



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

ISSN: 2145-9045

Universidad de los Andes

Aquino Ordinola, Frank David

LAS MUJERES DE KLOAKA Y LAS MARCAS METATEXTUALES SOBRE
LA "MARGINALIDAD UNIFICADA": MARY SOTO Y MARIELA DREYFUS

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 10, núm. 19, 2019, pp. 81-96
Universidad de los Andes

DOI: 10.25025/perifrasis201910.19.05

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478158074006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

LAS MUJERES DE KLOAKA Y LAS MARCAS METATEXTUALES SOBRE LA “MARGINALIDAD UNIFICADA”: MARY SOTO Y MARIELA DREYFUS

THE WOMEN OF KLOAKA AND THE METATEXTUAL MARKS REGARDING “UNIFIED MARGINALITY”: MARY SOTO AND MARIELA DREYFUS

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perfrasis201910.19.05>

FRANK DAVID AQUINO ORDINOLA*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Fecha de recepción: 27 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 16 de agosto de 2018

Fecha de modificación: 18 de septiembre de 2018

RESUMEN

Este artículo analiza las marcas metatextuales en dos poemarios escritos por mujeres que integraron el movimiento literario conocido como Kloaka: *Limpios de tiempo* (1998) de Mary Soto y *Memorias de Electra* (1984) de Mariela Dreyfus. Esta atención sobre las marcas metatextuales se basa en la hipótesis de que el yo poético construido a lo largo de cada poemario niega o parodia la voz de un “yo unificado”, categoría que acusa Toril Moi en *Teoría literaria feminista* (1988). Si bien las autoras plasman poéticas de la “marginalidad unificada”, su yo poético respectivo se presentará como unificador en vez de unificado, o como un yo andrógino.

PALABRAS CLAVE: yo poético, feminismo, marginalidad, escritura femenina, poesía peruana.

ABSTRACT

This article analyzes the metatextual marks in two poetry collections written by women who belonged to the literary movement known as Kloaka: *Limpios de tiempo* (1998) by Mary Soto, and *Memorias de Electra* (1984) by Mariela Dreyfus. The focus on the metatextual marks is based on the hypothesis that the poetic voice built throughout both books denies or parodies the voice of a “unified self,” category taken from Toril Moi’s *Feminist Literary Theory* (1988). Although the authors depict poetics of “unified marginality,” their respective poetic self will be presented as a unifying voice instead of a unified one, or as an androgynous self.

KEYWORDS: poetic voice, feminism, marginality, women writing, Peruvian poetry.

*frank.aquino@unmsm.edu.pe. Estudiante de Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1. SOBRE LA “ESCRITURA FEMENINA” Y EL YO POÉTICO

A menudo se suelen ofrecer ligeramente categorías —o quizá solo sean atributos— como “voz colectiva”, “voz coral” o la conocida bajtiniana “voz dialógica” cuando se hace frente a la impronta de un poema cuyo yo poético simula ofrecer su voz más de una vez y a través de diferentes hablantes ficticios que el mismo yo poético ilusiona. Por lo general, caracterizar la voz del yo poético como “más de una” ha devenido como un halago dentro de una aparente “dialogante” tradición poética peruana, historiográficamente acostumbrada a generar su propio binomio cultural-literario “andino/occidental” que bien podría analogarse a “coral/solipsista”, según el imaginario predominante hasta el día de hoy; y que en este tránsito ha hallado meritorio crear vínculos interculturales entre la poesía de la capital (Lima) y las provincias de la Costa, de la Serranía o la Amazonía. Pero dialogante además de otra forma más específica dentro de la cultura, porque no se puede olvidar que cuando emergió un defendido y singular corpus de “poesía femenina” escrita solo por mujeres en la convulsionada década de los ochenta (1980-1989), quien curiosamente adelantó (quizás originó) una marca de feminidad en la escritura fue quizá el poeta César Moro (1903-1956).

Se tiene el derecho de presentarlo y también de dudarlo, ya que al menos una de las mujeres del popular Movimiento Kloaka (definido más adelante), Mariela Dreyfus (1960), expuso tal asunto con la seguridad que compartía entre la anécdota con su grupo de amigas poetas (acerca de la figura influyente en su poesía, consensualmente Moro como tal) y el conocimiento académico del teórico norteamericano Harold Bloom (quien le sirve como apoyo teórico en su hipótesis). Dreyfus concebía entonces que esta “poesía femenina”, que poco o nada tendría que ver con que fueran mujeres que la escribieran —pero que su presencia era importante—, trataba de cierta “idea de totalidad” a la hora de colocar el cuerpo como instancia mediadora entre el yo poético y el mundo representado.

