja un discurso similar al que propone la ensayista Sarlo en “Women, History, and Ideology”. En su estudio, Sarlo no solo analiza el aspecto formal de la evolución de los movimientos de mujeres sino también su aspecto discursivo. Lo que se sugiere en este capítulo es que de las tres formas de discurso que desarrolla Sarlo (la política como motivo, la política como pasión y la política como acción), la segunda “la política como pasión” corresponde al “feminismo liberal” peruano. Este tipo de discurso pertenece al “modelo profesional” en la escala que formula la autora (modelo pedagógico, modelo profesional y el nuevo modelo), el cual coincide temporalmente con la formación de los movimientos de mujeres en el Perú.

En cambio, dentro del campo literario, específicamente, en el terreno de la poesía escrita por mujeres, las cosas se dieron de manera diferente. La tercera etapa que propone Kristeva, “la signification de l'espace”, se presenta en los ochenta con textos de mujeres como los de Ollé. La “diferencia” (noción que manejan Rivera, Irigaray y Kristeva) se construye en los textos poéticos de las mujeres latinoamericanas con la fuerte presencia de una voz lírica femenina. Su intención es exponer todas las formas de placer como también la pluralidad de las identidades. Es un discurso cuya estrategia Sarlo la describe como “personal/public genders”: “Narratives that have

social meanings developed under the guise of the first person” (244). Esta táctica pertenecería—dentro de los discursos que sugiere Sarlo—al de “la política como pasión” donde “womanly passions and private virtues become the basis of public action: the private turns public” (241).

A este discurso pertenecen los textos de Noches de adrenalina de Ollé donde la voz lírica corresponde a un cuerpo que constantemente se compara con la ciudad, además de formar parte activa de ella. El cuerpo, especialmente el cuerpo de la mujer, cuyo espacio es el privado, se compara con la ciudad que es un espacio público. El cuerpo femenino que se describe es uno que está en constante cambio orgánico, un cambio que le produce pánico a la voz lírica: “temía el olor del óvulo descompuesto al llegar el último / día del menstruó” (23). A diferencia de los modernistas que miraban el cuerpo de la mujer y la ciudad como temas inspiradores, la voz lírica de Ollé se vale de los sentidos para detallar el cuerpo que (se) mira como es el sentido del olor, el cual le anticipa cambios biológicos de fertilidad. Cuerpo y ciudad se convierten en los protagonistas de Noches de adrenalina y son componentes únicos e indivisibles que traducen los estados en que se encuentra la voz lírica: “Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer” (13), anota Ollé en su poema “Tener 30 años no cambia nada”. A partir de su comparación con la ciudad (tema de dominio masculino), la autora define un espacio—aquél en el que ella transita—. Una vez que establece la manera de acercarse al tema de la ciudad y del cuerpo, se reconoce la diferencia y ésta sirve como referente para cuestionar no sólo el orden patriarcal sino las características o papeles genéricos que se ejercen dentro de este orden.

Si se atiende al modelo de Kristeva, nos encontramos con la tercera etapa del feminismo francés, la existencia del espacio (la signification de l'espace). En ese sentido, la voz lírica, en los poemas de Ollé, no teme cuestionar irónicamente ni sus gustos sexuales ni el doble estándar de

valores establecidos por el orden patriarcal. Estos valores se traducen al describir la decadencia del cuerpo femenino como se lee en el poema “Lou Salomé”:

Temía el olor del óvulo descompuesto al llegar el último
día del menstuo
del 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
enceradoras—licuadoras—motores de nevera atraviesan
paredes
se vacían cubos y ceniceros
y las cosas van en busca de su finalidad. (23)

En “Lou Salomé” la voz lírica relata el encuentro de dos amigas en la biblioteca del centro de París y a la vez narra un encuentro sexual en un hotel y trae a colación algunos nombres de mujeres que se convirtieron en agentes de cambio dentro del orden patriarcal como son Lou Salomé y Danielle Sarréra, incorporando a esta saga a Ester Castañeda. La voz lírica hilvana la historia y se reconoce a una mujer que es la que experimenta por primera vez el encuentro sexual que en esta lectura se entiende como lésbico cuando la autora introduce a la poeta Ester Castañeda. Este encuentro termina cuando la protagonista regresa a casa “y ella ingresa al orden impregnada de lavanda”, para luego indicar que ese “orden” es solo un simulacro porque lo que existe en ese “orden” es caos: “si el vértigo abandona el armario / violado / el caos es asumido en la elección / de los adornos” (26). La voz lírica termina el poema enfatizando el doble estándar de la protagonista: “la imaginación onanista desborda una decoración / inerte y sobrepasa de nuevo la tolerancia de la casa” (26).

Es también esta actitud de la voz lírica la que adopta Rocío Silva Santisteban en su primer libro Asuntos circunstanciales (1984). En el caso de Silva, no se trabaja la decadencia del cuerpo de la mujer, sino la atracción física y la dependencia desenfadada de la voz lírica hacia el objeto

de deseo. En el poema “Asuntos circunstanciales”, la voz lírica se apodera del espacio del texto y, por un lado, se dirige al objeto de deseo para informarle de sus ganas de poseerlo:

Cada noche cuando saco una píldora y me la trago tengo
irremediablemente que pensar en ti
y al secarme la cara o al mojarme los ojos para disimular un tanto
las ojeras te vuelvo a pensar
aún evitando distracciones no puedo dejar de escuchar tus
pasos derrumbando el universo. (17)

Por otro, cuestiona su desparpajo de poseer al objeto de deseo:

Aún no caigo en el juego y ya estoy enterrada hasta la última carta
hasta la última hoguera que quizás nunca prenderé
lo he dicho y no hay remedio para tratar de impedirlo
a cada noche su píldora, a cada mujer su madrugada. (17)

La voz lírica es lo suficientemente fuerte como para revelar sin ataduras sus emociones al objeto de deseo, un objeto que es subjetivizado y que la voz logra aprehenderlo y manipular su existencia.

A diferencia de la estrategia que utiliza Ollé, la voz lírica de Silva Santisteban en Asuntos circunstanciales, la cual también es una voz femenina, busca construir un espacio donde ella es la autoridad. La ensayista Reisz llama a esta estrategia “inversión de actitudes genéricas” y es una estrategia similar a la que se aplica en Noches de adrenalina, y que Sarlo la denomina “personal/public genders” (244). A igual que en la poesía de Ollé, Asuntos circunstanciales maneja el discurso que la ensayista Sarlo denomina “la política como pasión”. Según el discurso, las mujeres transforman temas privados en debates e intervenciones públicas (240), pero la diferencia radica en que la estrategia que propone Reisz, como su propio nombre lo indica, invierte el orden patriarcal a uno matriarcal. En cambio la categoría “personal/public genders” muestra al espacio público lo que pertenece a la esfera privada.

Si se leen ambos poemarios, se puede observar que pertenecen a fases diferentes del feminismo que formula Kristeva. El de Ollé pertenece a las fases “feminismo liberal” y

“feminismo ‘signifying space’”, mientras que el libro de Silva Santisteban, publicado tres años más tarde, pertenece al “feminismo radical”. Este feminismo postulaba la creación de un espacio donde el hombre era un sujeto invisible; es decir, se pasó de un orden masculino a uno femenino sin elaborar los discursos del patriarcado. El “feminismo radical”, con las características que describe Kristeva, no se ha dado estrictamente dentro del proceso de los movimientos peruanos de mujeres. Lo más cercano a ello fue la organización de comités y sindicatos de mujeres para proteger a madres y niños/as de las fuerzas armadas y de Sendero Luminoso, tema que se ha trabajado en el segundo capítulo. Como sugiere Castro-Klarén, las correspondencias entre los modelos o estructuras del discurso ideológico feminista latinoamericano y las prácticas, discursos, que las escritoras elaboran en sus textos “cannot always be established on a clean mathematical grid” (24).

Sin embargo, el discurso “las políticas como pasión” que traza la investigadora Sarlo es utilizado no sólo por el movimiento de mujeres sino también por las poetisas como lo muestran estos dos primeros poemarios (Noches de adrenalina y Asuntos circunstanciales). El discurso que monopolizan tanto Ollé como Silva, “las políticas como pasión” produjo en el Perú, dentro del espacio de la crítica en medios impresos y televisivos, conjeturas y rechazos en torno a la poesía escrita por mujeres. Una de las críticas que se puede rescatar, a pesar del tono y uso despectivo de la palabra “poetisa”, aparece en el artículo de Luis Fernando Chueca en El Comercio: “las poetisas [en comparación a los poetas] han sido más audaces, quebrando prejuicios hablaron del sexo y valientemente se atrevieron también a desnudar a sus varones” (XII). Por un lado, si bien Chueca utiliza un término despectivo para referirse a las poetisas, en su estudio coincide con Reisz cuando explica que la importancia de los textos de las mujeres radica en la inversión del orden tradicional donde la mujer ya no es el objeto de deseo sino el hombre:

Nuestras poetisas aprendieron a hablar de sí mismas sin tapujos. Afirmando su identidad y su deseo, su intento de no parecer más un adorno o un objeto, se muestran desnudas, sudorosas, frías; grandes o pequeñas. (Chueca XII)

Por otro lado, cuando Chueca utiliza la palabra “poetisas” para diferenciar a la poeta del poeta, está colocando el estatus de la escritora en el apartado que Reisz denomina literatura “menor” (Reisz 27). Esta actitud de los críticos, ensayistas y comentaristas es muy común dentro de la etapa que Sarlo designa “las políticas como pasión”. Según la investigadora, los intelectuales hombres entienden la participación de las escritoras dentro del campo literario como una intervención porque “they [las mujeres] enter the public sphere as a disruptive force” (242).

La trayectoria poética de Varela puede estudiarse, utilizando las categorías que plantea Showalter. Sus fases se aplican en el mismo orden, pero en diferentes momentos históricos en la producción de Varela. La primera fase, la “femenina”, se ajusta a la producción reunida en su primer libro, Ese puerto existe (1959) y en Luz de día (1963). En su primer libro, la poeta evita identificarse con el personaje que escribe en los poemas, utilizando una voz lírica masculina: “*soy el que despierta / entre el follaje de alas pardas / el que ocupa esa rama vacía, / el que no quiere ver la noche*” (44). En ese sentido el sujeto que se construye para Ese puerto existe instala una voz lírica que ofrece un terreno propio (aquel lugar para nombrar que sugiere Traba) dentro del dominio masculino. Esta voz lírica se transforma en su segundo libro y así la voz que decía en el primer libro “[...] *soy el que despierta / ... / el que ocupa esa rama vacía, / el que no quiere ver la noche*” (44) se convierte en el segundo en “*soy un individuo responsable*” (75). El yo poético de Varela evoluciona en el sentido que ya no es más una voz masculina sino una voz que es parte del universo:

No eres tú.
Siempre yo.
Casa, árbol, dolor,
ventana, pan, baile, temor.

Siempre yo.
Siempre saliéndome del paso. (93)

Aquí el yo poético es la casa, el árbol, el dolor, la ventana, el pan, el baile y el temor, pero especialmente es un yo que huye de la responsabilidad de asumir una voz común a la de la creadora. La transformación continúa en su segundo libro, exponiendo a un personaje femenino: la madre. El texto lírico, cuyo título es “Madonna”, habla sobre la naturaleza de la mujer desde la perspectiva patriarcal. Éste es quizá el primer texto de Varela que estudia el estereotipo y las categorías que ha recibido la mujer hasta nuestros días.

Parecería que la autora observa un cuadro, en este caso uno del renacimiento italiano (de Domenico Ghirlandaio) titulado “Madonna entronada con santos” (1484). Por un lado, cuando la voz poética representa a las mujeres del cuadro, a diferencia del cuadro pictórico (donde las mujeres se ven como objetos decorativos), las describe de la siguiente manera: “el cortejo de mujeres con sus dones y secretos acuestas” (83). La voz detalla los cuerpos de estas mujeres proporcionando un papel social a cada una. Así la joven es “la dueña de la trenza infantil y del seno obviamente maduro” (83) y la mujer embarazada es “la que lucía el vientre como una hogaza dura y rubia bajo la gasa mortecina” (83). Por otro lado, las características que reciben la mujer célibe y el ama son los tradicionales estereotipos adjudicados por el orden social. De la primera dice que es “sabia como una abuela, poderosa de brazos y ensimismada frente a la ventana” (83) y de la segunda anota que hay “amor en sus ojos extraviados, ceguera y luz en el rostro del infante rollizo” (84).

El valor de este poema radica tanto en la representación de la mujer como el retrato que la autora hace del crítico de arte y por ende de la crítica masculina. En el poema, la voz que relata a las mujeres del cuadro aclara que no está describiendo a la manera del crítico, sino desde otra perspectiva: “un crítico severo hubiera reclamado un fulgor de sangre en el entarimado de

porcelana, y que el triángulo de cielo de la ventana hubiera sido más azul, más cielo” (83). A diferencia del crítico, quien exige algo de dramatismo dentro del espacio físico, “un crítico severo hubiera reclamado un fulgor de sangre en el entarimado de porcelana”, la voz deja de lado el fondo (la decoración) y mira a las mujeres. En ese sentido, la autora esclarece que para ella es más importante narrar la acción y no concentrarse en el decorado de la habitación. Si bien éste es significativo no vale la pena detenerse en su descripción. De alguna manera la autora desarrolla una especie de “ars poética” con “Madonna”.

La segunda fase de Showalter, la etapa “feminista”, también se puede encontrar en la producción de Varela durante los años setenta y ochenta. Corresponden a esta época Valses y otras falsas confesiones (1972), Canto Villano (1978), Canto Villano: Poesía reunida, 1949-1983 (1986) y Ejercicios materiales (1993). En “Vals del Angelus”, la voz lírica, enojada con la autoridad (Dios/hombre), le reclama su condición de mujer: “Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año” (116). La voz no acepta su “castigo”, su circunstancia y por eso protesta. La nueva voz que viene de Varela no calla en los poemas “A rose is a rose”, “Puerto Supe”, “Secreto de familia”, “Conversación con Simone Weil”, “Identikit”, “Canto villano”, “Currículum Vitae”, “Lady’s journal”, “Va Eva”, “Monsieur Monod no sabe cantar”, “Último poema de junio” y “Malevitch en su ventana”.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, en el poema “A rose is a rose”, la autora resume los temas belleza femenina, tiempo y poesía. En este poema, la autora funda un diálogo con el soneto CXLVII de Sor Juana Inés. El referente confirma una de las propuestas de Sylvia Molloy en relación al homenaje que se da desde la escritura de mujeres a las escritoras de décadas o siglos anteriores. Molloy denomina a este rasgo común “family portraits”,

característica que implica el uso del texto poético para tratar temas de familia y establecer lazos familiares o una tradición con poetas de otras épocas:

The inclination is strong in these texts to turn that presentation into a family affair, a communal practice that restructures lineage and invents new kinships to replace conventional ties. Family, home, and childhood play an important role in these pieces, directly or indirectly, not because they are particularly suited to ‘feminine’ sensibility but because they function as powerful figures of bounding. (121)

“A rose is a rose” implanta un diálogo sobre la belleza femenina vista desde la perspectiva del patriarcado que se ensancha con textos como los de Gioconda Belli, Nancy Morejón, Alejandra Pizarnik, Cecília Meireles, Olga Orozco y Cristina Peri-Rossi, construyendo un nuevo discurso sobre la belleza, y de esa manera creando lazos familiares en una tradición que no es la de la cultura masculina. “Puerto Supe” es el poema de Varela que le sirve a Molloy para explicar la instauración de una voz particular dentro del diálogo que se funda en “family portraits”. Según la investigadora, este poema:

[T]akes on the ominous aura of a terminal vision, a father’s house purposefully destroyed: yet it is there, in that desolate seascape where natural bleakness combines with human violence, that the poet sets new roots and establishes her scene of writing. (122)

De esta manera, la poeta echa por tierra el linaje patriarcal con los siguientes versos “allí destruyo con brillantes piedras / la casa de mis padres” (43).

“Identikit”, “Canto villano”, “Currículo vitae”, “Lady’s journal” y “Va Eva” son textos que también se pueden entender a partir de una de las categorías que propone Molloy: “The writing body”. Para ella, este valor plantea el estudio del cuerpo femenino fragmentado y de su yo:

Only through the mediation of the fragment can the female body be apprehended and coveted in its plenitude. Without that mediation, plenitude—women in her totality, woman complete—proves intolerable and, more to the point, strong and threatening: she is then seen as agent, not victim, of dismemberment. (116)

La inclusión de palabras onomatopéyicas y la de palabras cortadas en los poemas inscritos varían, pero su similitud descansa en el uso del cuerpo y de un yo poético que algunas veces se

reconoce como la voz lírica de la que escribe. En “Identikit” la voz poética se registra en los versos “la oscura materia / animada por tu mano / soy yo”, mientras que en “Currículum vitae”, “Lady’s journal” y “Va Eva” se presenta en segunda persona: “tú”. Molloy sugiere que existen muchos poemas de escritoras donde la segunda persona es la madre, la hermana, la musa o el/la amante:

Frequently, however, we are faced with mock interlocutory acts, positing the illusion of an I/you relation that progressively disintegrates into a plural, mosaiclike subject of enunciation. The “I” summons a “you” that is a reflection of, a contamination of itself. (119)

De allí que “Currículum Vitae”, “Lady’s journal” y “Va Eva” pueden entenderse desde esta perspectiva porque en cada uno de estos poemas el “tú” hace una crítica ácida del personaje, como se lee en “Currículum vitae”: “y que *tu sombra / tu propia sombra / fue tu única / y desleal competidora*” (164). De la misma manera se pueden entender los poemas “Lady’s journal” o “Va Eva”. Por ejemplo, en el segundo de éstos se usa el referente bíblico de la esposa de Lot, quien se dio vuelta para mirar la destrucción de la ciudad y fue convertida en sal (Génesis 18-19): “animal de sal / si vuelves la cabeza / en tu cuerpo / te convertirás // y tendrás nombre // y la palabra / reptando / será tu huella” (163). Lo que diferencia a este poema de la versión de la Biblia es el verso (“y tendrás nombre”) porque sugiere que al tomar el cuerpo de mujer, quedará dentro de la categoría mujer-cuerpo-naturaleza; por eso los versos que le siguen “en tu cuerpo / te convertirás // y tendrás nombre // y la palabra / reptando / será tu huella” sugieren que, al pertenecer a ese dominio, ella pasa a la ausencia para ser calificada por otros, es decir, le será imposible “nombrar”.