Esta “idea de totalidad” la rastrea justamente de Moro a partir de casi toda su producción poética, pero también de su prosa poética de registro amoroso, puesto que el cuerpo del yo poético moreano siempre concebía la pasión por el cuerpo del varón como un ícono del universo y la combinatoria de todos sus posibles elementos anímicos y no anímicos. Esta idea cosmogónica de la poesía moreana, aunque ya había sido detectada con evidencia por otros críticos, tuvo una repercusión de interesante lectura en la poeta Dreyfus, como se ha venido señalando. Al atender la hipótesis de Bloom sobre el “padre edípico” con el que se lucha siempre en la poesía (lo cual consiste en intentar poetizar algo totalmente nuevo y diferente a la tradición inmediata anterior), manifestará que prefiere considerar a Moro no como el padre fundador de la “poesía femenina”

(haciendo la salvedad que como hombre no podría haber sido el fundador de la poesía escrita por mujeres, rótulo que comprometería solo sexos de las personas que escriben), sino como un “hermano mayor”, hermanado justamente por el acto de hacer del cuerpo en la poesía algo más que un limitado cuerpo físico: el intento de representar universos, sociedades, colectivos, etc. Dreyfus probablemente extendió el apelativo de “hermano” a Moro en su generación adelantándose a las tan de moda poéticas “rizomáticas” (planteadas por Deleuze y Guattari como modelos filosóficos que interrelacionan elementos sin crear subordinaciones jerárquicas) que comprometen disímiles voces poéticas y diversos cuerpos escribientes dentro de una sola nación, Perú en este caso. Por consiguiente, insinuar hablar de la voz de un “padre” que influye a “todas” sugeriría una desconcertante jerarquía. Más aún, al problematizar con tono competitivo: ¿quién origina e influye más, y a cuántas/os? Las búsquedas de parangones poéticos para el presente siglo XXI, entonces, parecen ya no despertar fructíferos intereses comunes de la Academia ni de los mismos escritores, sean asociados o más individuales.

Relacionado con lo anterior, la “idea de totalidad” es una hipótesis tentativa que Mariela Dreyfus propondrá en su ensayo “El hermano mayor. La influencia de César Moro en tres poetas peruanas de los ochenta”. Esta idea se orienta, a grandes rasgos, a señalar que la poesía amorosa de Moro tiende a proyectarse a lo cósmico (tanto en la forma como en el sentido) a partir de la captación de un solo cuerpo (el de su particularísimo y amado “Antonio”), pero que esta idea cósmica se recepcionará con cierta desconfianza latente en la poesía de las contemporáneas de la misma poeta Dreyfus. De esta manera, Dreyfus empieza con un boceto sobre la singularidad que asumen las mujeres de los ochenta al escribir sobre el cuerpo, tomando la idea cósmica moreana pero ofreciendo otros matices específicos.

En este artículo también se analizan qué matices presenta la misma Dreyfus en su poesía, a diferencia de su contemporánea Mary Soto. La propuesta difusa de la “idea de totalidad” que Dreyfus rescataba de Moro tenía que ver mucho más en la época de la guerra interna peruana sobre el deseo (y también responsabilidad) de que un yo poético y su cuerpo puedan “dar voz” al próximo marginado, a aquellos que poco o nada tenían que ver con el saber y ejercicio poéticos, pero que era una especie de deber cultural (o contracultural) de los miembros de Kloaka hacerlo en su poesía. Aunque en este punto no se discutirá sobre la importancia y la eficacia de este postulado de Kloaka sobre llevar a cabo su actividad como portavoces de todas las posibles voces calladas porque marginadas, sí nos interesaremos sobre cómo este intento de ser una “voz colectiva” en la poesía de mujeres ochenteras (y aún contemporáneas) revela dos posibilidades de representar a los “otros” por distintos fines de reconocimiento.

Antes de continuar al siguiente acápite cabe recordar que Kloaka fue un intenso movimiento literario en Lima que se originó en 1982, a la cabeza de los poetas Mariela Dreyfus y Roger Santiváñez. Aunque en este movimiento prevaleció la cantidad de poetas varones, ya han escrito artículos sobre las poetas de Kloaka los críticos literarios Juan Gómez Fernández (2004) y Rocío Ferreira (2016). El primero analiza a Dalmacia Ruiz Rosas (que en este artículo se ha omitido) junto a Domingo de Ramos y Roger Santiváñez (otros poetas que también conformaban el movimiento en cuestión). La segunda analiza a todas y las únicas tres poetas mujeres (formales) del movimiento: Dreyfus, Soto y Ruiz Rosas. Ambos críticos concuerdan en que las poetas no fueron exentas de manifestar, como sus colegas hombres, un relato poético “directo”, “violento como la violencia social de la época”, “anárquico”. Además, también prestan atención a la especial violencia del cuerpo que las poetas representan. Para los fines de este artículo se descreerá estratégicamente de la relevancia de un relato poético femenino “veraz” y “total” sobre la marginalidad social. Gómez concluye que

el texto de Dalmacia Ruiz-Rosas guarda múltiples relaciones con el de Santiváñez, sobre todo por la manera en que aquella termina el suyo: acercándolo al mundo lumpen, de los delincuentes. Ambos se publican precisamente en los años que estuvo activo en la escena cultural el Movimiento “Kloaka”.