La tercera etapa que sugiere Showalter, la “femenil” o “de auto-descubrimiento”, también se encuentra en la producción de Varela y corresponde a los poemarios El libro de barro (1993) y Concierto animal (1999) y los últimos libros que se encuentran en las antologías Falso teclado

(2001) y Donde todo termina abre las alas (2001). Como su título lo indica, El libro de barro es el texto poético más críptico de la autora. Aquí su poesía está construida exclusivamente en prosa, marcando sus límites desde lo onírico y con una delgada y mínima ruta que conduce a lo reconocible. El barro en este libro es la materia prima desde donde se construye el mundo, y el mundo a partir del ser: el barro viviente. Esta interacción que descansa entre las dos existencias que son “lo que existe” y “lo que nos existe” (y existe desde nosotros) se enmarca entre el yo que estudia de cerca ese proceso creativo y enriquecen el ámbito de lo vivido y lo que se espera. La existencia está endurecida bajo la arena, recuperada siempre y vuelta a perder “[h]undo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. / la extravió al instante. Sombra de marfil, desangrada” (217). Las dos existencias podrían interpretarse como la etapa del “auto-descubrimiento”, ya que la autora estudia el ser sin todos los roles sociales adjudicados. Es solamente el sujeto libre de las ataduras sociales, pero dependiente del proceso natural de la vida: la muerte. Cuando la voz poética se refiere al lado humano, éste se entiende como un lado que corresponde a un espacio donde se encuentran los elementos naturales y los misterios de la vida:

De este lado del mar la espuma es oscura
huele a fieras me dice la pequeña amiga. El mar huele a vida
y a muerte le respondo. Supongamos que es así. (217)

En su estudio “Female Textual identities: The Strategies of Self-figuration” (1991), Molloy define para la literatura latinoamericana de mujeres cuatro fases que corresponden a momentos literarios definidos. La estudiosa propone que el Modernismo es el punto de partida para la escritura femenina. Las autoras tienen que construir su propia imagen dentro de la que el Modernismo construyó para ellas (109). A este momento Molloy lo llama “Muses, authors, and ‘women who write’”. En la segunda etapa, “A place to sign, a text to be”, la autora apunta que en ésta es la del proceso de apoderamiento de la escritura (primera década del siglo XX); la preocupación de las escritoras era mostrar su calidad de lecturas a manera de un epitafio como

los poemas “Identikit” y “Currículum vitae” de Blanca Varela. Ella sugiere que algunos de estos poemas hacen una parodia abierta de las formas de la tanatografía, lo cual muestra que la escritora necesita ritualizar “her trace, courting, and at the same time questioning, forms of ‘official’ stasis” (110), como se lee en “Identikit”:

Sí
la oscura materia
animada por tu mano
soy yo. (150)

“Currículum vitae” también muestra esta ironía de ritualizarse y crear una historia o informar de los éxitos que la voz poética ha logrado: “digamos que ganaste la carrera / y que el premio / era otra carrera” o el final descarnado del poema “y que tu sombra / tu propia sombra / fue tu única / y desleal competidora” (164).

La tercera etapa que sugiere Molloy es “The writing body” y se trata de tomar el cuerpo de mujer para colocarlo en el texto. Generalmente, este cuerpo no necesita ser un cuerpo íntegro, como sugiere Mohillo; por el contrario, su existencia se argumenta a partir de las partes o de sus procesos biológicos. Molloy explica que “mutilation—what Storni called her ‘beheaded words’—distresses voice to the point of near extinction” (118); es decir, las palabras como el cuerpo se convierten en códigos comunicacionales y se construyen dos historias paralelas: la del cuerpo fragmentado y la de las palabras desconectadas o mutiladas. Sin embargo, ambas contribuyen a la narración del poema y el tema del cuerpo se extiende y se une a los conceptos “erotismo” y “deseo”:

Women’s eroticism appears to express itself in forms more diverse (and, I would add, more textually productive) than the primarily sexual: if it celebrates and desires other bodies, those bodies are not only the bodies of lovers, they can be other things as well. What one often finds in women’s writers, in terms of erotic desire, is a slippage from sex to text: the text itself is an erotic encounter in which the poet makes love to her words. (120)

En el poema de Ollé, “Me es preciso salir”, la voz poética filosofa sobre la desnudez y utiliza el espejo como herramienta de la “voyerista”: “No puedo contemplarla sino gracias al espejo o en sus ojos / en su mirada excitada que indica una curva / un viraje de la cintura hasta las nalgas” (49). Estos versos que se ubican al inicio del poema definen en el texto el tópico a tratar, extendiéndose al estudio del cuerpo fragmentado cuando la autora habla de los ojos, la cintura y las nalgas. El rito del cuerpo fragmentado se lee a lo largo del poema, haciendo en algunos momentos uso de las mayúsculas: “LOS ÁNGULOS Y LOS RECOVECOS DEL VIENTRE / LOS DOBLECES DE LAS PIERNAS / LA TENSION DE LOS PUÑOS” (49). Como sugiere Molloy, “to rewrite woman’s body, or fragments of that body, is also to rewrite its desire” (119) porque el cuerpo al que se refiere la voz poética es visto por la voz desde diferentes posiciones; algunas veces como cuerpo avejentado y otras como cuerpo floreciente. Por ejemplo en los poemas “Tener 30 años” (primer poema de Noches de adrenalina) y en “Hay que huir de los techos”, el cuerpo sufre cambios biológicos. A pesar de éstos, como anota la voz poética, “esta desnudez [de su cuerpo] no es / sino del deseo” (49); es decir, el cuerpo avejentado es aún pulcro, incluso con sus imperfecciones. Por otro lado, el manejo de las mayúsculas dentro del texto produce el efecto de grito o lectura a voz alta de lo que se conserva; por esa razón, la voz emplea la metáfora del caracol para el cuerpo:

El caracol nos asquea si es hallado en una hoja de hortaliza
la misma imagen antes amada y empleada en un acto del deseo
es ahora expulsada en nombre de la higiene. (49)

La autora compara la desnudez frente al espejo con el cuerpo de un caracol y dice que hay belleza en ese organismo desnudo y que el deseo existe porque la materia existe, no interesa su estado. Una vez que ha establecido estas relaciones, registra que hay otros conceptos como el de la higiene que no permiten la fluidez del deseo del cuerpo “[la imagen] es ahora expulsada en nombre de la higiene” (49).

La relación entre sexo y texto que señala Molloy se da en los poemas de Ollé no sólo con las asociaciones que se anotan en “Me es preciso salir”, sino también con la inclusión de sonidos onomatopéyicos como extensión del cuerpo fraccionado (ojos, cintura y nalgas):

[Y] risa — carcajada — cascajo — fierro — óxido
distensión de los músculos bucales
alteración de la retina—hinchazón del vientre
y crisis: ¡CRAC!
y CRAC: rotura
de la imagen. (41)

Estos versos que pertenecen al poema “Amor” tratan sobre la analogía que señala Molloy porque la voz asocia las complejidades del cuerpo con las de la construcción de las palabras o del poema (incluyendo un discurso en éste) que es el discurso del “otro” cuerpo, del que no ha sido incluido en la tradición literaria masculina. Los últimos cuatro versos construyen una asociación que se debe tener en cuenta y es la relación “perspectiva” versus “imagen”: “alteración de la *retina*—hinchazón del *vientre*” (41). Las palabras “retina” y “vientre” se conectan con los dos primeros versos del mismo poema: “Amor — suciedad de las partes — regocijo de los genitales / ¿nuestros hermosos vacíos son de índole melancólica?” (41).

En el poema la autora propone hablar de la perspectiva sobre las cosas y de su imagen. Así ella da su punto de vista sobre el tema de la higiene, pero aquella relacionada a los actos más íntimos como es el acto sexual, y la higiene de los cuerpos participantes en el acto. Al final del poema, la voz entrega su perspectiva, al decir que se produce una crisis en los cuerpos avejentados y esa crisis crea conflicto en el/la que posee el cuerpo. De allí el verso “CRAC: rotura / de la imagen”; es decir, del cómo se ve uno a sí mismo con todos los cambios biológicos del cuerpo. El proceso de vida y sus leyes naturales es inquebrantable ante la perspectiva de belleza que han edificado los hombres.

La histeria que presenta el poema con los versos “alteración de la retina—hinchazón del vientre” y la descripción de la boca en versos anteriores “[Y] risa — carcajada — cascajo — fierro — óxido / distensión de los músculos bucales” (41) remiten al lector a los poemas “Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas” y “Hay que huir de los techos”. “Amor” ingresa a la discusión sobre la pérdida de partes del cuerpo (en relación al narcisismo y el fetichismo), la suciedad y el deseo, instalándose como un texto lírico que discute la visión del proceso biológico. En “Las relaciones”, la voz habla de la pérdida: “hoy se pierde un diente mañana un ovario / ... / hoy ocupa su puesto la porcelana o el oro / y el estomatólogo a cambio recibirá su recompensa” (20) Y en “Hay que huir”, la voz introduce el tema del narcisismo “la enfermera me ha dado los precios de los dientes / —Los dientes han subido— me avisa con firmeza. /.../ Ahora me costará un ojo / de la cara recomponer mi belleza. / Trataré de no reír lo más que pueda” (26). Ambos poemas sugieren una alta conciencia de la imperfección del cuerpo y de su valor como también de la ética sobre el deseo, la suciedad y, en poemas no tocados en este estudio, la perversidad en el acto sexual. De esta manera los poemas de Ollé ingresan a la discusión sobre el texto y el acto sexual y sus complicaciones.

Estética de los márgenes: otros cuerpos y mujeres ventrílocuas

Para Nelly Richard, la figura del “margen” en la narrativa chilena se construye para oponerse a manera de respuesta contra el orden establecido durante la dictadura de Pinochet. En oposición a la noción de sujeto disciplinado y dependiente del orden civil como también de cumplidor de la ley patriarcal aparecen diferentes artistas que, en sus textos, erigen nuevos sujetos sociales. Según la investigadora, estas figuras rodean de ambigüedad la definición de una escena que:

[P]adeció gravemente las limitantes socio-contextuales de una política de los espacios destinada a confiscar (derechos, atribuciones) y segregar (cuerpos, mensajes) sin lograr vencer la hostilidad de sus reglas del confinamiento, y que—a la vez—revirtió el sentido

de esta exclusión tornando productivo el descarte a través de una estrategia del límite (en lo político-cultural) y de una poética de lo minoritario (en lo estético-simbólico). (26)

Si bien en los poemas de Crisólogo y Álvarez, el personaje de la prostituta no es uno sostenido, sí lo es el de los delincuentes, el de la mujer y el de las nuevas figuras sociales (la/el migrante). Lo que se construye en sus poemas es lo que Richard denomina una “estrategia del límite” bajo una “poética de lo minoritario”. La estudiosa anota que el “margen” se juega en diferentes registros. Éstos a veces se confunden para “generar lecturas ambivalentes y hasta contradictorias de las imbricadas maneras que tiene de nombrarse: el margen como ‘mecanismo de auto-certificación’” (26). La investigadora sugiere que el margen como mecanismo de auto-certificación necesita del centro para definirse como margen, de esa manera al considerarse como un polo negativo en la relación margen/periferia extrae de esta relación de resistencia la negatividad como disciplina y, por ende, como retórica (26).

Tanto en los textos de Crisólogo como en los de Álvarez; los personajes se ubican fuera del centro, entendiendo así la “estrategia del límite” a la que se refiere Richard. Sin embargo, esta estrategia es también utilizada por las poetas para ubicarse ellas mismas en un espacio que no es el de la cultura dominante y desde allí con una voz revestida con un tono profético y lírico fundan una estética de la vida y un espacio para su imaginario. Lo que hace esta voluntad general de marginalidad como postura en Crisólogo y Álvarez es reforzar su imaginario popular y lumpen, equitativamente, como también implantar una poética de la minoría que ya existía en la poesía de Hora Zero. La diferencia es que ellas logran articular diferentes voces y escenas en un solo texto, y en otros casos, logran hablar de temas relacionados al amor, pero empleando la táctica que anotan Masiello, Franco y Molloy: “la doble voz”.

Como se ha señalado en capítulos anteriores, durante la década de los noventa existen dos libros que marcan un inicio y un final de cierto tipo de poesía escrita por mujeres, los primeros

libros de Monserrat Álvarez y Roxana Crisólogo: Zona dark (1991) y Abajo, sobre el cielo (1999). El inicio de esta nueva etapa de poesía escrita por mujeres se consolida a partir del primer libro de Álvarez, el cual está marcado por una retórica diferente a la de sus predecesoras Varela, Ollé y Silva Santisteban. De un lado, nos presenta una temática basada en el desencanto social y la caída de las ideologías, y de otro, un lenguaje conversacional con un gran manejo de la tradición literaria española del Siglo de Oro y de la Generación del 98, así como también una gran influencia de la poesía de los modernistas franceses del siglo XIX.

En cambio, el primer libro de Crisólogo si bien desarrolla la temática social que Álvarez inicia, también le pone término para dar paso a otra preocupación que es la de la globalización, tema que coincide con el fin de un tiempo convulsionado por la violencia de grupos armados. Por un lado, su libro cerró toda una retórica enmarcada en una realidad social dividida por la presencia de Sendero Luminoso y MRTA, de allí su valor. Debido a su interés por describir su propio tiempo (convulsionado por las guerras internas) en sus textos poéticos deja de lado el tema del cuerpo femenino que reflejaba la poética de la promoción anterior. A eso se debe que la temática (en los textos de Álvarez y Crisólogo) está enfocada en los problemas sociales con un propósito de manejar los temas a un nivel más personal, aunque sin intenciones épicas, sino más bien, con una presunción minimalista. Por otro lado, el lenguaje que utiliza es bastante coloquial, con referentes no literarios sino que provienen, en algunos casos, de los medios de comunicación.

En ese sentido, los poemarios de Álvarez y Crisólogo no pueden articularse uniformemente dentro de las etapas que narran la evolución del feminismo como personaje activo en el tiempo histórico, pero pueden verse como una nueva fase dentro de la evolución de los discursos feministas, quizá una más individualista y que justifica sus prácticas utilizando el contexto

social. Si se atienden de cerca los textos de Álvarez como los de Crisólogo, se observará que muestran una posición política frente a los hechos que se dan en el espacio físico, los cuales afectan su campo intelectual. Ambas escritoras miran su momento para interpretarlo en su escritura: lo critican y lo cuestionan. Sus miradas están politizadas por la crisis económica y social que atraviesa la sociedad peruana de los ochenta y noventa. Ellas escriben desde “afuera” para denunciar lo que está sucediendo en el espacio físico y sin ninguna intención de búsqueda de una identidad femenina.

En su poema “Los que van a la guerra”, la voz poética de Álvarez recorre la ciudad y se describe con ella: “[f]rente a la Plaza San Martín, los arcos / contra los que apoyo mi costado y fumo / y *la mano izquierda* a la mano izquierda / son fugaces como el atardecer” (142). Al mismo tiempo, la voz opina sobre lo que describe como se lee en el verso “*la mano izquierda* a la mano izquierda”, sugiriendo el doble sentido de la “mano izquierda”. Uno que remite al partido político de la izquierda, el cual durante la época había sido reconocido como parte del MRTA y el otro sentido es aquél de correspondencia a un partido o a una ideología. Éstos se coordinan desde el inicio del poema cuando la voz anota: “los que van a la guerra y los que no van / la llevan por igual dentro de sí” (142). Desde el inicio del poema, la voz poética establece que existen dos grupos, los que van a la guerra—mismos que apoyan la guerra interna—, los izquierdistas, y los que no van—los que están en contra del cambio social que proponía Sendero Luminoso—, los derechistas.

Así como Álvarez construye poemas coordinando el espacio social con el texto lírico, Crisólogo estudia los hábitos y las formas culturales de los barrios populares y funda desde allí un discurso bastante personal y arriesgado para la época. En “Las muchachas como ella esperan

el momento de la paz” aparece una voz poética que más tarde se dispersa en pequeñas escenas no sin antes describir el espacio físico:

El barrio es una garganta raída lúgubre infectada
estas calles oscuras donde sobresale el charol
que absorbe nada de botellas vacías
Perros lánguidos se disuelven en los rincones. (17)

En ninguno de sus dos poemarios se puede leer una búsqueda personal centrada en un lenguaje hilvanado por una sola idea y en donde el yo poético se pregunta directamente por su existencia como lo hacen Varela, Ollé y Silva Santisteban. Por el contrario, hay un compromiso en el texto basado en el entorno social y en ese sentido, sus poemas no se pueden leer atendiendo únicamente las fases del feminismo que se proponen al inicio de este capítulo.

Si bien los textos de Álvarez y Crisólogo no encajan en las fases que formulan los feminismos, sí se pueden leer atendiendo a las propuestas teóricas de investigadoras como Jean Franco, Marie Louis Pratt, Nelly Richard y Francine Masiello. Por un lado, en los poemas de ambas presentan lo que Franco llama “negación de una escritura femenina”, característica que la investigadora encuentra en muchos de los textos de escritoras latinoamericanas. Por otro lado, sus poemas cuestionan los estereotipos y rescatan a sujetos periféricos, ingresando en la discusión que inicia Pratt. La ensayista argumenta que las nociones de “globalización” y de “homogeneidad” instalan a los sujetos periféricos dentro de estereotipos que se construyen en lo que Pratt denomina “contact zones”.

En cuanto a los textos líricos de Álvarez y Crisólogo en relación a los planteamientos de Richard y Masiello, las poetisas ingresan al debate porque no sólo cuestionan los estereotipos sino también porque introducen nuevos sujetos sociales, montando una estética de los márgenes. Richard sugiere que los sujetos periféricos necesitan representación en los campos del saber al implantar nuevos valores sociales como la madre prostituta, la madre soltera, el hijo travestido o

el delincuente que cumple con los roles sociales adjudicados al hombre. Masiello, quien estudia “la diferencia”, discute los valores y las construcciones de los sujetos desde el siglo XIX y observa que hay una ausencia de representación de los nuevos sujetos sociales y sus roles genéricos dentro de la cultura masculina, coincidiendo con las preocupaciones de Richard y los textos de Álvarez y Crisólogo.

Con la finalidad de situarse dentro del discurso patriarcal, Álvarez y Crisólogo utilizan una voz masculina. En ese sentido, ambas escritoras aprendieron de Varela y Ollé al emplear estrategias literarias y no literarias para ingresar al discurso tradicional. Como Varela y Ollé, ambas escriben sobre su contexto y sobre lo que les afecta como individuos. Sin embargo, el cuerpo del que hablan Álvarez y Crisólogo es un cuerpo social que no tiene un referente axiomático en Varela u Ollé y la voz lírica en sus poemas no muestra una marca de género. Por el contrario, se abre a la posibilidad de ver el texto como una trama de voces plurales, de voces de seres humanos, de individuos que comparten un momento histórico donde ellas no existen como mujeres sino como sujetos.

El exilio del cual se hace referencia varía entre una promoción y otra como lo demuestran los poemarios escritos por Silva Santisteban y otras poetisas contemporáneas a ella. El suyo es un exilio interior. Las escritoras de esta promoción desarrollaron en el texto lírico varias estrategias para referirse a lo de afuera y lo de adentro y la relación de las autoras con estos espacios. La estrategia “inversión de actitudes genéricas” señalada por Reisz se erige partiendo de esta observación. Como se explicó anteriormente, esta estrategia muestra una inversión de los roles de los personajes presentados en el texto poético. Es decir, en el texto, dentro de un espacio cerrado, la habitación, van a existir dos personajes de sexo opuesto donde los papeles sociales de cada uno están invertidos. De esa manera, las autoras enfrentan la posición patriarcal de la

sociedad y la postura falologocéntrica de la literatura como sucede en el poema “Mariposa negra” de Silva Santisteban:

No amor,
No preguntes la hora después, no enciendas la luz,
No hables, no pienses, no respire
Quieto
Deseo recorrer con mis sucias manos tu cuerpo inerte
Y sentir que mis olores te poseen, se incrustan entre tus vellos,
Te deshacen. (19)

Por un lado, en este poema la voz ordena al sujeto poético: “no preguntes, no hables, no pienses, no respire”, colocándolo en una posición de sumisión que termina con el acto sexual “mis olores te poseen, se incrustan entre tus vellos” y, finalmente, esos olores a los que se refiere la voz “deshacen” al sujeto que es poseído. El objeto del deseo (el hombre) adquiere las características destinadas a la mujer (sumisión y dependencia): “Quieto / Deseo recorrer con mis sucias manos tu cuerpo inerte”. De esta manera, la voz poética invierte los roles que adjudica el sistema patriarcal en la dialéctica hombre/mujer a mujer/hombre.

Por otro lado, el acto sexual (que se desarrolla en un clima de tensión entre la voz que posee y el sujeto) se lleva a cabo en un espacio cerrado que pretende ser tanto la habitación como el cuerpo: “[e]l papel fucsia que he puesto sobre las ventanas ha quedado empañado / La humedad de su saliva sobre mis piernas, entre mis dedos” (19). El espacio que se propone en el poema es la habitación donde dos cuerpos se encuentran, pero se produce una yuxtaposición de imágenes y por ende de sentidos cuando la voz juega con las palabras “ha quedado empañado” y “la humedad” de la saliva del cuerpo poseído, misma que queda sobre las piernas de la voz poética. Luego aquel papel empañado encierra al sujeto sometido en el verso “[s]ólo la imagen de tu sombra estirada sobre el papel fucsia permanece en mi bolsillo”, es decir que el papel con el que la voz cubrió las ventanas de la habitación va a quedar en una parte del cuerpo que habla. La relación entre habitación y cuerpo se extiende en otros versos del poema:

Y constato tu presencia en el interior de otra
Habitación vacía, cuando
Enredo entre mis dedos el ansia y la distancia
Sólo la imagen de tu sombra estirada sobre el papel fucsia
Permanece en mi silencio
Una mariposa negra, presagio de la muerte, me acompaña. (19)

El quiebre que la autora hace uso le sirve para potenciar el significado de “otra” dentro del contexto que se antepone. Así la noción de “otra” persona, “otra” mujer, “otro” cuerpo se deja entender en el texto cuando se apoya en el verso que le procede: “habitación vacía cuando / enredo entre mis dedos el ansia y la distancia”. Por un lado, queda entredicho que la noción “habitación” puede ser entendida como espacio de la habitación y también como cuerpo, pero también por otro lado los versos “la imagen de tu sombra estirada sobre el papel fucsia / permanece en mi silencio” refuerzan la noción de posesión del cuerpo del amante.

Esta retórica fue abordada en un medio social de violencia política, donde se enfatizó el espacio interior y privado que son espacios donde el tema del cuerpo es—según Ollé—un pretexto para hablar sobre las formas del deseo y la ironía, el humor negro, la perversidad y el escepticismo (2002). Por lo tanto, el tipo de poesía que trabajan Silva Santisteban y sus contemporáneas interiorizó la violencia externa en pequeños ámbitos humanos, como la pareja; y físicos, como el de la casa y, más específicamente, la habitación. En una primera lectura se entendería como un refugio, pero en realidad es un tipo de exilio: el exilio interior voluntario.

Lo de afuera y lo de adentro

A diferencia de la estrategia poética “la inversión de actitudes genéricas” que señala Reisz en los libros Memorias de Electra (1984), de Mariela Dreyfus y O un cuchillo esperándome (1988), de Patricia Alba (ambas poetisas contemporáneas a Silva Santisteban), Álvarez y Crisólogo muestran veladamente tanto los logros del debate feminista como las nuevas formas de hablar en relación al cuerpo que dichos avances han permitido. Se trata de un cuerpo más

abarcar, el cuerpo social que tiene dos espacios fijos: el público y el privado. En sus poéticas se insiste en la división de estos espacios, donde el espacio público (el exterior) está representado por la ciudad, mientras que el espacio privado (el interior) viene a ser la casa, especialmente la habitación.

Gastón Bachelard señala que “la dialéctica de lo de afuera y de lo de adentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites entre (fuera vs. dentro) son barreras” (254). En La poética del espacio (1957), Bachelard nos advierte que los dos términos “fuera” y “dentro”, en la antropología metafísica, plantean problemas que no son simétricos:

Hacer concreto lo de adentro y vasto lo de afuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque, aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de adentro y lo de afuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de adentro y a lo de afuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y hemos podido demostrar, en un capítulo anterior, que la miniatura sabe almacenar grandeza. Es *vasta* a su modo. (254)

Sin embargo, esa dialéctica (ciudad y casa) entendida dentro de sus aclaraciones se multiplica y diversifica en innumerables matices, permitiendo el ingreso a la imaginación, el sueño, el ensueño, la memoria y el tiempo. Para el autor, “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (35). En efecto, la casa es un cuerpo de imágenes que dan al sujeto razones o ilusiones de estabilidad donde la imaginación juega un papel importante para evitar que la realidad sea velada y vista, entonces, la imaginación construye “muros con sombras impalpables dentro de ese espacio cerrado que alberga al creador” (Bachelard 36). El espacio exterior, fuera de la casa, es un espacio que invita a “entrar en las aventuras de la vida, a salir de sí” (Bachelard 41). Para el autor de La poética del espacio, el universo se cubre con diseños personales que están totalizados con el mundo interior del creador. Allí se produce esta conjunción entre lo que el creador escribe de la realidad y lo que pone de su imaginario personal.

Ese es el caso de Crisólogo, quien recurre a un imaginario recargado de imágenes y de pequeñas acciones y situaciones fragmentadas que al unirse en el poema construyen todo un imaginario de una parte de la sociedad limeña.

Las nociones de lo adentro y lo de afuera permiten en este apartado considerar las poéticas de Álvarez y Crisólogo dentro del tópico de la urbe que se inicia en el Perú con los vanguardistas Vallejo y Oquendo de Amat. Basándose en las nociones de lo de adentro y lo de afuera, los sujetos poéticos de Álvarez y Crisólogo—ya sea como autor implícito o a través de personajes inventados o recreados—se mueven desde su condición de exiliadas y salen de ese exilio para explorar el mundo decadente y opresor (Álvarez), falso y caótico (Crisólogo) y registrar en su memoria lo que encuentran en el camino recorrido.

Tanto el libro de Álvarez, Zona dark como el de Crisólogo, Abajo, sobre el cielo, se valen del tópico de la urbe y lo desarrollan en relación con los exilios (exterior e interior), los espacios del cuerpo social y la memoria. Dentro del texto, estos motivos se entremezclan y logran explicar el tópico de la urbe insertados en una tradición muy amplia, iniciada ya en el siglo XIX con el libro del poeta Charles Baudelaire, Les fleurs du mal (1857), poemario que sugiere la relación entre el sujeto creador y la ciudad.

Las ciudades de Zona dark y Abajo, sobre el cielo se definen en el título de ambos libros. Zona dark, presenta un título gótico, título de lo urbano maldito. El título marca un lugar específico con una connotación negativa y oscura, ese lugar es la “zona dark” que no está permitida para todos. En una primera lectura se puede entender “zona dark” como un lugar que está fuera del espacio interior (una calle, una ciudad, una vecindad); es decir, la habitación sólo se entiende cuando la autora se refiere a temas más íntimos como el poema “Spleen” (término asociado con Boudelaire y los poetas malditos):

Preguntándome qué hice en estos veinte años te
encontré en mi memoria
Recuerdo que en verdad te enseñé algunas cosas
En el fondo eras dócil, con tus cabellos como los
de un perro. (38)

En este poema, la memoria, como lugar habitado (Bachelard 35), sugiere la noción de casa o habitación porque se convierte en el espacio donde se halla lo subjetivo. La voz lírica hace una revisión de su pasado y encuentra en su repaso a una persona que la deja “sin palabras en la boca y con una / sonrisa en el cerebro” (38). En cambio, en poemas como “La más rayada”, la voz lírica se circunscribe en un espacio que es la ciudad:

En una ciudad como ésta,
con una prostituta en cada esquina
donde el deber le manda estar de pie,
Una ciudad como una prostituta,
donde basura y mosca son por definición
imprescindibles. (31)

Las ciudades de Álvarez son una extensión de la visión romántica de la ciudad de Baudelaire. En sus poemas, la oscilación entre lo sublime y lo diabólico, lo elevado y lo grosero, el ideal y el aburrimiento angustioso se corresponde con un espíritu nuevo, y precursor, en la percepción de la vida urbana. Sus ciudades se las debe no sólo a Baudelaire sino también a sus seguidores, los simbolistas franceses Rimbaud, Verlaine y Mallarmé. La concepción estética de Baudelaire se aprecia en muchos de los poemas de Álvarez como se aprecian en “La más rayada” y “Spleen”, en cierto sentido, ambos son un homenaje a Baudelaire.

A diferencia del libro de Álvarez, el de Crisólogo no define un espacio específico: Abajo, sobre el cielo, título del libro, no tiene una ubicación fija, considerando que debajo del cielo está la tierra. Los adverbios de locación “abajo” y “sobre” son antónimos que se niegan, anulando el concepto “cielo”. Sin embargo, lo que sí se define en el libro de Crisólogo es que el lugar que

ella propone, lo de abajo, posee una contraparte, lo de arriba. En ese sentido, el concepto bajthiniano de “inversión” se puede aplicar en el primer libro de Crisólogo.

En ambos poemarios existe un referente común que es la frontera entre lo de afuera y lo de adentro, la cual permite el acceso hacia el exterior. El primer poema del libro de Crisólogo, “UNA CONSTRUCCIÓN”, se refiere a una ventana del autobús. La voz poética inicia el texto narrando lo difícil que es observar desde adentro lo que se encuentra afuera para señalar su referente de salida: la ventana:

UNA CONSTRUCCIÓN QUE NO PERMITE observar hacia fuera
una construcción abisal y sórdida como un cuadro abisinio
bajo el lente estoy en Louvre
y Louvre en Plaza Francia es un espejismo
Desde lo alto de un bus / contemplo la ciudad. (11)

Si bien la voz no utiliza la palabra “ventana” en los primeros versos le permite al lector entender que hay una frontera entre la ubicación de la voz y el exterior. El lente, un par de anteojos blancos y rotas botellas son fragmentos de información que permiten al lector reconstruir la escena. En el verso veinte se define esta ubicación cuando se dice: “diseñando noches enseñado diariamente cómo salir por la ventana” (11). La voz poética está mirando la ciudad desde la ventana del autobús. El sueño le permite recorrer el exterior y reconocer el dolor y el placer en un bar, ““en algún lado mora mi soledad’ es una vieja canción la escuché / en los labios redondos de una muchacha en un bar de Lima” (11), lugar donde la voz anota que encontró el amor: “allí conocí el amor” (11).

Álvarez, como Crisólogo, está en el exterior. Ella se mueve en la urbe, sus personajes hablan desde allí y son personajes seguros de su condición de superioridad (“El criollazo”), en algunos casos, mientras que en otros, de subordinación (“Epitafio para San José”), pero que existen en el exterior. En el caso del poema “El criollazo”, la voz poética es masculina. Se trata de un hombre que dirigiéndose al lector le cuenta lo que él puede hacer debido a su actitud viril:

A mí nadie me da orégano cuando bajo a comprar
grifa
nadie me marca los naipes nadie me carga los
dados nadie me mete la mano
A un gesto mío los zambos del billar cogen mi saco
me arremangan la camisa me lustran los zapatos
con la lengua
Soy el criollo bacán, el que hace las carambolas
Soy un hombre, y a mi paso todas las hembras se
arrechan. (17)

En contraste, su poema “Epitafio para San José” presenta a un hombre sumiso, vencido por el tiempo y los valores:

Yo fui el desdentado José, José el callado,
el buen hombre, el pobre hombre, el leal servidor
que se llevó la miseria de su vida grosera
a la oscura trastienda humana de tu dios
Yo fui San José, el pobre carpintero,
tonto y simple como pocos. (151)

Estos dos estereotipos que se contraponen muestran el abanico de temas que la autora trata en su “zona dark”. En el libro presenta diferentes sujetos con actitudes opuestas que se construyen a partir de los papeles sociales que se les asigna. De esa manera, José es el “desdentado”, “el que llevó la miseria de su vida grosera” (151) y el criollazo es aquél que a su paso “todas las hembras se / arrechan” (17).

En una lectura más profunda se podría entender que los roles sociales convencionales están creados desde el exterior para fijarlos y actuarlos en el exterior y que el interior es otro mundo sin roles ni condiciones y del cual la autora no dice mucho. De esta manera es que ambas poetisas definen tanto un área desde donde parte la escritura como un espacio poético al que desean llegar. Este “viaje interior” es al que se refiere Reisz; es un viaje que intenta definir la identidad o las identidades que se construyen en un texto poético (19). Para continuar este viaje interior, las autoras crean su propio “habitus”, el cual les sirve de guía para continuar en el camino de sus

sujetos poéticos y así se ve que su exilio, uno que viene de adentro, se construye para recorrer el exterior a partir de la creación de personajes o voces.

Se ha anotado que tanto Álvarez como Crisólogo tienen interés en lo social, tema que exploran a partir de los problemas que presenta la urbe. Conviene resaltar que la primera parece ser más directa al usar siempre un lenguaje conversacional y articulando, una suerte de pensamiento de tono filosófico. Sus poemas “Pesadilla”, “Poema”, “Los relojes se han roto” y “Los que van a la guerra” dan fe del tipo de lenguaje al que se alude:

 Todos sabemos que han pasado eras y siglos y
 milenios
 y que nos acercamos al fin de las edades
 porque en verdad sabemos que el triunfo es de los
 otros, de los ciegos y ciegos,
 que la guerra se ha hecho para ellos y las medallas
 para sus victorias. (77)

En este poema, “Pesadilla”, la autora introduce una idea personal cuando anota que el triunfo es de “los ciegos y ciegos”, de aquellos que no quieren ver la verdad. Utilizando la metáfora de la ceguera, la autora refuerza la idea de ausencia y así el sentido de la guerra queda en el vacío. Si bien la autora utiliza un lenguaje muy directo y conversacional para construir su discurso desde un tono filosófico, un tono coloquial le sirve para evitar el dramatismo de la historia que se narra como se aprecia en el poema “Los relojes se han muerto”:

 En estos días de paro armado y carestía,
 días de microbuses atropellados y de comensales
 engullidos,
 cuando hay tanta cerveza por beber,
 en estos días, digo, en estos días,
 la sangre y la cerveza derramadas
 se suben a la frente con más sed
 En estos días en los que la muerte
 es un adorno más para la vida,
 las horas del futuro se han venido al presente;
 los relojes se han roto, o se los han robado. (139)

Sarina

alguien se tapa la boca y huye. (26)

Lo que se observa en este fragmento es la voz poética que ubica la escena, luego introduce una cita del periódico “alguien murió drogado en un burdel” y, luego, continua la voz poética, pero esta vez introduciendo cada vez más seguido otras voces (“eh levántate goza goza goza”) y finalmente “Sarina / Sarina”, voz que corresponde al momento en que alguien identifica el cuerpo de la víctima. En los textos de Crisólogo, los personajes viven historias trágicas dentro de una ciudad desordenada. Sin embargo, el tono altamente lírico con que presenta la autora a los personajes de sus poemas permite articular el caos de la urbe y en él a sus héroes y heroínas.