Ambos poemas dan cuentan también de la violencia social que empezaba a desbordarse y a tomar ribetes macabros en la escena nacional. (§ 35)

Con esto se refiere a que independientemente de que sea un poeta o una poeta el/la de Kloaka, siempre los textos “se acercan” o “dan cuenta” de la violencia, esta última como “cosa en sí”. Ferreira, por su parte, asume y concluye de modo similar en su respectivo artículo que: “En sus poemas, Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas hacen suyo el propósito contracultural del Movimiento Kloaka, plasmando en sus versos los fundamentos esenciales del colectivo” (§ 30). Pero además (y aquí intenta resumir en un enunciado la posibilidad de una particularidad de la escritura de las mujeres de Kloaka): “La mujer-madre-violencia se filtra despiadadamente por los intersticios de las fisuras de la nación criolla y se vuelve inmensurable; pues, con su protagonismo invasivo, se violenta el lenguaje, el discurso poético, los valores hegemónicos y, sin duda, rompe con todo” (§ 30).

En esta misma dirección también convenimos mediante algún vaso comunicante crítico con los aportes generales de José Antonio Mazzotti (2002) acerca de la “especificidad relativa” que recorrería a la poesía no solo de las autoras señaladas anteriormente, sino de otras que previamente ya habían hecho su aparición en otros grupos como “Hora Zero” o, de un modo más individual, tomando en cuenta que para el crítico literario algunos “parangones poéticos femeninos” como Magda Portal y Blanca Varela ya habían introducido un aporte

mayor al desarrollo de la tradición culta, sin dejar de lado los problemas de un emergente sujeto poético femenino peruano (70). Para Mazzotti, por extensión, las demás poetas “no parangones” se ubicarían en una “clase media ilustrada”, como sucedía con la poesía peruana de aquel entonces. Según el autor, entonces, el análisis de la poesía escrita por mujeres debe también hallar su especificidad en elementos que excedan la condición biológica o temática del ser mujer como la clase social (71). Por otro lado, es interesante encontrar cómo otras analistas como Silvia Bermúdez (1997) se concentran de un modo más textual (toda vez que más estético y teórico) en la especificidad de la escritura de mujer que pareció estar ligada a una “escritura como acto de amor” de un modo sensitivo-emocional tal como la autora reprocha en un viejo sistema filosófico de oposiciones entre lo masculino (racional) y lo femenino (irracional) (303). Es además interesante anotar que Bermúdez emprende el análisis particular por lo menos de un poema de una de las escritoras que vamos a analizar (“Bendición” de Mariela Dreyfus) a partir de apropiaciones/especificidades lingüísticas peruanas. Otros analistas como Ulises Juan Zevallos-Aguilar (2009) ejemplifican en cambio con solo un poema de la otra poeta elegida para analizar en este artículo, Mary Soto (“Para ti que siempre vivirás”), un acto de ejecuciones violentas a personas ligadas al terrorismo peruano (141), como ejemplo del profuso carácter necropolítico que caló en general a todas y todos los poetas de Kloaka más allá de los manifiestos y producciones estéticas que también lo manifestaban. De ahí que los importantes aportes indexados de este autor curiosa e inevitablemente vuelven a dividirse entre la crítica (mujer) que intenta “parangonar” a partir de “estéticas femeninas”, pero al mismo tiempo muy singulares los poemas de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, y los dos críticos (varones) que intentan asumir de un modo más generalizado y en alguna medida múltiple los aportes de las escritoras y los escritores del Movimiento Kloaka en cuestión (más allá de una posible “estética de la escritura femenina”). Podríamos entonces convenir en decir que nuestra aproximación se asemeja más críticamente a lo que hace Bermúdez que a lo de Mazzotti o Zevallos-Aguilar.

Se debe relacionar ahora los acáptites preliminares y recordar que pueden existir dos modos como el yo poético da cuenta de segundas o terceras personas (incluso podría personificarse simultáneamente en ellas) con causas y consecuencias curiosas para analizar. La primera posibilidad representacional aludiría a lo que una importante vez la teórica literaria, declarada feminista y nacionalizada noruega, Toril Moi (1953), denominó como la autopresentación adrede de un “Yo unificado” en la literatura. Toril Moi introduce la categoría de “Yo unificado” en el exordio de su libro *Teoría Literaria feminista*, a partir de la recepción de la Crítica feminista de Elaine Showalter y el postulado psicoanalítico básico de Freud acerca de que la identidad, como la idea de un Yo único y verdadero representado en la obra literaria, no existe. En otras palabras, el Yo unificado se trataría de una única identidad textual que

recorre una obra literaria específica y que promueve a lo largo de su propia representación o representación de otros personajes su propio reconocimiento y su autosuficiencia.

El “Yo unificado” que enjuicia negativamente Moi fue pensado inicialmente para las críticas literarias feministas de la escritora Virginia Woolf y a propósito de la propuesta de escritura femenina de la teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva. Moi observó entonces que las mujeres que fungían como críticas literarias feministas de Woolf no observaron de buena manera que el “yo narrativo” (lo que técnicamente es el narrador en primera persona) de la novelista usualmente se desdoblara en autorrepresentaciones de personajes mujeres y varones, más aún, confundiendo la identidad de ambos. Ellas anhelaban que un yo narrativo “claramente mujer” fuese la identidad privilegiada para tener la licencia de representar a “otras mujeres con caracteres de fortaleza” y a “hombres con perspectivas erradas sobre las mismas”, para de esta manera conseguir el autorreconocimiento del yo narrativo femenino en todo tipo de escritura literaria. Pero Moi, como ya lo hemos indicado, temió que ese supuesto yo narrativo femenino, en busca de reconocimiento por representar elevadamente a todas las otras (mujeres profeministas) y rebajar a los otros (hombres antifeministas), cayera en el peligro del “yo individual unificado”, el cual además estaba vinculado a una tradicional atracción fálica por la completitud del Yo en la filosofía.

Moi quería pensar más acertadamente a ese yo femenino en la literatura desde la teoría de Kristeva, porque consideraba que más importante que una escritora realista escribiendo sobre personajes femeninos de la vida real (con sus luchas y testimonios) era que cualquier escritora (o escritor) utilizara maniobras, como las andróginas de Woolf por ejemplo, para desechar la creencia de que un yo narrativo o poético debía ser claramente femenino o masculino (caracterización exclusiva a partir de los sexos de las personas escritoras). Toril Moi se apoya en la introducción de su libro justamente de Julia Kristeva, porque esta última, filósofa feminista, formula que el Yo unificado forma parte de un orden simbólico fálico (“que simula estar bien estructurado, completo y armónico”) mientras que la “escritura femenina” se trataría de una “fuerza espasmódica”, donde la fragmentación del Yo y el caos prevalecen al escribir. Por extensión, Moi propone que si bien se permite la normal potestad de querer representar a otros sujetos, el fin no debía ser tanto buscar el autorreconocimiento del yo real, sino el acoplamiento complejo del yo ficcional con el reconocimiento de las voces representadas, sin importar si eran más o menos veraces respecto a la realidad social. Así, la categoría de “Yo unificado” podría ser trampa tanto para mujeres como para hombres que escriben, con el objetivo común de querer dar voz a las y a los que no la tienen, pero deja la posibilidad de hablar de otro tipo de yo poético que desee unificar voces sin necesidad de garantizar el éxito y los aplausos de su proeza. Así proponemos hablar de un “yo unificador”.

Este “Yo poético unificador,” a diferencia del “Yo poético unificado,” no intentaría mostrar en principio que su voz y su cuerpo son completos y completamente de mujer o de varón. Su atributo principal recaería en el mérito de hacer que voces distintas, estando o no con un cuerpo definido que las sostenga, convivan pacíficamente en su enunciación. En este aspecto se anotan dos salvedades: se habla justamente de que las voces convivan, no necesariamente que dialoguen. Cuando se ingresa al análisis de un poemario se puede encontrar cabalísticamente que dos o más voces guardan un diálogo interno (hablamos de dos voces que se autorrepresentan), pero no ha de ser normativo que así suceda, porque también existe otra posibilidad de hallar dos voces muy particulares —me adelanto a un par de ejemplos que ocurren con la poeta Mary Soto—, como la de una mujer prostituta y la de una mujer libre sexualmente, a las que no es necesario hacerlas hablar mediante sinonimia. La otra salvedad es que, al señalar la “convivencia pacífica” de las distintas voces, no se hace referencia evidentemente al escenario social en que se movilizan esas voces. En Mary Soto, por ejemplo, es mucho más marcado el proceso de violencia por el que pasan todas las personas (desde niños hasta ancianos). Lo pacífico tiene que ver en realidad con la apertura a voces con cuerpos y funciones que podrían estar contrapuestos en la sociedad, justamente como los ejemplos de una mujer prostituta y una mujer libre sexualmente, y que en el discurso poético cada una por separado tendrá algo importante que decir, susceptible de poetizarse. Inclusive en algunos poemas de Soto se leerá cómo la proyección artística está de parte de la niñez, pero también admite niños que se prostituyen en un espacio hostil y aún no pueden “pronunciarse”.