Se podría establecer una relación entre Álvarez y Crisólogo si se atienden sus propuestas ideológicas. Álvarez busca un lenguaje directo y claro para contar pequeñas historias donde hay una búsqueda ética. Su discurso parte de la tradición judeo-cristiana al reivindicar un sujeto subalterno como lo es José, esposo de María. En “Epitafio para San José”, la autora muestra un hombre “desdentado”, “callado”, quien ha sido invisibilizado por la historia que cuenta la tradición judeo-cristiana. En este caso se cuestiona el discurso católico de piedad y humildad:

Yo fui el desdentado José, José el callado,
el buen hombre, el pobre hombre, el leal servidor
que llevó la miseria de su vida grosera
a la oscura trastienda humana de tu dios
Yo fui San José, el pobre carpintero,
tonto y simple como pocos. (151)

A diferencia de Álvarez, en el lenguaje de Crisólogo no se quiere comunicar algo específico, por eso recurre a un lenguaje con un tono altamente lírico y fragmentado. Crisólogo quiere contar pequeñas historias—con referentes reales—, pero lo intenta hacer a partir de la sensación que recibe de ellas, entonces construye un escenario de sensaciones con pluralidad de sujetos y voces.

De ciudad y exilios

De la misma manera que Crisólogo, Álvarez construye héroes, basados en personajes populares, quienes vienen a exponer un nuevo discurso que pretende acabar con los viejos relatos. Para Crisólogo, los personajes populares le sirven para visibilizar una nueva cultura, la de los migrantes y la de sus hijos. Estos sujetos, los de Crisólogo, se encuentran ya en la “zona dark” de Álvarez que antes sólo se divisaba desde la ventana. Como anota Susana Reisz:

La construcción de cualquier forma de identidad (genérico- sexual, étnica o nacional) se deja comparar sin esfuerzo con la creación de un ‘héroe’ (o una ‘heroína’). En conformidad con los postulados bajtinianos, ambos casos requieren un viaje de ida y de vuelta entre el interior y el exterior del sujeto. La diferencia radica en que el mismo viaje puede ser muy confortable o muy incómodo según la posición del viajero. (18)

En el poema “Martes 13”, el viaje que realiza la voz poética parte del interior hacia el exterior. Aquí Álvarez presenta a un sujeto excluido y/o estereotipado por el discurso oficial. Se trata de un personaje sin género, lo único que se sabe de él es que es un intelectual por la mención que se hace del lugar: “[l]os cuatro muros de mi biblioteca” (42). Lo primero que la voz poética señala es que es un personaje que no tiene un pasado ni un futuro: “Aquí paseando / gris puñado de polvo [...] sin futuro, presente ni pasado”. El protagonista se refugia en su propio mundo, “la biblioteca”, para reafirmar su identidad: “Aquí, paseando / como un león enjaulado / huelga de micros- / Los cuatro muros de mi biblioteca, / ron y tabaco” (42). El sujeto que la autora describe cumple con las características que el discurso patriarcal ha construido para el intelectual: “mi biblioteca, / ron y tabaco” (42).

A diferencia de las propuestas de Reisz, que trata más bien de la cuestión de género. La construcción de una identidad en estas poetas, no es exclusivamente la femenina. En todo caso no es ésta la preocupación más grande. Se encuentra la búsqueda de la realización plena del amor por la humanidad, la crítica social, la cuestión ética y todo esto en la exploración del espacio exterior.

La visión anárquica de Álvarez, pero apostando por una “verdad” filosófica, no deja de denunciar situaciones injustas—históricas y coyunturales—, a veces mostrando su escepticismo como en “Pesadilla”:

que la guerra se ha hecho para ellos y las medallas
para sus victorias
y que jamás podremos, con todas nuestras dudas a
cuestas, enfrentamos
al inflexible pulso de sus garras movidas por el mal
inexorable, lento. (77)

La apuesta de la poesía de Álvarez no está en el lenguaje ni las audacias de sus imágenes sino en el discurso que transmite a través de sus personajes. En palabras de Reisz se afirmaría que “en la crisis depresiva, la voz ‘de la primera persona’ se atreve cada vez menos a decir ‘yo’” (37). En ningún momento el lector se entera que la que escribe es una mujer y es que en la poética de Álvarez se insiste en la búsqueda de una voz personal y diferente a la del resto de su promoción. Según Reisz, las intelectuales feministas hoy en día luchan por una voz personal que las represente:

La mayoría de las intelectuales feministas de hoy -así vengamos del campo de la psicología clínica, de la ética, de la filosofía política, de las ciencias sociales, de la literatura- compartimos la idea de que la gran tarea que confrontamos las mujeres al final del milenio es ‘aprender a hablar con una voz única y auténtica’, libre de temores y ambivalencias. (38-39)

Álvarez toma voces de hombres en muchos de sus poemas, como se lee en “Confiteor, Domine”:

[S]i veo a una mujer echo manos a sus senos
bruscamente arremeto
contra su pelvis pelvis no me importa si tiene la nariz
corta o larga si sus ojos están
abiertos o cerrados: yo he aprendido a tomar las
cosas por asalto. (21)

En ese sentido, en sus poemas no está la preocupación de implantar una voz femenina, pero tampoco está el interés por trabajar su poesía atendiendo la discusión que se produce en el

debate de género como se lee en los versos “si veo a una mujer hecho mano a sus senos” (21). Al respecto, Richard sugiere que tanto las artistas como las teóricas feministas interesadas en el debate post-modernista no están preocupadas por:

Construir un nuevo modelo de ‘identidad femenina’ (modelo según el cual la feminidad sería un valor fijo o un contenido predefinido: una positividad segura), ya que dicha preocupación seguiría asociada a una filosofía confiada en las esencias-verdades, y desmentiría el tono meta-físico de la nueva búsqueda. (65)

Lo que la investigadora anota es que se desconstruyen las imágenes convencionales de feminidad que el discurso de la representación sexual ha ido edificando desde el patriarcado como se examina en “Confiteor, Domine”. Si bien la primera mitad del poema trata sobre la virilidad de la voz poética, la segunda mitad se relaciona con la fragilidad de la voz poética, la cual se entendía como masculina:

nadie debe creer ni aun por un segundo que allí
detrás hay algo sin corazas ni murallas,
una trémula carne que en el fondo es quien lleva
mi nombre y roba mis sentidos para ponerlos
en mis debilidades,
en la mujer que ansío, y a la que odio-
(Oh ritmos sincopados bien sabe dios que es cierto
que detrás de estas manos
que sostienen con fuerza y elegancia las cosas en su
sitio y detrás de estos labios
hechos a la medida de cualquier carcajada
está esa cosa débil, frágil, trémula, húmeda, esa
maldición capaz de agua y de fuego). (21-22)

La voz poética de “Confiteor, Domine”, la cual describe en “El criollazo” la virilidad y la astucia del hombre, revela aquí un yo débil con los siguientes versos “una trémula carne que en el fondo es quien lleva / mi nombre y roba mis sentidos para ponerlos / en mis debilidades” (21).

Uno de los poemas donde trata la violencia política armada de esos años es “Los que van a la guerra”. En él se ironiza el compromiso del intelectual (“... y *la mano izquierda* a la mano izquierda”) al referirse a la posición “políticamente correcta” del intelectual o artista. En el

poema se lee que la guerra o el conflicto armado interno afectará a todos: “Los que van a la guerra y los que no se van/ la llevan por igual dentro de sí [...] vamos a morir todos, camaradas” (142). Por un lado, éste vendría a ser el punto de quiebre para que la poesía de los noventa salga a explorar las zonas externas. Y por otro, reconocer(se) dentro de las relaciones entre los espacios habitados que ilustra Bachelard: “lo de afuera” y “lo de adentro”. Según el ensayista, la relación entre lo de afuera y lo de adentro, lo concreto y lo vasto es flexible a cualquier elemento que sea construido por los creadores para engrosar su imaginario. En “Los que van a la guerra”, la poeta establece un espacio habitado que se concreta en el cuarto verso al hacer referencia a un lugar común: la plaza San Martín (centro de marchas políticas y lugar de encuentro de las personas que apoyaban la guerra de Sendero):

Los que van a la guerra y los que no se van
la llevan por igual dentro de sí,
agitando cruelmente su cerebro
Frente a la Plaza San Martín, los arcos
contra los que apoyo mi costado y fumo
y *la mano izquierda* a la mano izquierda
son fugaces como el atardecer
Ni siquiera el alcohol triunfa del tiempo
Él remueve las ciénagas, más bien, él las remueve,
en la decadencia de los mármoles íntimos
Él dibuja blasfemias en los cielos, él, tremendo,
blasfema de la vida
Vamos a morir todos, camaradas. (142)

En el poema se produce un viaje. La voz poética habla de sí apoyándose en un paisaje exterior (la Plaza San Martín). Su relato se construye de afuera hacia adentro porque si bien parte de un referente común, luego éste se desvanece y queda el sujeto poético y sus incertidumbres cuando termina el poema con el verso: “Vamos a morir todos, camaradas” (142). En los primeros dos versos se define que hay dos grupos o bandos que la están pasando mal: “la llevan por igual dentro de sí” (142). El sujeto poético pertenece a uno de ellos, pero su mayor angustia es que las discrepancias entre uno y otro grupo no van a resolver el final de la historia. La certeza de un

final trágico mueve a la voz poética desde un espacio externo hacia su angustia, edificando un viaje personal que se proyecta con los otros poemas de Zona dark.

En otro poemario de una contemporánea de Álvarez y Crisólogo, De este reino (1993) de Victoria Guerrero, los personajes en el exilio son reivindicados. En “Crónica de Tomás antes de ver a Cristo Resucitado” aparece Caín, uno de los personajes bíblicos, como un sujeto vencido y sumiso. De la misma manera como Álvarez presenta a San José, “un hombre desdentado”, Guerrero describe a un hombre sin culpa, pero con un destino trágico “[q]ue no fue el Génesis quien le dio vida / sino Mateo Marcos Lucas Juan y María” (47). Es decir que la visión tradicional de lo bueno y lo malo se invierte y se presentan nuevas miradas sobre sujetos históricos, pero con una nueva versión de los hechos.

Junto con Álvarez, Guerrero propone en su poesía por una salida ética ante los problemas del mundo moderno. En “Nacimiento”, la voz que describe la relación entre María y José es una voz subalterna con la finalidad de cuestionar el discurso patriarcal de la tradición judeo-cristiana presentada en la Biblia. Tal como en las otras poetas, el espacio interior de Guerrero es oscuro, mientras que el exterior es de luz, pero de una luz violenta, de estallidos y ruidos. “La Verónica” es un poema de ese espacio cerrado: “Aquí / todo está / demasiado oscuro” (33), dice la voz poética. Sin embargo, el exterior no es esperanzador: “Afuera / la tierra / quién sabe / se estará muriendo de frío” (33). El utilizar voces de personajes, en este caso de la mitología cristiana, es algo que hacen las poetas de este estudio, como diría Reisz: “Un poema lírico puede acoger tantas voces “ajenas” y tantos lenguajes diversos como cualquier otra forma literaria” (145).

En cambio, en el segundo libro de Guerrero, Cisnes estrangulados (1996), la voz del protagonista es una melancólica y presenta influencias directas de la estética pop a través de la música rock. La voz del adolescente en Cisnes estrangulados refleja la incertidumbre y los

sentimientos juveniles en un mundo con crisis política y social. Luis Fernando Chueca señala a este libro como uno que está dentro de una línea urbana, de temáticas cotidianas, y que retrata las preocupaciones juveniles (17). “Habitación” y “I know it’s over” son poemas donde el desaliento y la apatía son los signos que han sido recogidos de la vida de un sector de la clase media de Lima como se demuestra en los siguientes versos: “Pero tú te empeñas en buscar la oscuridad / porque tal vez allí tus sueños se realicen. / A veces quisiera huir para alcanzar la luz” (LI).

Tal como hay afinidad en el lenguaje coloquial estándar de Alvarez, en Zona dark, con los dos libros citados de Guerrero. El lenguaje de Crisólogo guarda semejanzas con la propuesta verbal del poemario de Grecia Cáceres de las causas y los principios: venenos/embelesos (1992). La preocupación lingüística de Cáceres va por el querer volcar su interioridad al exterior, utilizando en algunos poemas imágenes del metabolismo y la biología del cuerpo para desarrollar estados externos, sucesos sociales. Si bien su lenguaje es barroco, al estilo de Paradiso (1966) de Lezama Lima, el desciframiento de su universo apunta más a buscar una manera de retratar ese mundo externo oscuro y violento en el que se instala el sujeto poético. En cambio Crisólogo utiliza un lenguaje recargado de voces para describir hechos sociales caóticos, retratar y registrar modalidades violentas de una sociedad contradictoria y fragmentada. Para ello, Crisólogo se vale también de personajes, pero en su caso, se presenta una pluralidad de sujetos marginales, y también de los íconos de la cultura popular peruana. En ese sentido, sus poemas son un “corredor de voces” (Bakhtin), en el que la polifonía anárquica va moldeando un anti-discurso.

Como ya se ha anotado, Crisólogo hace una exploración por la urbe—de la zona interna a lo externo—a través de los sueños, la imaginación, las caminatas y los encuentros. En su libro hay un reencuentro con los antepasados y con la historia y ese encuentro se da abiertamente a partir de la cultura de los migrantes asentados en la capital. Su propuesta cultural de identidad

peruana, la expone en todos sus poemas, mostrando crítica, ironía, y hasta escepticismo. A diferencia de esta vertiente urbana de las migraciones a la capital (con Hora Zero o Kloaca), la poesía de Crisólogo se vale de la lírica extrema y no de lo narrativo.

En “Muchachas como ella”, la pluralidad de voces llega al concierto, lo mismo que los puntos de vista de los sujetos enunciados. Sin embargo, uno llega a encontrar la anécdota completa, la historia que se cuenta entre líneas es aparentemente caótica. Lo mismo sucede con “Flecos”, poema donde la voz hace referencia a los símbolos populares como también da a conocer lo que está en la mentalidad popular: “y esa damita de mini dorada/ repartiendo besos a diestra y siniestra/ prometía darse al público completamente/ el mejor espectáculo jamás visto en tierra norteña” (20). En “A Juanita de Lurigancho”, lo cromático construye un sistema de simbolismos: “cáscaras golosinas rodean la pared donde el pintor / imaginó a Juanita / el hábito / de perfil con sus costales llenos de ropa / y multicolor inclinada como un arco iris” (42).

La violencia es tratada de otra manera, con respecto a la tendencia erótica de las poetas anteriores a los noventa. Crisólogo la asume de modo directo, con descripciones y siempre contando un hecho y a igual que sus compañeras de promoción, desde los espacios señalados de afuera. Es así que “Ayer” es un poema donde la voz se solidariza con la sociedad civil que es víctima de la violencia general: “Ayer / la noche de la explosión / cerré mis cortinas definitivamente / pensé al negro como mi color favorito” (49).

En estos versos, la voz poética relata un hecho que es la explosión de la oficina del comité de madres de San Juan. El sujeto poético cierra las cortinas de su habitación y piensa en el color negro, el cual sugiere muerte; sin embargo; la voz señala que el negro es su color favorito. Para la cultura occidental, el color negro está asociado a los conceptos muerte, desolación, congoja, más no regocijo, y mucho menos implantar una asociación como la que establece la voz poética

después de una tragedia como es la del bombardeo a la oficina del comité. Aquel refugiarse en la habitación, que es el cortar todo acceso con el exterior, el cual ha sido en poemas anteriores el lugar por excelencia, se convierte en una crítica de lo que sucede afuera y de lo que se ve desde adentro. La voz continúa describiendo la historia e informa al lector que se ha producido una explosión cerca de la habitación de la voz poética (“San Juan estalla / no perfora / no rasga su piel / periódico marchito en mis manos”) y ésta ha producido muertes:

[L]a madrugada dejó 3 muertos
probablemente festejaban fin de mes cerca del mercado
sus parientes colocaron a centímetros de sus cabezas una vela
encendida una bolsa con la boca abierta donde debes depositar tu
colaboración. (49)

en los últimos versos del poema se entiende que el colaborar no es suficiente, si es que la “colaboración” es de unos cuantos: “Perros verdes amarillos en la búsqueda / vidrios rotos / la crueldad su dulce silencio / diseminada en los árboles / bajo los reflectores un cubo de hielo / sin color ni miedo” (50). El cromatismo y la variedad de la información que detalla la voz poética ofrecen una visión fragmentada de la anécdota, la cual necesita información del contexto para entenderse lo que está sucediendo. Este exceso de información ayuda a construir un poema que no se queda en la anécdota sino que abre paso a nuevas voces dentro del texto como son los nuevos sujetos sociales y la voz de la autora misma.

Para finalizar este capítulo es necesario aclarar la figura del “margen” estudiada por Richard. Esta figura encaja en las poéticas de Crisólogo y Álvarez en dos sentidos. Por un lado, los textos de ambas edifican la noción de la poética de la minoría en la edificación de personajes invisibilizados por el discurso dominante. Estos personajes periféricos, al convertirse en los protagonistas de las anécdotas que narran ambas voces poéticas dejan de ser ignorados por el centro y se recogen dentro del discurso. Por otro lado, las voces poéticas se cimientan en un espacio alterno al dominado por el discurso patriarcal. De esa manera, las voces consiguen

edificar sus personajes y su propia voz desde otro lugar, un terreno en el que no hay construcciones formales que cumplir, y donde la preocupación no es necesariamente la de una cimentación de un yo lírico femenino. Como las voces no se presentan como protagonistas de las anécdotas, entonces quedan como simples observadoras.

En ese sentido, la estrategia del límite que sugiere Richard puede entenderse en los textos de Crisólogo y Álvarez porque ellas son, dentro del poema, personajes secundarios que agregan su versión de los hechos a la de las otras voces. Si se puede hablar de algún tipo de feminismo en todas las poetas de esta disertación sería el “neofeminismo” que sugiere Richard. Para ésta, el neofeminismo afina su mirada a los engranajes de discursos que respaldan el juego de fuerzas entre actores, roles y participaciones, socialmente jerarquizados en base a un arbitrario sexual (63) que puede ser una voz poética femenina, masculina o neutra.

Como se ha detallado en los dos últimos capítulos, la única poeta que se presenta con una consistente voz lírica femenina es Carmen Ollé. Con excepción de Rocío Silva Santisteban, el resto de las poetas controlan un yo lírico que algunas veces introduce personajes femeninos, pero no siempre. Blanca Varela funda una voz ausente de género, excepto por su etapa feminista. En cambio, Roxana Crisólogo se apoya en la fragmentación del discurso, presentando voces de diferentes actores sociales y Monserrat Álvarez, como Varela, construye una voz ausente de género.

Lo que refleja este escenario es que aún a finales del siglo XX, nombrar como mujer es condicionarse dentro de un “ghetto” construido por la cultura masculina. Si bien es cierto que éste se engrosa con cada generación de escritoras, creando una nueva estética desde los márgenes o su “ghetto”, todavía en los noventa se presentan obstáculos desde la crítica normativa. Sin embargo, los períodos por los que han atravesado los feminismos ayudan a construir un “corpus”

literario paralelo al de la cultura masculina. La resistencia a aceptar una literatura de mujeres de parte de la crítica normativa es cada día menos potente, pero para conseguir que la crítica prescriptiva acepte a las escritoras, como anota Castro-Klarén, ha sido una labor ardua de recuperación, presentación y análisis de las producciones de escritoras. Para Masiello esta resistencia se encuentra asociada a la edificación de una cultura binaria y, en ese sentido, excluyente y donde la mujer pertenece al dominio de lo natural. Así mujer-naturaleza se opone a los conceptos hombre-cultura.

A pesar de los obstáculos, investigadoras como Guerra-Cunningham, Castro-Klarén, Franco, Masiello, Richard, Molloy y Sarlo han sido capaces de reordenar los períodos literarios y encontrar características comunes en muchos poemas y narraciones de escritoras. Con esta reordenación, las investigadoras descubren técnicas y estrategias que las creadoras emplean para poder “nombrar” lo que les interesa nombrar. Así, aquella Eva que relata la voz poética de Varela en “Va Eva”, no necesita denunciar la agenda que ha asignado el patriarcado a la mujer (“y tendrás nombre // y la palabra / reptando / será tu huella”) a través de un referente bíblico o histórico como tampoco necesita “enmascarar” su yo poético con la presencia del relato de una voz femenina ajena a la de la creadora o reinscribirse en la tradición literaria masculina con el uso de los epígrafes y epílogos de escritores canonizados. Ahora las creadoras pueden aprovechar más libremente sus voces para nombrar(se). Si se presta atención a las últimas publicaciones de Varela, Ollé, Silva, Álvarez y Crisólogo, el lector se encontrará con un yo poético más uniforme y en donde el discurso ha alcanzado una alta calidad estética. En sus poemarios, la estrategia del cómo decir que anotan Sarlo, Reisz, Molloy y Castro-Klarén ha superado a la de sus antecesoras.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES: LOS FEMINISMOS CONTRA LA MEMORIA Y EL OLVIDO

Que los textos (poesía, prosa poética y narrativa) fundan lenguajes y discursos es conocimiento general dentro de los estudios literarios contemporáneos. Sin embargo, descubrir cómo las formas de estos discursos se entretajan en los textos de las escritoras de fin de siglo en relación a la violencia (social, política, económica y simbólica), ha sido la tarea de esta investigación. Para ello, se organizó un *corpus* literario integrado por poemarios de escritoras publicados durante las décadas de los ochenta y noventa. Se ha podido observar que este *corpus*, con características propias y diferenciadoras, marca una territorialidad textual nueva y compone un universo que revela la repetida presencia de ejes semánticos sostenidos por una matriz social. La hipótesis de que existe una relación entre, por una parte, los debates feministas latinoamericanos y, por otra, los discursos hallados en los textos poéticos de las escritoras de esta investigación quedó validada no sólo por el proceso de la escritura de la mujer latinoamericana que señala la crítica literaria feminista sino también por la llamativa existencia de la noción de “lo de adentro” y “lo de afuera” en relación con el cuerpo fragmentado, con el proceso biológico del cuerpo femenino y con la extensión de la metáfora del cuerpo social.

El clima de la época que se describió en los capítulos 1 y 2 se construyó a través de una investigación de archivo en revistas literarias tradicionales, en revistas de corta duración y en periódicos de las últimas décadas del siglo XX. Las entrevistas, reuniones y mesas redondas con escritoras, activistas feministas e investigadoras literarias y que se llevaron a cabo en Lima, permitieron establecer el diálogo entre los debates feministas y los discursos poéticos erigidos por las creadoras de este estudio. El proceso de investigación que se siguió, se inició desde los Estados Unidos y a través de las lecturas a Estratificación de los márgenes de Nelly Richard y El arte de la transición de Francine Masiello. En sus estudios, ambas investigadoras explican el

proceso creacional (en el arte, la poesía y la narrativa) y el uso de referentes de la cultura popular cuando analizan de cerca el proceso dictatorial chileno y el argentino. Si bien es cierto que estos procesos históricos difieren del peruano, existen similitudes en la relación que ambas establecen entre los campos sociales y artísticos.

Nelly Richard parte de la producción artística hecha durante y después de la época pinochetista, y explica cómo esta producción—alejada de aquella que la crítica normativa celebraba—revela formas artísticas basadas en la cultura popular que provienen de sujetos disidentes. Los intelectuales miran su sociedad, el momento que ésta atraviesa y la traducen. De la misma forma que Richard, Francine Masiello utilizaron los períodos dictatoriales tanto de Chile como de Argentina para mostrar la influencia que existía del contexto social en la escritura y otras formas de expresión intelectual. Su aproximación ya no es únicamente a la del sujeto disidente sino también a las formas de expresión que se construyeron a partir del cuerpo y de los conceptos de travestismo. Ella hizo un estudio detallado sobre la identidad de los nuevos actores intelectuales, los cuales estaban influidos por sus contextos históricos. Ambas investigadoras mostraron en sus libros cómo es que se estableció la relación entre sociedad y arte, especialmente literatura.

También en esta investigación, se buscó mantener la relación entre el campo social y el campo artístico, específicamente en la poesía. La interpretación de estos campos variaron en cada una de las poetisas; sin embargo, se pudo observar que todas ellas estaban atentas a su contexto, buscaban construir un imaginario personal en donde las creadoras no eran las protagonistas. Este imaginario lo encontraron en el cuerpo (Varela, Ollé y Silva) y en la ciudad (Álvarez y Crisólogo). Por supuesto que las categorías no son estrictamente fijas, ni sus ejes ni coordenadas. En este estudio se ha visto cómo en algunos momentos los textos se mueven de

categorías para tratar temas imposibles de ser tratados con el mismo imaginario que las poetas crearon para sus primeros libros. Esos momentos tuvieron que ver con el contexto social, que se complicó entre los años 1982 y 1992 con la confrontación oficial a Sendero Luminoso de parte del gobierno de turno.

El discurso político que utilizó la administración de Fernando Belaunde Terry fue un discurso castrador controlado por las fuerzas armadas, y que se fortalecía a partir de su presencia física en el campo social ya fuera con las paradas militares o con el manejo de las armas en lugares públicos. De esta manera, el discurso patriarcal se fortalecía con la violencia política, social y simbólica que se daba en el espacio físico. Estas formas de violencias no sólo se dieron desde el lado de las fuerzas armadas sino también desde las fuerzas de Sendero Luminoso y el MRTA. El Estado, quien buscaba cumplir su función de padre controlador y castigador contra las fuerzas de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), falló en su tarea y rehusó aceptar a los nuevos actores sociales, producto de la confrontación de ambas fuerzas.

Las formas culturales de los nuevos integrantes de la sociedad limeña (los pobladores andinos) no eran reconocidas por el Estado. Al no asignarles un espacio propio, la sociedad los invisibilizó y perdieron la facultad de participación ciudadana. La tensión que se creó entre los grupos sociales tradicionales y los nuevos actores sociales aumentó después de la captura de Sendero Luminoso y se produjo una digresión social. De esta manera, los nuevos grupos sociales construyeron una cultura característica paralela a la normada por el Estado, conocida ahora como cultura popular o chicha.

Fueron todas estas tensiones las que se estaban entretejiendo durante la época de la guerra civil y que algunas de las poetas de esta investigación reconocieron y se apropiaron durante su

período de desarrollo, articulando estas formas de resistencia a las existentes (hombre versus mujer, Estado versus sociedad civil). Así, la necesidad de emplear en el texto poético un yo lírico femenino quedó en un segundo plano y se aprovecharon las tensiones sociales para crear una voz contemporánea, pero antigua a la vez, porque pertenecía al debate entre lo limeño y lo andino y la civilización y la barbarie, entendiendo lo andino como bárbaro.

En el siglo XVI, con la llegada de los españoles y portugueses a América, se empleó la figura del bárbaro como clave de interpretación sobre los indios americanos. Este concepto que se había extendido hasta nuestros días definió la figura entre las personas del campo y las de la ciudad. La discusión en relación a civilización y barbarie se complicó aún más cuando se pensó desde los términos de lo moderno y lo posmoderno para América Latina. En el caso de Perú, lo moderno y lo posmoderno se quedó en la capital; es decir, nunca se explayó al interior porque es un concepto que sólo existió dentro del imaginario del intelectual limeño. Lo irónico de este debate es que la misma lógica utilizada por los intelectuales limeños se empleada aún por los países del norte y de Europa occidental. Lo que significa que Lima y sus intelectuales no participan de las discusiones teóricas que se llevan a cabo en el norte, convirtiéndose de esa manera en parte de la “otredad”.

Al respecto, Masiello señala que la gran discusión dentro de la corriente posmoderna latinoamericana es la relación entre el original y la copia o la imitación. Para la investigadora, la otredad impulsa la relación entre la copia y el modelo y nos recuerda el posicionamiento secundario de América Latina con respecto a la teoría metropolitana (109). Sin embargo, aquellos intelectuales limeños atentos a la discusión lograron rescatar la cultura popular y crear un discurso de la misma, cayendo en el juego de la “otredad”, como nos alertaba Richard en “Latinoamérica y la posmodernidad”, un capítulo de Estratificación de los márgenes.

Dentro de la discusión entre los intelectuales limeños, las escritoras no tenían opinión; sin embargo, eso no significaba que estaban ausentes o que habían sido silenciadas. Al contrario, la discusión que surgió desde el lado de la escritura hecha por mujeres fue cuestionar el orden social desde espacios no tradicionales, es decir, desde el interior del país. Ollé y Silva fueron quizá las que participaron más en la desestabilización del orden social desde las provincias a través de los medios impresos como Siete culebras, La Industria, entre otras revistas y periódicos de provincia porque si bien no hablaban de la otredad, escribían desde ella. Este análisis queda pendiente para futuros estudios sobre la noción de subalternidad y sujeto periférico. Sin embargo, esta observación fue útil a inicios de la disertación porque me permitió pensar con quién(es) dialogaban las poetas de este estudio.

La pregunta que se hizo entonces partió del concepto de Masiello “Norte/Sur”, y se extendió a innumerables “nortes” y “sures” que puede tener América Latina, específicamente Perú en relación con un diálogo crítico entre escritoras y escritores, investigadoras y críticos, y la crítica literaria feminista y las escritoras. En el caso de esta investigación, la noción de “Norte/Sur” de Masiello se ocupó de un norte que conglomeraba a la crítica venida de los Estados Unidos y de Europa en relación con la latinoamericana. En el proceso se descubrió que la existencia de la crítica literaria peruana se inició en los noventa con la ayuda de la latinoamericana y la internacional. Este hallazgo sugirió comparar los argumentos latinoamericanos con los peruanos y, paralelamente, buscar una similitud con la crítica internacional. En ese sentido es que se entiende el postulado de Masiello, el cual sugiere que los logros de las mujeres latinoamericanas se deben al uso de leyes operativas establecidas por el Norte para edificar sus proyectos comunes (186).

Efectivamente se establecía un diálogo entre las latinoamericanistas anglosajonas y europeas que permitía el flujo y reflujo de ideas sobre los avances de los movimientos feministas y de la escritura de mujer. Sus puntos de encuentro en el proceso se entrecruzaban en ciertos momentos y las propuestas feministas de los movimientos de mujeres se dejaban leer en los textos literarios de escritoras latinoamericanas, en especial en los poemas de algunas escritoras de esta investigación. Se ha anotado que en sus poemas existieron ejes semánticos sostenidos por una matriz social, y es que el campo del saber, como anotan Terry Eagleton, Michael Foucault y Pierre Bourdieu, se alimenta del campo social.

Desde el auge del Modernismo, el saber nombrar(se) ha sido para las escritoras latinoamericanas el principal objetivo en el arte de la escritura. Si bien, el “poder decir” pertenecía al terreno masculino, hoy en día y, gracias a las estrategias literarias que las creadoras utilizaron para “calificar”, la palabra también les pertenece. Bourdieu sugiere que las prohibiciones que recaen sobre el discurso revelan, rápidamente, su vinculación con el deseo y el poder (12), es decir, el deseo de poseer el cuerpo del sexo opuesto y el poder sobre éste. Para este crítico, el discurso es lo que manifiesta o encubre el deseo: “es también el objeto de deseo” (12); en otras palabras, aquel poder del que uno quiere adueñarse. Sin embargo, Foucault anota que donde hay poder hay también resistencia y, por esa razón, es necesario que se analicen las relaciones de poder a través de las confrontaciones de estrategias donde las formas de resistencia (luchas contra la autoridad) son el modo de representar las diferentes formas de poder (30).

En los poemas seleccionados de las escritoras de este *corpus* se observó la resistencia a la que se refiere Foucault. Sin embargo, en un primer inicio no fue una resistencia frontal, al contrario, la resistencia se producía en la construcción de un segundo discurso dentro de discurso que se les aprobaba trabajar en el texto. En el capítulo 3 se explicó cómo las autoras inventaron

tácticas y estrategias literarias para “poder decir” lo que no se les permitía decir y, de esta manera, construyen artilugios escriturales imposibles de ser entendidos en una lectura superficial. Lucía Guerra-Cunningham descubre que hay patrones con los que se pueden leer sus textos literarios, y la ensayista, adueñándose de las técnicas del palimpsesto que le procura Gérard Genette, transcribe esta escritura.

Este capítulo, el tercero, sirve principalmente para amplificar la discusión sobre el debate de género en el campo literario. El estudio de novelas y poemarios de escritoras se extendió durante la década de los ochenta en Latinoamérica. En un inicio, la crítica feminista se adueñó de las herramientas que tenía al alcance, las cuales provenían del Norte. De esa manera, Jean Franco, empleando la noción de genealogía acuñada por Elaine Showalter y Francine Masiello, utilizando el concepto de “author’s double” de Sandra Gilbert y Susan Gubar, edificaron sus propias herramientas críticas. Otras investigadoras que ingresaron a la discusión de poesía escrita por mujeres fueron Sara Castro-Klarén, quien propuso que las escritoras necesitaban un lugar para nombrar que no fuera el lugar que les había asignado el sistema patriarcal; Nelly Richard sugirió que los discursos se construyeran desde los márgenes (sujetos disidentes); Beatriz Sarlo también inició sus ensayos cuestionando el espacio letrado y el lugar que la escritora tiene en él y propuso un lugar propio para la escritora; Susana Reisz sugirió que escribir como mujer era una posición política y como resultado la escritura femenina ingresaba al debate; y Sylvia Molloy sugirió todo un proceso dinámico y por ende inclasificable, pero donde se podían encontrar textos que respondían a su espacio social y que hacían una propia lectura de éste.

Tanto en el capítulo 3 como en el 4 se textualizó el debate de la crítica feminista en los versos de las poetas de este estudio. Las ventajas de los textos literarios (poesía, prosa poética y narrativa) es que sirvieron como pequeñas sociedades alternas que podían explicar, a través de la

representación metonímica y de la intrahistoria, lo que sucedía en el espacio físico. Libros como A Room of One's Own (1929), de Virginia Woolf; Le deuxième sexe [dos volúmenes (1949-1950)], de Simone de Beauvoir y A hora da estrela (1977), de Clarice Lispector fueron de uso frecuente por la mayoría de la crítica feminista occidental como también por una parte de la latinoamericana para analizar las posiciones tanto del sujeto que escribía el texto como para explicar el funcionamiento de los personajes femeninos dentro de su literatura y, en concreto, como un cuerpo alterno o paralelo al de la sociedad.