Es oportuno señalar que tanto la poeta Soto como la poeta Dreyfus producen en sus poemarios *Limpios de tiempo* (1998) y *Memorias de Electra* (1984) un yo poético más unificador que unificado, que además presenta marcas metatextuales de la poeta que escribe, pero sin ser necesariamente condición para vanagloriarla o reconocerla. Sus poéticas pertenecerían a lo que se denominaría una “marginalidad unificada”, que si bien no es invención de ellas, la representan con matices diferentes entre sí y de forma diferencial a como lo hacían más intempestivamente otros poetas (la mayoría varones) de Kloaka. Con un suficiente análisis discursivo de algunos poemas, ayudado de las categorías teóricas ya presentadas, sustentaremos la presente hipótesis en cada libro por separado para llegar a una conclusión entre ambas propuestas.

2. MARY SOTO Y EL “YO POÉTICO UNIFICADOR”

En el libro de Mary Soto el elemento paratextual que aparece al inicio es el prólogo que ella misma titula “Palabras que arden”. En este se caracteriza a las palabras como elementos

contenidos de fuego que la poeta decidió, luego de un tiempo, “desprender de sus manos para que vayan a las suyas” (9) (utiliza el pronombre posesivo para referirse a las manos del interlocutor que empieza a leer el libro). Es interesante el contrato ficcional que Mary Soto antepone a sus poemas, por el carácter independiente que otorga a las palabras en vez de elogiarse a ella misma como la que las originó con su cuerpo real de poeta (metonímicamente “manos”) y que por obviedad pertenecerían a ella. Más aún, concluirá en este prólogo mencionando que si bien las voces representadas son fácilmente hallables en los sujetos marginales y no marginales de su cronotopo de guerra interna, estas también pertenecen a cierto universo ficcional que como poeta le correspondería poseer. Si bien asumimos la primera acepción básica del cronotopo literario por Mijaíl Bajtín (espacio-tiempo como unidad expresiva), también adherimos la categoría de “cronotopo genérico” según Teresa del Valle, como “los puntos donde el tiempo y el espacio imbuidos de género aparecen en una convergencia dinámica”, por tanto “negocian identidades” (12). El cronotopo aludido a lo largo del texto lo definimos entonces, para los fines de este artículo, como el espacio nacional y el tiempo ochentero del Perú por el que tuvieron que discurrir las voces artísticas y no artísticas de las mujeres. Así, nos daremos cuenta de que las marcas de una voz poética de escritora convergerán con la de mujeres y niños que se prostituyen, con la de mujeres activas sexualmente, entre otros. Así mencionará: “Espero que estas palabras sirvan para hacerles saber que son las voces de todos los personajes que en la calle, en los prostíbulos, en la universidad, en los mercados, en las iglesias, en los bares, en los manicomios, en los cafés y en la utopía he conocido” (9). La mención a un universo ficticio y personal (utopía) demuestra cómo su objetivo de representación se desviaba de cualquier propaganda realista y moralista de la época.

Con un tono paródico, el primer poema que abre el repertorio de Soto se titula “Cédula de identidad”, y al anunciarlo desde una marca metatextual que insinúa la indefinida “loca carrera” de la poeta, comprenderemos que este yo poético inaugural se muestra sin el deseo de autorreconocimiento. Antes bien, califica como “extraños” los aprendizajes de decencia en el ámbito de la poesía. El yo poético parlará “Y no sé cuándo fue / que inicie esta loca carrera / tras la cédula de identidad / en extraños aprendizajes de decencia” (13). Esto nos indica que la primera identificación que asume el yo poético no está pautada por el de una mujer escritora preocupada por estar “unificada” desde el principio, sino que se presenta como un personaje común y corriente que en medio de la lluvia y del abandono de un amor pasajero se acuerda de la forzosa identidad que la sociedad obliga mediante un documento, alguna cédula de votación o el DNI (Documento Nacional de Identidad). La sensación de extrañamiento ante esta identidad forzosa nos recuerda el descrédito que Toril Moi realiza justamente a una única

identidad textual en una obra. Como ya se sabe, a partir de las ideas de Kristeva, Lola López, otra estudiosa que trabaja con la creatividad en general, afirma: “La identidad textual no existe, el escritor, en el proceso creador, nos muestra los diferentes fragmentos de su yo, los fantasmas de su inconsciente, los duelos realizados, las producciones de su razón, sin intentar sintetizar ninguna de ellas” (37).