Para este tipo de análisis feminista, según Hortensia Moreno, no importaba si ese mundo recreado en la literatura era una ficción “realista” o completamente inventada. De lo que se trataba era de recuperar los aspectos simbólicos que se desplegaban distorsionadamente en el espejo de la novela o el relato, el drama o el poema (108). Desde este punto de vista, la literatura era “ordenación, interpretación y articulación de la experiencia, exploración de los límites de lo inteligible” (Moreno 108). Al destacar en primer plano lo que solía darse por supuesto, les había permitido (a las escritoras) ilustrar y elaborar la crítica de la vida cotidiana y les había proporcionado elementos para explicar el origen de la opresión de las mujeres. Desde luego, el debate feminista sobre la igualdad y la diferencia también se libraba en este espacio

Para entender cómo estos dos pensamientos feministas se integraban fue necesario atender a la discusión que Joan W. Scott inició en su ensayo “Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista”. En él, Scott apuntaba que la única alternativa era rechazar la oposición igualdad/diferencia e insistir continuamente en las diferencias: las diferencias como la condición de las identidades individuales y colectivas, las diferencias como el reto constante a ajustar en esas identidades, la historia como la ilustración repetida del juego de las diferencias, las diferencias como el verdadero significado de la propia igualdad (102). En ese sentido, la

ensayista se acercaba a la propuesta de Kristeva sobre las diferencias. Cuando la crítica francesa hacía un recuento de las etapas por las que atravesaban los movimientos de mujeres en Europa occidental anotó que en las últimas décadas los éstos mostraban una abierta flexibilidad con las identidades; no cuestionaban ni apoyaban una identidad sino una variedad de identidades donde no había dicotomía ni dualidad entre hetero-sexualismo y homo-sexualismo.

Los feminismos han participado del progresivo cuestionamiento de la forma dominante de la racionalidad y de las premisas de los modos de pensar de la Ilustración. Lo que los feminismos ponían en cuestión era la idea de una naturaleza humana universal. Y efectivamente, si nos retrotraemos a los orígenes de las democracias occidentales, que se remontan, en su sentido moderno, al siglo ilustrado, no tenemos más remedio que concluir con Carole Pateman, que el contrato social fundacional ideado para sentar sus bases fue en realidad un contrato sexual. Según los filósofos, el contrato social fundacional, que dio origen, no sólo al cuerpo jurídico y político, sino al propio sistema cultural humano fue únicamente un pacto entre caballeros y, nunca mejor dicho, puesto que quedaban excluidas de él las señoras:

Para los filósofos ilustrados, al no ser la mujer sujeto moral, no reunía las condiciones (no se sabe si de pureza de sangre o genética, pues al fin y al cabo todo era una cuestión de cromosomas) necesarias para ser admitida en el club político que se acababa de crear. Pero esta inferioridad o minoría moral no solo le impediría formar parte de la ciudadanía y por tanto ser sujeto y objeto de derechos y deberes jurídicos y políticos, sino además ser tenida por humana, por lo que muy difícilmente se hacía acreedora de mínimos éticos fundamentales. (Canterla 20)

Lo que aportaba el feminismo era una mirada diferente. La crítica, como toma de conciencia del carácter discursivo de la realidad, desconstruyó los discursos dominantes no tanto en función de lo que recogían, sino en función de lo que suprimían, consignaban, reprimían y marginaban. En ese sentido, “leer como mujer” implicó:

Una continuidad de la experiencia de las mujeres con la experiencia de la lectura de las mujeres e introduce la posibilidad de que exista autoridad en la experiencia. De esta

manera contrapone el punto de vista femenino al masculino. En esta contraposición aparece una duda sobre la existencia de fantasías comunes. (Moreno 112)

Como la discusión era reciente, aún se presentaban muchas reacciones negativas de parte de la crítica literaria prescriptiva. Aunque los avances desde el pensamiento femenino peruano habían mostrado un serio diálogo con las críticas literarias feministas latinoamericanas, estadounidense y europea. Se observaba también una conjunción en el diálogo internacional—que era un diálogo fragmentado debido a sus preocupaciones genuinas como mujeres y como sujetos sociales y políticos—no sólo por sus condiciones biológicas sino por los espacios sociales que las representan en la actualidad como sujetos políticos activos tanto en los espacios privados como en los públicos.

Desde el lado de la creación poética se producía una revitalización de los discursos feministas internacionales porque las poetisas decidieron no sólo “decir” desde el texto poético sobre la cuestión de género y “sujeto” (Foucault) sino también desde el texto crítico. Si se revisara cronológicamente la diversidad de crítica sobre la escritura de mujer, se encontraría que la mayoría de los ensayos de crítica feminista peruana fueron escritos a partir de los noventa y por poetisas o narradoras. A la vez fue un espacio cronológico que mostraba un diálogo entre los discursos de las vertientes feministas internacionales y los de la crítica feminista literaria, diálogo que no se había dado durante los ochenta en el Perú desde el lado de la crítica, pero sí—como una continuación—desde el ejercicio poético. El poema “Damas al dominó” (43) de Carmen Ollé sería un buen ejemplo de lo que se ha discutido aquí. En este poema la autora retoma a dos personajes femeninos occidentales: uno literario, Miss Zilphia Gant, y otro real, Elizabeth Bathory, (este último se convierte más tarde en personaje literario). Por un lado, con la finalidad de hacer una relectura—desde su posición de mujer—de los móviles que llevaron a cada una a cometer asesinatos y, por otro lado, para después definir su estética (la de Ollé) dentro de la de

ambos personajes. Otro poema que con ironía circunscribió la invisibilización de la escritura de mujer dentro de las letras peruanas es “Fragmento de otra carta a Sor Filotea de la Cruz (Extraviado adrede por la propia Sor Juana)” (77-78), de Rocío Silva. En él, la autora recalca que la búsqueda de un reconocimiento de ella como escritora dentro del terreno literario es una tarea larga y penosa: “yo solo evoco la miseria de mis propias ansias de buscar” (77), se lee en este poema, publicado en Ese oficio no me gusta (1987).

Si bien esta investigación se apoyó en herramientas críticas feministas de investigadoras anglo-americanas, chicanas, europeas y latinoamericanas no hizo un calco de sus pares críticos femeninos. Al contrario, su uso tuvo otro fin que fue el aprender de sus historias, de sus métodos y de sus teorías para luego edificar con todo ello una(s) metodología(s) que respondiera(n) a las condiciones tanto contextuales como culturales de la Lima a finales del siglo XX.

Por un lado, los contextos sociales europeos y anglosajones fueron diferentes al contexto social latinoamericano y, en particular, al contexto social de la mujer de esta región. Sus diferencias se dieron en varios sentidos; uno de ellos fue a través del papel político que ambas culturas (la europea y la estadounidense) habían tenido en la historia de la humanidad: de dominación y de regulación. Así la cultura dominante se filtró en la de nuestros países latinoamericanos produciendo una distorsión del conocimiento en los intelectuales de nuestro continente. Dentro de la normativa impuesta por la cultura masculina (europea y estadounidense), la mujer no tenía lugar en el orden social, colocándola dentro de los sujetos que no pueden decir. Toda esa estructura occidental se trasladó a la latinoamericana para imitar en vez de crear nuevas formas de producción intelectual y de diálogo entre los intelectuales de los diferentes continentes. Y por otro lado, a esta invisibilización de las mujeres latinoamericanas

dentro de la cultura masculina se le sumó la condición étnica (la imagen eurocéntrica), entonces nos enfrentamos a lo que la crítica Castro-Klarén señala como “doble negatividad” (43).

Las preocupaciones de Castro-Klarén también se encontraban en escritoras de otra latitud como Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, a quienes no se han estudiado a fondo en esta investigación. Ambas cuestionan, en sus textos literarios y críticos, los intereses del “feminismo blanco” (“white feminism”). Las autoras anotan que éste, en su tarea de edificar un espacio para las mujeres, constriñen una estructura paralela a la estructura del poder patriarcal. Esta es una de las razones por las cuales Sonia Saldívar-Hull sugiere que el feminismo chicano (“feminism on the border” o “bridge feminism”) no puede dialogar con el “eurocéntrico” porque no tienen historias comunes (206); sin embargo, éste puede dialogar con el feminismo de Latinoamérica.

Otras líneas de investigación que quedaron abiertas en el proceso de mi investigación se vincularían con la inserción de este grupo de poetas en el sistema literario peruano y más específicamente con cuestiones vinculadas a la formación del canon literario que hasta el momento sólo ha aceptado la calidad de la poesía de Varela (reconocimiento que primero viene desde Europa y los Estados Unidos). Además, arbitrariamente quedaron fuera de esta investigación sus poemarios, cuentos y novelas publicados a finales de los noventa. Sería interesante incluir en estudios futuros la producción completa de cada una de las poetas de este estudio para ver cómo evolucionan en sus discursos los temas relacionados al género, la violencia simbólica y los nuevos actores sociales subalternos. Con una mirada más amplia, podrían estudiarse las similitudes y diferencias del caso peruano con la producción literaria de otros países de América Latina que tuvieron tanto gobiernos dictatoriales como guerras civiles y, que luego, sufrieron los mismos efectos de la globalización.

Los textos de estas escritoras, marcados por la violencia generada durante la guerra interna entre Sendero Luminoso y las fuerzas armadas del Estado peruano, procuraron dar cuenta de su contexto al construir una historia paralela a la historia oficial. El neoliberalismo y los avances de la tecnología no permitieron hacer una revisión pausada de los hechos debido a la dinámica de la vida actual. Sin embargo; ésta fue la manera en que las escritoras de mi investigación intentaron dejar otra lectura (llámese personal o particular) de lo que les tocó vivir, una época confusa y arriesgada.

APPENDIX
CRISIS DE LAS EDITORIALES, LIBROS PUBLICADOS Y NUEVOS ESPACIOS
LITERARIOS

Durante los ochenta la situación de la poesía peruana adquiere algunos rasgos más o menos peculiares debido a las repercusiones de la política económica desplegada por el entonces presidente de la república Alan García Pérez, quien pone en vigencia medidas que, incluso una década después, continúan erosionando el espacio cultural y producen una crisis económica que se extiende al mercado editorial y a las librerías¹: cada vez se restringe más el acceso a los libros que se leían en el exterior. De hecho, excepto por las grandes librerías y editoriales extranjeras, que permanecieron breves períodos de tiempo,—o las ferias internacionales del libro, donde se reúnen editoriales como el Fondo de Cultura Económica (FCE) y Andrés Bello—no hubo un auténtico mercado de libros. El efecto, casi inmediato, de este deterioro del mercado editorial produjo un movimiento que volcó a los lectores hacia la literatura nacional. Con eso no se quiere decir que se deja de leer literatura extranjera, sino que se la lee en menor medida, y que los libros que llegan del exterior—en su mayoría—no son producción de escritores contemporáneos.

En este panorama, no es extraño que las editoriales limeñas no se arriesguen a apoyar producciones de jóvenes desconocidos o de poetas que no pertenecían a las tradicionales escuelas de literatura². Es decir; el giro sobre la literatura peruana, no significó para nada un apoyo a los jóvenes poetas, aunque sí ayudó a consolidar la fama de aquellos considerados canónicos, que contaban además con el respaldo de la crítica. De allí que la mayoría de los jóvenes escritores—mucho más que en otras décadas—se viera obligada a financiar la publicación de sus primeros libros o a constituir pequeñas empresas editoriales, por su propia

¹ Muchas librerías cierran, en el centro de Lima: Caballo Rojo y La Familia. Mientras que en Miraflores y Barranco cierran Geranio y el Portal de Barranco.

² En Lima sólo existían dos universidades durante los ochenta e inicios de los noventa con escuelas de literatura: la UNMSM y la PUCP.

cuenta. Algunas de las mujeres poetas que optaron por este camino son Violeta Barrientos, quien financió sus libros *Elixir* (1991), *El innombrable cuerpo del deseo* (1992) y *Tras la puerta falsa* (1994); y Mirella Rivera, que creó su propia editorial, Fantasma Editores, para publicar *Hojas sueltas* (o días y días de torpes intentos) (1993). Lo mismo hizo Victoria Guerrero, que bajo el nombre editorial Cüernopanza Editores publica su segundo libro, *Cisnes estrangulados* (1996).

Durante estas dos décadas, una gran cantidad de librerías ofrece, casi exclusivamente, reediciones y/o nuevos trabajos acerca de poetas peruanos consagrados (César Vallejo, José María Eguren, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán). Si se dice casi exclusivamente es porque también aparecen trabajos recientes de poetas que habían dejado de publicar y que regresaron al mercado editorial con nuevas producciones, como es el caso de Emilio Adolfo Westphalen, quien entra en el mercado editorial con *Otra imagen deleznable...* (1980)³, libro que compila todo su trabajo escrito hasta esa fecha. Posteriormente, la editorial Rickchay publica sus libros *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986) y *Las ínsulas extrañas* (1986), este último se publica el mismo año en que sale *Canto villano*⁴, de Varela y apenas dos años más tarde aparece *Primera muerte de María* (1988) de Eielson⁵.

Pero el interés por estos poetas se intensificó además, porque algunos de ellos habían vivido en el extranjero por varios años y regresaban al Perú a instalarse—en su mayoría—definitivamente. En ese marco es que Carmen Ollé (que regresaba de Francia) publica *Noches de adrenalina*⁶ (1981) y *Todo orgullo humea la noche* (1988); Blanca Varela, *Canto villano. Poesía*

³ Publicado por el Fondo de Cultura Económica (FCE).

⁴ Gracias a la iniciativa del Fondo de Cultura Económica mexicano se publican en una sola edición y bajo el título *Canto villano. Poesía reunida (1949-1983)* (1986) los libros *Ese puerto existe* (1959), *Luz de día* (1963) y *Valses y otras falsas confesiones* (1972), compilación que fue re-editada diez años más tarde.

⁵ Un año más tarde Eielson publica *Noche oscura del cuerpo* (Lima: Jaime Campodónico, 1989).

⁶ *Noches de adrenalina* (Lima: Lluvia Editores, 1981).

reunida⁷ (1949-1983) y Camino a Babel⁸, ambos en 1986. El poeta Antonio Cisneros publica Monólogo de la casta Susana y otros poemas⁹ (1986) y Propios como ajenos¹⁰ (1989); y Rodolfo Hinostroza, Poemas reunidos¹¹ (1986), libro que incluye Consejero de lobo, Contranatura y otros poemas. Durante estos años los poetas considerados como la generación de los sesenta, en especial Cisneros e Hinostroza, comienzan a ser reconocidos y publican con más frecuencia. Cisneros publica Las inmensas preguntas celestes (1992)¹², mientras que Hinostroza, Apocalipsis de una noche de verano (1988)¹³; es decir, ambos ingresan al mainstreet de la literatura peruana.

Durante los ochenta, después de casi una década de silencio, algunos poetas de la promoción de los setenta aparecen en el mercado editorial con nuevas publicaciones. José Watanabe presenta su segundo poemario El huso de la palabra (1989); el primero, Álbum de familia, lo publicó en 1971. Jorge Pimentel regresó al mercado literario con su tercer poemario Palomino (1983), diez años después de Ave soul (1973), su segundo libro de poesía. Esta constante se repite en los poetas Enrique Verástegui, Tulio Mora y Ricardo González Vigil. En estos casos se marca un largo silencio después de la publicación de sus libros en los setenta que podría interpretarse como un reformulamiento de lo que se puede decir en una etapa de desorden político, social y económico. En ese sentido, el tema de la urbe limeña se toma como escenario poético. Uno de los libros que pertenecen a este grupo y que mejor ilustra la relación entre

⁷ Canto Villano. Poesía reunida (1949-1983) (Lima: FCE, 1986).

⁸ Durante los ochenta, la Municipalidad de Lima inicia una colección de libros peruanos: Munilibros, entre los cuales se encuentra el de Varela.

⁹ Monólogo de la casta Susana y otros poemas (Lima: INC, 1986).

¹⁰ Propios como ajenos 1ª.Ed. (Lima: Peisa, 1989).

¹¹ Poemas reunidos (Lima: Mosca Azul, 1986).

¹² Las inmensas preguntas celestes (Lima: Jaime Campodónico, 1992).

¹³ Apocalipsis de una noche de verano (Lima: INC, 1988).

sociedad y literatura es Cementerio general (1989) del poeta Tulio Mora. Su libro anterior, Zoología prestada (1987), vendría a ser un preámbulo a la discusión que plantea Mora en su Segundo libro.

Junto con los problemas editoriales a los que se ha aludido antes, se da una cierta movilidad en el nivel de las instituciones educativas, y es que entre finales de los ochenta e inicios de los noventa, aparecen varios circuitos alternativos, producto de la pérdida de importancia tanto de las escuelas de literatura como de los medios de difusión tradicionales. Esta suerte de crisis de representación permitió el ascenso de otras universidades e instituciones culturales que lentamente se convierten en nuevos focos de producción—aún a pesar de no tener una facultad de literatura—como son los casos de la universidad de San Martín de Porres y la universidad de Lima. Ambas, tuvieron participación muy activa en la organización de publicaciones, talleres y recitales poéticos¹⁴ y contribuyeron a crear nuevos espacios culturales. La facultad de Ciencias de la Comunicación de la universidad de San Martín de Porres publicó, a inicios de los noventa, varios libros de poesía; mientras que la universidad de Lima abrió el taller de poesía de donde salieron poetas como Rocío Silva Santisteban y narradores como Mario Bellatín¹⁵. Otra institución cultural que contribuyó a la formación de jóvenes escritores fue el Museo de Arte de Lima que, en su taller de poesía dirigido por Otilia Navarrete, reunió tanto a estudiantes de escuelas de literatura¹⁶ como a autodidactas¹⁷ y, posteriormente, publicó la revista “Cuadernos de Imaginario”.

¹⁴ Para mayor información sobre los grupos poéticos, revistas de literatura y recitales ver José Beltrán Peña, Literatura peruana del fin del mundo (1990-siglo XXI) (Lima: Ediciones Amantes del país, 1992) 13-50.