Soto enuncia versos como “mis obsesiones / ... / leo en la lluvia / que te has ido / que mi piel ya no es tersa ni mis ojos luminosos / ... / y ascendió nebulosa la razón a apoderarse de mis días” (13). Estos versos no tratan pues de reunir una identidad perceptible del yo poético, sino el orden o desorden en que un cuerpo va recordando e interviniendo sobre su psique. Los dos siguientes poemas que conforman *Limpios de tiempo* presentarán imágenes de mujer anticipados en la parte introductoria de este artículo: una prostituta y una libre sexualmente. Las llamadas “imágenes de mujer” son un referente del segundo capítulo de *Teoría literaria feminista* de Toril Moi, donde aclara que si bien hay una extensa bibliografía para tratar este referente, su negativo juicio de valor va contra la exigencia de “imágenes reales en vez de irreales” por parte de la crítica feminista angloamericana. Para Moi no existiría en sí tal enfrentamiento de imágenes, que aunque puedan caracterizar temporalmente a las mujeres (como la prostituta y la libre sexualmente en nuestro artículo), no se les puede otorgar valores definitivos de identidad y verdad. Se trata de la convivencia entre ambas presentándose la una y la otra en dos poemas seguidos, pero tampoco se trata que estas imágenes de mujer se cierren como identidades acabadas, sino que en los poemas se trazan como posibilidades de poder “pasar percibidas” en la representación poética misma, al conocer mutuamente su potencialidad de marginalización en una sociedad misógina que tiende a inferir prostitución aún de una mujer libre sexualmente.

Así, el poema “Mariposa de las viejas noches” insinúa la descripción del oficio de prostitución de una mujer, la cual es advertida por una segunda voz del yo poético que le aconseja guardarse de sus “encantos”, fantasear un “buen ejemplo” y evitar un “mal aviso”. El poema propone que la imagen de una prostituta real podría estar siendo prostituida también a nivel de estéticas, pensando quizás en los hombres poetas de Kloaka que se atrevieron también a representar a esta mujer considerada marginal a priori. Esta mujer que enuncia versos como “esperar a los clientes / me pesa mucho el cuerpo / y mis piernas a las 9.30 ya están cansadas” (14) no solo hace conocer su vida íntima, sino que se resguarda un saber germinalmente poético al enunciar también “pero no pretendo que por mil quinientos entiendas / que mi vida también la atraviesa un río / ... / y que digo hace frío / estoy sola y tengo miedo” (14). Esta cita conocida de la poeta María Emilia Cornejo es otra marca metatextual que se cita en este poema con el fin de señalar la

manera como una mujer que trabaja con su cuerpo puede paralelamente conservar un conocimiento a partir de los versos de otra mujer, algo que evidentemente los clientes de la prostitución no entienden ni en el orden fáctico ni contrafáctico.

Para los poetas varones de la línea de la marginalidad unificada podría haber importado más hacerse cargo de la representación de estas mujeres con ánimo de solidaridad (por la condición marginal de la prostitución), sin excluirlas ni ofenderlas. En cambio, Mary Soto advierte en estos poemas cómo la prostitución es un tipo de marginalidad que no está obligada a ser eternamente degradante para la mujer, sino antes bien invita a esta prostituta ficcional a compartir un interés artístico en el decir poético (y muy probablemente en el no poético también, lo mismo que decir la vida real de una prostituta).

Por otro lado, el poema “Soy” simula ser una segunda versión del representativo poema de María Emilia Cornejo titulado “En la mitad del camino recorrido”. El yo poético presentado en “Soy” se diferencia corporal y sexualmente del anterior, pues configura su cuerpo con base en sus propios placeres y no en los que requieren otro u otros hombres (los clientes de la prostitución). El yo se autoenuncia como “la inagotable que / nunca necesitó fingir gemidos en la cama” (16). Esta marca de “autenticidad” del deseo para con el acto sexual tampoco se presenta como un mérito con el que quiera auto-reconocerse el yo poético, pues es consciente de que ese reconocimiento sigue siendo tabulado por los amantes que tuvo. Por eso se salvaguardará al mencionar “Soy la mujer / que no aceptó el lugar que tú le preparaste / y huyó de razones y virtudes” (16). Por tanto, lo que se colige de este poema en relación al anterior inmediato es que estas imágenes de mujer con que se muestra el yo poético pueden reconocerse temporalmente: por un lado, la mujer que usa su cuerpo sin importarle el deseo sexual para con los otros; y por otro lado, la mujer que usa su cuerpo para extrapolar su mismo deseo sexual con los otros. Enunciándolo de esta manera, las imágenes se relativizan a favor de la mujer, porque ya sea que los deseos sexuales tienen importancia o no para los actos sexuales, al fin y al cabo se trata de personajes activos sexualmente que no son representados ni con lástima (por ser “marginales”) ni con ensalzamiento (al convertir la prostitución en un foco fálico, tomado como dictador, de deseo y complacimiento). El motivo de estas representaciones puede ser más contundente por el hecho de mostrar cómo la sociedad categoriza y otorga juicios de valor a las mujeres partir del uso libre de su propio cuerpo en determinadas condiciones contextuales. Lo interesante es que Mary Soto también traerá a la actividad de la prostitución actores de la infancia que todavía no conocen una voz artística en medio de una sociedad tan agitada por sus demás caras sociales.