¹⁵ El taller se organiza cuando Rocío y Mario eran estudiantes de la Fac. de CC.CC. (1986-87) En un inicio, ambos dirigieron el taller y, luego lo continuaron Oscar Luna Victoria, Carlos López Degregori, Jaime Urco, Eduardo Rada y Renato Sandoval.

¹⁶ Esos son los casos de los narradores y poetas Iván Thays, Carla Sagástegui, José Donayre, Rocío Uchófen, Xavier Echarri y Miguel Ildefonso.

Como producto de estos nuevos espacios culturales, no tradicionales, se originan pequeños recitales al interior de claustros universitarios, como el “Primer Encuentro de Poesía”, organizado por la universidad de Lima en 1988. Además es necesario destacar que estas actividades se extienden también a centros culturales e institutos de idiomas como la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), el Instituto Peruano-Soviético, la librería y centro cultural “El Portal de Barranco”, la Alianza Francesa (Miraflores y Lima) y el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano (ICPNA). Estas entidades cumplieron funciones importantes durante estas décadas, y apoyaron recitales poéticos y “performances” como “Viernes de literatura” (1992), “Poesía con Cólera” (1991), “Lunes para un poeta” (1992) y “Lunes para dos poetas” (1993), “Foro de poesía: 24 poetas jóvenes” (1993) y “Día Internacional de la Mujer” (1995).

La librería y centro cultural “El Portal de Barranco”—ahora café bar “El Ekeko”—merece atención a parte porque es un claro ejemplo de lo que produjo la crisis económica de aquel entonces. Este lugar sirvió durante los primeros años de los noventa como refugio de la poesía que escapaba de la violencia de la urbe en el centro de Lima, y es aquí donde Luis La Hoz organizó los recitales, “Lunes para un poeta”, los cuales tuvieron mucha acogida y se convirtieron luego en “Lunes para dos poetas” (evento que giraba en torno a las disertaciones de un poeta que hablaba de uno de sus poetas favoritos). Posteriormente, Oscar Limache inició un ciclo de poesía y música (todos los lunes), en él comentaba la poesía y música de diferentes países (1995)¹⁸.

¹⁷ Entre ellos se encontraban Martín Rodríguez-Gaona, Ana María García, Ana Luisa Soriano y William Oropeza.

¹⁸ Otras actividades que se realizaron en “El Ekeko” fueron “Lunes para un poeta” y “Lunes para dos poetas”, ambos organizados por Luis La Hoz, y en donde participaron—en la primera actividad—los poetas Pablo Guevara y Rodolfo Hinostroza, mientras que en el segundo evento estuvieron Antonio Cisneros (quien habló sobre el poeta portugués Fernando Pessoa) y Oscar Limache (sobre el poeta griego Giorgio Seferis).

Fue también en “El Portal de Barranco” donde los jóvenes de los noventa escucharon leer a Francisco “Paco” Bendezú, Washington Delgado, Pablo Guevara, Blanca Varela, Antonio Cisneros, Carmen Ollé, Tulio Mora, Giovanna Pollarolo y Rosella Di Paolo. Tanto “El Portal de Barranco” como “La Estación de Barranco” se convirtieron en los lugares centrales para las presentaciones de libros. Los libros que aparecieron a finales de los ochenta e inicios de los noventa fueron presentados en ambos locales. Sin embargo, por razones económicas, la librería de “El Portal de Barranco” tuvo que cerrar y quedarse bajo el nombre de café-bar “El Ekeko”.

La desaparición de estos centros alternativos obligó a los propios grupos literarios promover eventos “underground” en lugares no-tradicionales como hizo Kloaca, que organizó un recital titulado “Tánatos go home”, en un bar del Jr. Quilca (1989). Lo mismo hizo el grupo literario Noble Caterva, que organizó otro encuentro—también en el centro de Lima—en el bar “La Catedral” (1990), mientras que el colectivo Di Hormiga realizó los recitales de poesía “La casa roja” (1990) y “Poesía en llamas” (1991), ambos en el local conocido como “Magia”.

Entonces, a la crisis editorial a la que se ha aludido anteriormente se le suma la desaparición de los principales espacios alternativos de difusión de cultura. En este contexto, y como reacción casi inmediata, los jóvenes buscaron posesionarse de otros espacios que reemplazaran lo perdido. Uno de estos fue el “boulevard de los libros” del Jr. Quilca (ubicado entre el Jr. Camaná y la Plaza San Martín). Este lugar que se convirtió a finales de los ochenta e inicios de los noventa en testigo de las lecturas a las que los jóvenes eran asiduos, y entre las cuales pueden contarse las lecturas a los poemarios de Pablo Guevara, Crónica contra los bribones (1967) y Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú (1971)¹⁹. Así como también

¹⁹ El testimonio de Sara Quintanilla da fe de esto: “Recuerdo que iba al boulevard del Jr. Quilca y me encontraba con amigos, quienes en ese entonces (1992) estaban leyendo estos dos libros, luego recuerdo que en “El Ekeko”, Guevara leyó poemas de sus primeros libros. “El Ekeko” tenía un ciclo de poesía peruana con poetas de los cincuenta y sesenta, fui a varios recitales”.

Tromba de agosto (1992) de Jorge Pimentel, que se convirtió en el libro modelo según declaraciones de Crisólogo²⁰. Lo mismo sucedió con Enrique Verástegui, que con Angelus Novus (1989) consiguió captar la atención de muchos lectores jóvenes.²¹ Ese mismo año se publicó Cementerio general, de Tulio Mora²², poeta que reaparece en la escena literaria. Otros poemarios leídos durante este período son los de la poeta Carmen Ollé: Noches de Adrenalina (1981)²³ y Todo orgullo humea en la noche (1988), como también los poemarios de Blanca Varela: Canto Villano (1986), Ejercicios materiales (1993) y El libro de barro (1996), los cuales fueron leídos dentro de estos espacios, y por muchas de las poetas de los noventa²⁴.

A inicios de los noventa, algunos poetas considerados de la generación de los ochenta publican poemarios que inmediatamente llaman la atención de los jóvenes inéditos de los noventa. Ese es el caso de Roger Santiváñez, quien consolida su producción poética con su cuarto libro, Symbol (1991)²⁵, publicado con ASALTOALCIELO. En este libro, el autor maneja un lenguaje tomado del argot limeño para referirse a una realidad cargada de violencia social, y convierte, como sugiere el investigador José Antonio Mazzotti, al “sujeto dicente del libro” en “la encarnación de múltiples conciencias presentes, superpuestas y contrapuestas en los textos, de modo que llega a disolverse hasta convertirse en una serie de descentramientos” o un “no-sujeto poético convencional” (162). Contemporáneo a Santiváñez es Domingo de Ramos, cuyo

²⁰ Según Crisólogo, Tromba de agosto y Ángelus Novus son dos de los libros que más leyó en los noventa.

²¹ Este es el caso de Hector Ñaupari, quien lo tomó como modelo para la creación de sus primeros textos.

²² Ideólogo del Movimiento *Hora Zero*.

²³ Victoria Guerrero recuerda entre sus lecturas a Noches de Adrenalina, mientras que Jessica Toyofuku prefería a la Ollé de Todo orgullo humea en la noche.

²⁴ Testimonios de Violenta Barrientos, Roxana Crisólogo y María del Rosario León Randhomy.

²⁵ Symbol fue el libro con el que Santiváñez reafirmó su calidad poética y luego continuó haciéndolo con Cor Cordium (1995), Santísima Trinidad (1997) e Historia Francorum (1999).

primer libro, Arquitectura del espanto (1988), presenta a un sujeto lírico marginado que vive en una ciudad decadente y marcada por el caos económico, una realidad común para los jóvenes de aquellos años. Casi del mismo modo que Arquitectura del espanto, Pastor de perros (1993), su segundo libro, ahonda en una visión urbana desde el microcosmos del barrio popular, pero intenta dibujar con mayor precisión a sus personajes, los cuales estaban marcados por la constante de la exclusión o el descentramiento.

Lo que se muestra en este espacio temporal es una producción poética capaz de reflejar su realidad social. Ellos no le dan la espalda al espacio físico, al contrario, buscan manera literarias de interpretarlo, produciendo libros como los que se mencionan. La publicación de libros poéticos de los noventa presenta tanto poemarios que buscan expresar su espacio temporal como otros que se aferran a formas literarias tradicionales, las dominan a su antojo y producen libros interesantes porque dialogan con las tradiciones literarias tanto peruanas como internacionales ya sea para criticarlas o reconocerlas. Esta investigación se concentra únicamente en aquellos textos que buscan interpretar su espacio físico desde el lado de una tradición poco estudiada que es la de la escritura de la mujer de finales del siglo XX.

LIST OF REFERENCES

- Alarcón, Norma. "The Theoretical Subject(s) of This Bridge Called My Back and Anglo-American Feminism." This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color. Ed. Cherrie Moraga and Gloria Anzaldúa. New York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1983 (356-69).
- Alcoff, Linda. "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo. La crisis de la identidad en la teoría feminista." Feminaria 2 (1989): 1-18. JSTOR. 26 de noviembre <<http://www.jstor.org.lp.hscl.ufl.edu/view/00979740/sp040053/04x0989a/0>>.
- Altamirano Rúa, Teófilo. Éxodo. Peruanos en el exterior. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 1992.
- Alvarez, Monserrat. Zona dark. Lima: CONCYTEC, 1991.
- Álvarez, Sonia E., "Articulación y transnacionalización de los feminismos latinoamericanos." Debate feminista 8:15 (Abril 1997): 146-170.
- . "The (Trans)formation of Feminism(s) and Gender Politics in Democratizing Brazil." The Women's Movement in Latin America. Ed. Jane Jaquette. Boulder: Westview Press, 1994.13.
- Andreas, Carol. When Women Rebel. The Rise of Popular Feminism in Peru. Westport: Lawrence Hill & Co., 1985.
- Anzaldúa, Gloria. This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color. Ed. Cherrie Moraga. New York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1983
- Arango-Keeth, Fanny, "Tradición narrativa de la escritora latinoamericana del siglo XIX: Escritura palimpsestica y subversión cultural." Romance Language Annual 10.2 (1998): 432-39.
- Bachelard, Gaston. La poética del espacio. (Sexta reimpresión). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bakhtin, Mikhail. Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. y Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . "Discourse in the Novel." The Dialogic Imagination. Ed. Michael Holquist. New York: Routledge, 1995. 259-422.
- Barcellos de Zarría, Cecilia. Antología poética: peruanas del siglo XX. Comps. Beatriz Hart de Fernández y Cecilia Barcillos. Lima: Ediciones GAP, 1995.
- . Presencia de la mujer peruana en la poesía. Lima: Ediciones GAP, 1971.
- Barrig, Maruja, "Los malestares del feminismo latinoamericano: una nueva lectura." (1998) <<http://biblioteca.virtual.clasco.org.ar/ar/libros/lasa98/Barrig.pdf>>.

- . Otras pieles : género, historia y cultura. Lima: Pontif. Univ. Católica del Perú, 1995.
- Beltrán Peña, José. Antología de la poesía peruana: generación del 70. Lima: Editorial San Marcos, 1995.
- Bermúdez, Silvia, “Sobre cuerpos y textos: ‘La escritura, un acto de amor’ y las mujeres poetas de la década de los ochenta.” Revista de Crítica Latinoamericana 23.46 (1997): 301-312.
- Blondet, Cecilia. El encanto del dictador. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- Bloom, Harold. The anxiety of influence: a theory of poetry. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bloos, Anja, “La escritora como heroína.” Nuevo Texto Crítico 15 (1995): 271-280.
- Booth, Wayne, “Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism.” Critical Inquiry 9.1 (1982): 45-76.
- Bourdieu, Pierre. La distinción. Madrid: Taurus, 1988.
- . Méditations pascaliennes. Paris: Seuil, 1997.
- . Meditaciones pascalianas. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- . La domination masculine. Paris: Seuil, 1998.
- . “Pierre Bourdieu: habitus, representation and symbolic.” Literature in the Modern World. Ed. Dennis Walder. New York: Oxford University Press, 1990.
- Butler, Judith. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Tra. Alicia Bixio. Buenos aires: Paidós, 2005.
- . “Sujetos de sexo / género / deseo.” Tra. Adolfo Campoy Cubillo. Feminaria X: 119 (1997), 1-20
- Bustamante, Cecilia, “Magda Portal y sus poderes.”
http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/CB_MagdaPortal.html
- Cabello de Carbonera, Mercedes, “La influencia de la mujer en la civilización.” Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo. Lima: Unive. San Martín de Porres, 2003.
- . “Necesidad de una industria para la mujer.” Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2003.
- Cáceres, Grecia. de las causas y los principios. venenos/embelesos. Lima: edición de la autora, 1992.

- Canterla, Cinta. "Mujer y derechos humanos: universalismo y violencia simbólica de género." Cultura y diferencia. Teoría feminista y cultura contemporánea. María Dolores Ramos y María Teresa Vera (Coords.). Barcelona: Anthropos Editorial, 2002 (17-28).
- Castañeda, Ester, "Presencia de la mujer en el Perú." Antología poética: peruanas del siglo XX. Comps. Beatriz Hart de Fernández y Cecilia Barcellos. Lima: Ediciones GAP, 1995 (III-VIII).
- Castro-Klarén, Sara, "Women, Self, and Writing." Women's Writing in Latin America: An Anthology. Ed. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Colorado: Westview Press, 1991 (3-26).
- . "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina." La sartén por el mango. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984. 27-46.
- Chang-Rodríguez, Raquel. El discurso disidente: Ensayos de Literatura Colonial Peruana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- Chocano, Magdalena. Poesía a ciencia incierta. Lima: Edición artesanal, 1983.
- Chueca, Luis Fernando, "Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa." Lienzo 22: 41 (Enero 2001), 61-132.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." The Women and Language Debate. Ed. Camilla Roman, Suzanne Juhasz, y Cristanne Millar. New Jersey: Rutgers UP, 1994. 78-93.
- Claire Colebrook, "Michel Foucault: archaeology, genealogy and power." New Literary Histories. New historicism and contemporary criticism. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
- Colebrook, Claire, "Michel Foucault: archaeology, genealogy and power." New Literary Histories. New historicism and contemporary criticism. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
- Crisólogo, Roxana. Abajo, sobre el cielo. Lima: Nido de cuervos, 1999.
- . "Poesía sí dice todo: escuchando la voz de los noventa," Entrevista Miguel Ildefonso. Sieteculebras (Perú), 18 (Julio-Setiembre 2004), 50-54.
- Crow, Mary. Woman Who Has Sprouted Wings: Poems By Contemporary Latin American Women Poets. (Second edition) Pennsylvania: Latin American Literary Review Press, 1987.
- Cruz, Juana, de la. Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta. Vol. 2. Caracas: Ayacucho, 1994. 208
- . Respuesta a sor Filotea de la Cruz. México, DF: Fontamara, 1998.
- Cuddon, J.A. Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin Books, 1999.

- Denegri, Francesca, "Mujeres." Debate XXI: 108 (Enero 2000), 34-35.
- . El abanico y la cigarrera. Lima: IEP/Flora Tristán, 1996.
- Dreyfus, Mariela, "El hermano mayor." A imagen y semejanza: reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas. (Comp. Marcela Robles). Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998 (15-37).
- Dreyfus, Hubert and Paul Rabinow. Michel Foucault, beyond structuralism and hermeneutics. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Eagleton, Terry. "Marxism Criticism." Literatura in the Modern World. Ritical Essays and Documents. Segunda edición revisada. Ed. Dennis Walter. Oxford: Oxford University Press, 2004 (243-251).
- Enríquez, Narda. Otras pieles : género, historia y cultura. Lima: Pontif. Univ. Católica del Perú, 1995.
- Escobar, Alberto. Antología de la poesía peruana. Lima: Ediciones Peisa, 1965.
- Ferrari, Américo. Los sonidos del silencio: poetas peruanos en el siglo XX. Lima: Mosca Azul Editores, 1990.
- Forgues, Roland. Las poetas se desnudan. Comps. Marco Martos. Lima: Librería Studium Ediciones, 1992.
- . La escritura, un acto de amor. Grenoble: Edicions det Tignahus, 1989.
- Foucault, Michel. EL orden del discurso. Tra. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- . L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971.
- . L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.
- . Historia de la sexualidad. Vols. 1, 2 y 3. Tra. Ulises Guinazú. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- . "¿Por qué estudiar el poder?: la cuestión del sujeto." Plural (México), 18, 2a época: 214 (Julio 1989), 29-34.
- . "The Functions of Literature." Genealogy and Literature. Ed. Lee Quinby. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. 3-8.
- . Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics. Epílogo de Michel Foucault. Eds. Huber Dreyfus y Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- . Power / Michel Foucault. Ed. James D. Faubion. Trad. Robert Hurley y otros. New York: New Press, 2000.