Los poemas “Tatuajes” y “Duermen sin mi canto” son los ejemplos de lo aludido en el párrafo anterior. En “Tatuajes” el yo poético genera la marca del cronotopo

nacional en su cuerpo íntimo, del que interesa particularizar la función que cumplen los niños pintores representados, en cuyas representaciones artísticas (las pinturas) el yo poético proyecta su visión de fomentar naturalezas sociales paralelas a la que parece unidimensional en el momento en que enuncia. La estrofa en específico versifica: “Los niños de la plaza / pintan paisajes tentadores / por los que mis ojos pasean su desgano / amenazando quedarse en cada casa / que se levanta en el camino” (35). De esta forma, la marca metatextual de la pintura observada por el yo poético archiva en su memoria a los pequeños y futuros artistas nacionales que, a partir de la estética, puedan generar los nuevos paisajes pacíficos, que mengüen un tanto la agitación política del presente.

Los versos señalados, aunque no ofrecen como solución garantizada calmar la brusca atmósfera social a través del arte, sí se valen del arte como medio de defensa ante la marginalidad vivida. Este punto se hará más evidente en el poema “Duermen sin mi canto”, a partir de la carencia que tienen distintos tipos de individuos infantiles respecto al canto artístico del yo poético que deba unificarlos en el siguiente orden (pero no jerarquía): en primer lugar, los niños inmediatos en su cronotopo; en segundo lugar, los niños de vientre (los hijos); en tercer lugar, los niños que se prostituyen. Esta aparente división, no obstante, puede quedar mermada por una marca más unitaria que unifica a la niñez: el cuerpo vulnerable. En la primera estrofa los niños son acorralados por el espacio urbano y se fomenta la idea de que pueden ser retratados (representados) sin marginalidad alguna: “Donde miro / veo los rostros de los niños / las plazuelas dibujan sus siluetas” (39). En la segunda estrofa se tratará de niños huérfanos temporalmente por la ausencia del cuerpo materno: “Pienso en los míos / que duermen sin mi canto / que despiertan y parten a la vida / sin el fuego de mi boca en sus mejillas” (39). La necesidad de inscripción corporal del yo poético en los cuerpos de los hijos demuestra la importancia que tiene el vínculo materno tanto en épocas de sosiego como de violencia, pero además la forma de enunciar a los siguientes niños (quizá los más marginales) demostrará también que el afecto materno no tiene que limitarse a una norma biológica impuesta por la sociedad (hacerse cargo solo de los hijos del vientre propio). Se notará en la enunciación que aún otrificada pertenece simbólicamente al cuerpo del yo poético: “Pienso en los otros / que también son los míos / en su vejez prematura / regada por calles y mercados / buscando un sol oscurecido / para saciar el hambre que los tiñe / en sus pies desnudos / prostituidos a los once años” (39).

Si bien “otrificar” puede suponer en visiones generales de las ciencias sociales excluir al o a los “otros” con aparentes marcas de subalternidad (por poner ejemplos como raza: negro, género: femenino, etnia: andina), aquí se toma más la acción de otrificar como “reconocer a los otros” desde una orientación psicoanalítica moderna, es decir,

hacer de nuestros semejantes el sentido de la diferencia sin necesidad de exclusión. Esto es el logro estético que Mary Soto logra a través de su yo poético. Además de este género de niños que el yo poético simula desagrupar para luego agrupar, aparece también la mención a dos particulares onomásticos: Nadia y Luis Enrique. Mediante estos, el yo poético construirá la posibilidad de recordar siempre las condiciones de “la otra niña” y “el otro niño extranjero”, diseñando de esta manera el deseo de alteridad que aguardarían niñas y niños sin límites enunciativos. En la misma constitución física y psíquica infantil habría una posibilidad de inscribir las diferencias culturales de raza, género y etnia, pero con el fin de crear un común género infantil al cual debe regalarse el arte como la primera arma que provoque una sanación y posible transformación social. Para eso sirve el canto unificador del yo poético cuando dice: “Mi canto se eleva a los cuatro vientos / para cruzar de sur a norte / de este a oeste / cerrando las heridas de mi patria” (40). Mary Soto, pues, decide no seguir “al pie de la letra” el mandato de poetizar belicosamente en contra (por la tribulación en general) y en favor (por la solidaridad social) de las masas marginadas. Por el contrario, prefiere introducir mediante la sociedad femenina e infantil un canto de apaciguamiento y resistencia, a la vez individual y agrupado, para un porvenir que hasta entonces haya cicatrizado las heridas del pasado.