- Franco, Jean, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." Hispanoamérica 45 (1986): 31-43.
- . "Marcar diferencias. Cruzar fronteras." Las culturas de fin de siglo en América Latina. Comp. Josefina Ludmer. Ed. Beatriz Viterbo. Rosario: Estudios culturales, 1994.
- Freixas, Laura. Literatura y mujeres. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Freser, Nancy, "Structuralism or Pragmatism?." The Second Wave. A Reader in Feminist Theory. Ed. Linda Nicholson. New York and London: Routledge, 1997.
- Friedan, Betty. The Feminine Mystique. New York: Dell Publishing Co., 1964.
- Fujimori, Alberto. "Promudeh: oportunidad para la mujer peruana." 25 de Sept. 2003. 5 de Nov. del 2005 <<http://www.fujimorialberto.com/index.php?selection=video&articleId=943>>.
- . "Y los comedores." 23 de octubre de 2003. 10 de Nov. del 2005 <<http://www.fujimorialberto.com/index.php?selection=video&articleId=992>>.
- Gazzolo, Ana María. "Sobre dos maneras de encorsetar la poesía peruana." Cuadernos Hispanoamericanos 499 (1992): 107-110.
- Genette, Gerard. Palimpsestos: La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto Madrid: Taurus, 1989.
- . Palimpsestes : la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- Genovese, Alicia, "La doble voz: poetas argentinas en los ochenta." Feminaria 20 (1997): 54-58.
- . La doble voz: Poetas argentina contemporáneas. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998.
- Gheri, Ericka, "De Luz de día a Falso teclado". Nadie sabe mis cosas: ensayos en torno a la poesía de Blanca Varela. Comps. Rocío Silva Santisteban y Mariela Dreyfus. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2008.
- "Las otras voces del XIX. Mujeres Intelectuales," Identidades: El Peruano. Lima: Editora Perú, 2003
- . "Violencia de la palabra: representaciones de la violencia en las novelas de Marcio Souza y Mario Vargas Llosa." The Second Colloquium on Hispanic/Latin American Literatures, Linguistics, and Culture Back to the Past? Discourse and Violence in Memory, Displacement, and Identity. Gainesville, Florida (Oct. 2006).
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. Shakespeare's Sister: Feminist Essays on Women Poets Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- . The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1984.

- Golubov, Nattie, "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia." Debate feminista Vol. 9 (1994): 116-126.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, "La mujer (1860)." Mujeres y hombres. Coord. María-Ángeles Durán. Madrid: Editorial Castalia, 1993. 65-72.
- Gómez-Martínez, Jorge Luis, comp. "Contextualización de la Teología de la Liberación en la narrativa Iberoamericana." Teología y pensamiento de la liberación. Madrid: Milenio Ediciones, 1996.
- González de Fanny, Teresa, "Trabajo para la mujer," La Alborada. 36 (1874), 8-9.
- González Vigil, Ricardo. Poesía peruana del siglo XX. Lima: Ediciones Copé, 1999.
- Gramsci, Antonio. Selection from the Prison Notebooks. Ed. and tr. Hoare Quintín y Geoffrey N. Smith. New York: International Publishers, 1975.
- Guerra-Cunningham, Lucía, "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina" Hispanamérica 28 Abr. 1981: 29-39.
- . La mujer fragmentada: Historia de un signo. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- . "Las sombras de la escritura: Hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana." Testimonio y literatura. Ed. Hernán Vidal. Minnesota: Society for The Study of Contemporary and Lusophone Revolutionary Literatures, 1996. 129-164.
- Guerrero, Victoria, "Poesía de los noventa: Guerrero / Coral / Ildefonso / Otero / Chueca," Entrevista Luis Fernando Chueca. Flecha en el azul 15 (2001), 52-56.
- . "El nuevo exilio de san-tiváñez." Intermezzo Tropical 1 (2003): 20-22.
- . De este reino. Lima: Los Olivos, 1992.
- . Cisnes estrangulados. Lima: Cuernopanzaeditores, 1996.
- Hedrick, Tace. Mestizo Modernism. Race, Nation, and Identity in Latin American Culture, 1900-1940. London: Rutgers University Press, 2003.
- Herzog, Kristin. Finding their voice. Peruvian Women's Testimonies of War. Valle Forge: Trinity PI, 1993.
- Higgins, James. Hitos de la poesía peruana. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.
- Hinojosa, Iván, "Sobre parientes pobres y nuevos ricos: las relaciones entre Sendero Luminoso y la izquierda radical peruana." Senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995. (Ed. Steve Stern) Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1999 (52-68).
- Huamán, Miguel Angel, "Parnaso de mujeres." Cambio (5 de marzo de 1987): 28-29.

- Irigaray, Luce. The sex which is not one. New York: Cornell UP, 1985.
- Jacquez Wieser, Nora. Open to the Sun: A Bilingual Anthology of Latin-American Women Poets. California: Perivale Press, 1979.
- Jaquette, Jane S. The Women's Movement in Latin America. Second Edition. Boulder: Westview Press, 1994.
- Jelin, Elizabeth. Memorias de la represión. Madrid: Siglo XX, 2002.
- . "Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra." Iberoamericana 1 (2001): 87-97
- Kirkpatrick, Gwen, "La poesía de las argentinas frente al patriarcado." Nuevo Texto Crítico 2.4 (1989): 129-135.
- . "El feminismo en los tiempos del cólera." Revista de crítica literaria latinoamericana 42.2 (1995): 45-55.
- Kolodny, Annette, "Dancing through the Minefield: Some observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism." Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997 (171-190).
- Kristeva, Julia, "Women's Time." The Feminist Reader. Massachusetts: Blackweel Publisher, 1989 (197-217).
- . Polylogue. Paris: Seuil, 1977.
- . "Revolution in Poetic Language." Identity: a reader. Eds. Paul du Gay, Jessica Evans and Peter Redman. London: SAGE Publications, 2000.
- . "Les temps de la femme." Les Nouvelles maladies de l'ame. Paris: Libraire Artheme Fayard, 1993 (34-57).
- Lamas, Marta, "Nuevos valores sexuales." Debate feminista 8:16 (1997): 146-149.
- Lauer, Mirko, "Relaciones de género en la literatura peruana." Otras pieles. Género, Historia y Cultura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995 (34-46).
- . Vuelta a la otra margen. Comps. Abelardo Oquendo. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1970.
- . "Post-2000. Nueva poesía peruana." Lienzo. 44 (Diciembre 2004), 45-64.
- . "POST-2000. Nueva poesía peruana." Hueso húmero. 45 (2004)
- López Maguiña, Santiago, "Arqueología de una mirada criolla: el informe de la matanza de Uchuraccay." Batallas de la memoria: antagonismos de la promesa peruana. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003 (257-75).

- Ludmer, Josefina, "Tetras del débil." La sartén por el mango. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984. 47-54.
- Manrique, Nelson. El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú: 1980-1996. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Marting, Diane E. Spanish American women writers : a bio-bibliographical source book. New York: Greenwood Press, 1990.
- Martos, Marco. Las poetas se desnudan. Lima: Librería Studium Ediciones, 1992.
- Masiello, Francine. El arte de la transición. Trad. Mónica Sifrim. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2005.
- . "Discurso de mujeres, lenguaje del poder: reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80." Hispanoamérica 45 (1986): 53-60.
- . "Diálogo sobre la lengua: colonia, nación y género sexual en el siglo XIX." Casa de las Américas 193 (1993): 26-36.
- . "Estado, género y sexualidad en la cultura del fin de siglo." Las culturas de fin de siglo en América Latina. Comp. Josefina Ludmer. Ed. Beatriz Viterbo. Rosario: Estudios culturales, 1994.
- Matto de Turner, Clorinda. Aves sin nido. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Mazzotti, José Antonio. El bosque de los huesos. México: El Tucán de Virginia, 1995.
- Miller, Beth K. "Peruvian Women Writers: Directions for Future Research." Revista/Review Interamericana 12.1 (1982): 36-48.
- Millett, Kate. Sexual Politics. Illinois: Copyrighted Material, 2000.
- Moi, Toril, "Feminist, Female, Feminine." The Feminist Reader. Massachusetts: Blackweel Publisher, 1989 (117-132).
- . "Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu." Trad. Mágina Averbach. Feminaria XIV: 26 (2001), 1-20.
- . Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. 2da. Ed. London y New York: Routledge, 2002.
- . What is a Woman?: and Other Essays. New York: Oxford Press University, 1999.
- Moraga, Cherríe. This Bridge Called My Back. Eds, Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa . 2nd ed. New York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1983.
- Moreno, Hortensia. "Crítica literaria feminista." Debate feminista 5.9 (1994): 107-112.

- Moreno, María. "El discurso de doble voz como discurso de mujer." Feminaria 15 (1999): 91-95.
- Muraro, Luisa. El orden simbólico de la madre. Trad. Beatriz Albertini. Madrid: horas y HORAS la editorial, 1994.
- Molloy Sylvia, "Female Textual identities: The Strategies of Self-figuration." Women's Writing in Latin America: An Anthology. Ed. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Colorado: Westview Press, 1991 (3-26).
- Núñez, Charo. "Pequeña muestra de literatura peruana actual escrita por mujeres." Feminaria 12 (1994): 12-21.
- Ollé, Carmen. Noches de adrenalina. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1981.
- . Noches de adrenalina. Lima: Ediciones Flora Tristán y Lluvia Editores, 2005.
- . "El orgullo de estar sola," Debate XVI: 74 (Oct.1993), 27.
- . "Mujeres ilustradas," Debate XVIII:89 (1996), 81-82.
- . "Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?," Debate (2002): 20-33.
- . "Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía?," Otras pieles. Género, historia y cultura. Comp. Maruja Barrig y Narda Enríquez. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1995 (141-154).
- . "Contra un machista sin alas," <http://www.demus.org.pe/Menu/Articulos/machistalas.htm>.
- Oviedo, José Miguel. Escrito al margen. Puebla: la red de jonás, 1987.
- . Estos 13. Lima: Mosca azul, 1973.
- Palermo, Zulma, "Pensar en el Cono Sur." Ed. Zulma Palermo. El discurso crítico en América Latina. Buenos Aires: Corregidor, 1999. 245-255.
- Patteman, Carole. The sexual contract. California: Stanford University Press, 1988.
- Percas de Ponseti, Helena, "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana." Revista/Review Interamerica 12.1 (1982): 49-55.
- Pinto Vargas, Ismael. Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2003.
- Piña, Cristina. "Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire." Ed. Cristina Piña. Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben). Buenos Aires: Biblos, 1997. 13-48.
- Prado Alvarado, Agustín, "Bajo el signo del vampiro: el tópico de la muerte en Drácula de Bram Stoker de Antonio Cisneros." La casa de cartón. 25 (2002): 42-46.
- Pratt, Mary Louise. Imperial Eyes. London: Routledge, 1992.

- . "La heterogeneidad y el pánico de la teoría." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 42 (1995): 21-27.
- Quijano, Aníbal. Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.
- . "Imagen y tareas del sociólogo en la sociedad peruana." Lima: Pontif. Univ. Católica del Perú, 1975.
- Quijano, Rodrigo, "El poeta como desplazado." Hueso Húmero, 35 (Dec. 1999), 34-57.
- Reisz, Susana. Voces sexuadas. Lérida: Universitat de Lleida, 1996.
- . "Indigencia y creatividad en las letras peruanas: nueva crisis, nuevos actores-autores." Hueso Húmero 39 (2001): 106-123.
- . "Voces femeninas y cultura popular en la poesía hispanoamericana actual." El combate de los ángeles: literatura, género, diferencia. Comp. Rocío Silva-Santisteban. Lima: Pontif. Univ. Católica del Perú, 1999 (27-42).
- Revilla de Moncloa, Fe. La paria peregrina. Lima: Universidad Católica del Perú, 1995.
- Richard, Nelly. La estratificación de los márgenes. Santiago: Francisco Zegers editor, 1989.
- . "Bordes. Diseminación. Postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo." Las culturas de fin de siglo en América Latina. Comp. Josefina Ludmer. Ed. Beatriz Viterbo. Rosario: Estudios culturales, 1994.
- Rivera Garretas, María-Milagros. El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer. Madrid: horas y HORAS la editorial, 1996.
- . Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000. Barcelona: Icaria editorial, 2001.
- . El fraude de la igualdad. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.
- Robles, Marcela. A imagen y semejanza. Lima: Fondo Editorial de Cultura, 1998.
- Rodríguez-Gaona, Martín. Efectos personales. Lima: Ediciones de los Lunes, 1993.
- . Pista de baile. Lima: El Santo Oficio, 1997.
- Rodríguez Monegal, Emir. The Borzoi Anthology of Latin American Literature. (Vol. II) New York: Alfred A. Knopf, Inc, 1977
- Rojas Trempe, Lady. Alumbramiento verbal en los 90: escritoras peruanas, signos y pláticas. Lima: Arteidea Editores, 1999.
- Romualdo, Alejandro. Poesía peruana, antología general. Lima: Ediciones Edubanco, 1984.

- . Antología general de la poesía peruana. Prólogo y notas de Sebastián Salazar Bondy. Buenos Aires: LIP, 1957
- Rostworowski, María. "Visión andina pre-hispánica de los géneros." Otras pieles. Género, historia y cultura. Comp. Maruja Barrig y Narda Enríquez. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1995 (141-154).
- Rousseau, Jean-Jacques. El contrato social. Chile: Hercilla, 1988.
- Rowe, William, "The Subversive Languages of Carmen Ollé: Irony and Imagination." Gender Politics in Latin America: Debates in Theory and Practice. Ed. Elizabeth Dore. New York: Monthly Review Press, 1997. 175-95.
- Sala, Mariela, "La versión femenina de la femineidad: Sobre lo 'femenino' en las novelas de mujeres." Otras pieles: Género, historia y cultura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995 (129-139).
- Salazar Bondy, Sebastián. Antología general de la poesía peruana. Comps. Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy. Lima: Librería Internacional del Perú, 1957.
- Saldívar-Hull, Sonia. "Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics." Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology Héctor Calderón y José David Saldívar (eds.). Durham: Duke University Press, 1991 (203-220).
- Santiváñez, Roger, "El nuevo exilio de san-tiváñez." (Entrevista) Intermezzo Tropical 1 (2003): 20-22.
- Sarlo, Beatriz, "Women, History, and Ideology." Women's Writing in Latin America: An Anthology. Ed. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Colorado: Westview Press, 1991 (231-48).
- Sarmiento, Domingo Faustino. Facundo, o civilización y barbarie. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1963.
- Schlickers, Sabine. El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Scott, Joan W., "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista." Trad. Marta Lamas. Debate feminista 3:5 (1992): 85-104.
- Silva Santisteban, Rocío. Condenado amor. Lima: Ediciones Santo Oficio, 1996.
- . Ese oficio no me gusta. Lima: COPE, 1987.
- . Mariposa negra. Lima: Jaime Campodónico Editores, 1993.
- . (Comp.), El combate de los ángeles. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- . "Feminismos Peruanos del Perú." <<http://www.demus.org.pe/feminismomarco.htm>>.

- Showalter, Elaine, "Toward a Feminist Poetics." Critical Theory Since Plato (Comp. Hazard Adams) Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1992 (2223-1234).
- . A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977.
- Smith, Paul. Discerning the Subject. Minneapolis, U of Minnesota, 1988.
- Sologuren, Javier. Poesía. Lima: Ediciones del Sol, 1963.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader. Ed. Patrick Williams y Laura Chisman. New York: Columbian UP, 1994. 66-111.
- Toro Montalvo, César. Antología de la poesía peruana del siglo XX (años 60/70). Lima: Ediciones Mabú, 1978.
- Traba, Marta, "Hipótesis de una escritura diferente." La sartén por el mango. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984. 21-26.
- Tristán, Flora. Peregrinaciones de una paria. Chile: Studium, 1986.
- Valdivia, Alberto. "Sombras de vidrio: Estudio y antología de la poesía escrita por mujeres (1998-2004)." Ajos & Zafiros. 6 (2004): 57-91.
- Varela, Blanca. Canto villano. Poesía reunida (1949-1994). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . Ejercicios materiales (segunda edición). Lima: Jaime Campodónico, 1995.
- . El libro de barro. Madrid: Ediciones del Tapir, 1993.
- . Concierto animal. Lima: Ediciones Peisa, 1999.
- Vargas Llosa, Mario. El Pez en el agua. Memorias. Madrid: Seix Barral, 1993.
- Vargas, Virginia, "La búsqueda y los nuevos derroteros feministas en su tránsito al nuevo milenio." Feminismos en América Latina (Comps. Edda Gaviola y Lissette González) Colección de Estudios de Género N. 4 (2001): 213-2247.
- . "Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio," (Una lectura político personal). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Comp. Daniel Mato. Caracas: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002.
- . Como cambiar el mundo sin perderslo. El movimiento de mujeres en el Perú y América Latina. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1992.
- . El aporte de la rebeldía de las mujeres Santo Domingo: Cipaf, 1988.

---. “La construcción de nuevos paradigmas democráticos.” De lo privado a lo público. 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina. Coord. Natalie Lebon y Elizabeth Maier. México: Siglo XXI: UNIFEM: LASA, 2006.

---. “Nuevos derroteros de los feminismos latinoamericanos en los 90: ‘Estrategias y perspectivas’.” Encuentros, (des) encuentros y búsquedas: el movimiento feminista en América Latina. Comp. Cecilia Olea Mauleón. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1998. 187-207.

---. “Los nudos de la región.” Cecilia Olea y V. Vargas. 139-172.

Varillas Montenegro, Alberto. La literatura peruana del siglo XIX. Periodificación y caracterización. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

Woolf, Virginia, “Women and Nationalism.” Literature in the Modern World. Ed. Dennis Walder. New York: Oxford University Press, 1990.

Youngers, Colleta. Violencia política y sociedad civil en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2003.

Zapata, Miguel Angel. El bosque de los huesos. México: El Tucán de Virginia, 1995.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Ericka Ghersi was born in Lima, Perú. She attended the University of Saint Martin of Porres where she received her B.A. in mass communications (Licenciatura en Periodismo), Perú, in 1995. After finishing her studies, she worked for the newspaper “El Peruano” as cultural journalist for three years. In 1998, she continued her education at the Bowling Green State University, Ohio, and two years later received her M.A. in Spanish literature. Later that year, she began her graduate studies at the doctoral level at the University of Florida in Gainesville, Florida. Between 2003 and 2005 she was hired as researcher and adjunct faculty by the University of Saint Martin of Porres. After her trip to Perú (where she collected data for her dissertation), she came back to US in 2005 in order to write her dissertation. She is currently a Lecture at Stetson University, DeLand, Florida where she teaches Spanish as second language.