3. MARIELA DREYFUS Y EL YO POÉTICO ANDRÓGINO

A propósito de las voces y los cuerpos vulnerables del género infantil con las que se puede solidarizar el yo poético de Mary Soto, observaremos una curiosa relación intertextual de un fenómeno psíquico que ocurre con la niña y la escritura femenina en *Memorias de Electra de Mariela Dreyfus*. En contraparte al freudiano complejo de Edipo que ocurre con el niño, Carl Jung había postulado el complejo de Electra en la niña, mediante el cual esta ansiaba poseer el falo paterno y rechazar cierta relación con la madre. Cabe anotar además que el nombre de Electra fue rescatado de la mitología griega, donde justamente se narra la participación de este personaje para vengar la muerte de su padre a través de la de su madre (de ahí el sustrato psicoanalítico). La resolución para la psicología sería, no obstante, que la niña debía deshacerse de esta fijación con el padre, pero ir en busca del hombre que pudiera “satisfacer” su deseo.

Este deseo fálico, que desde la hipótesis del yo unificado de Toril Moi y Julia Kristeva se califica como autosuficiente, aparece justamente a lo largo de *Memorias de Electra* pero el yo poético en vez de validarla, lo parodia. Así sucede desde el elemento paratextual inicial, donde la cita de Carmen Ollé (“Un cuerpo que sufre insoportablemente exige / al margen del sistema solar y las estrellas / su liberación inmediata” [6]) desmiente la obligación

de una idea de totalidad cosmogónica que deba generar la representación del cuerpo, el cuerpo unificado. En el primer poema que da título a todo el poemario aparece por primera vez la voz de Electra, la voz que insinúa ser completamente varonil y que ensalza su cuerpo definido y poderoso: “Soy un hombre / he construido un templo / donde mi virilidad no tiene límites / cinco vírgenes me rodean / de día las desnudo al contemplarlas / de noche cubro sus cuerpos / con mi semen angustioso y renovado” (10).

Esta primera sorpresa del yo unificado se explicará cuando el yo poético mencione el origen de “ser un hombre”: “Esta necesidad me viene de muy niño / cuando intentaba soñar / me despertaban los gemidos / de mi madre y su amante” (10). Esta narración versificada podría funcionar como un arquetipo clínico sobre la resolución del complejo de Edipo en el niño: resignarse a respetar el lugar del “padre”, lo que falta y complementa a la madre, y que no necesariamente es el lugar del padre biológico. Por ende, el lugar del amante de la madre se convierte en la “envidía” del niño. Con este punto psicoanalítico de partida y confiando en que el yo poético de Dreyfus pertenece al del personaje mitológico de Electra, este poema podría interpretarse clínicamente también como el ansia de “superhombre” de Electra causada por su envidia de la relación extramatrimonial de la madre. Sin embargo, se prefiere retomar en parte la primera deducción del poema para postular que la envidia proviene de la imagen del hombre, por su deseo de gozar un protagonismo ficticio con poder ilimitado, desde el cual construye su “propio reino” como él mismo “prohíbe profanar”. Es importante entender que aquí se deben diferenciar dos yo poéticos: el simulado como el autosuficiente sexualmente (masculino) y el que se encarga de simular este atributo mientras le otorga marcas de ironía (femenino y/o andrógino, el que le pertenece a Electra).

En el poema siguiente que se nombra “Poética”, quedara más clara la marca metatextual sobre la función del yo poético: “No que el poema / sea un artificio / para inundar la ciudad / frágil y palpitante / como un sexo enamorado” (12). La construcción del yo poético no deberá entonces, según la poética sintetizada en este poema, funcionar como un (solo y único) elemento viril que pernocte en la urbe para generar un gran cambio estructural. Antes bien, la opción que ofrece el yo poético es el anhelo de relación (sexual) con el otro, con otro cuerpo, que manifiesta el primer y fundamental juego social sea en tiempo de ocio o de tribulación (entendida la relación sexual en su acepción de relación cotidiana entre los seres humanos y en su acepción de relación corpórea). Así, el yo poético preferirá: “Solo nuestros cuerpos voraces / y al centro mi memoria / compitiendo con una máquina de pinbol / súbitamente enloquecida” (12). Estas relaciones con el otro semejante también quedarán exhibidas a través de actos sexuales que pudieran ofrecer la ilusión de los realizados con goce y libertad versus los pagados

(alusión a la prostitución). Pero el yo poético de Dreyfus tiene algo más que decir acerca de la relación con el otro en el margen de la prostitución.

Dos poemas en que puede habilitarse la diferencia antes mencionada: libertad y esclavitud sexual del cuerpo, son “En la casa de Aguarico” y “Post coitum”. En el primero de ellos, el yo poético enuncia: “Debía ser menor la luz que nos descubre / menor el resplandor de sus reflejos / sobre el catre / entonces tus hombros, tus caderas y tus dedos / entrelazados en libertad propicia / formarían simetría con los míos / hasta perder la calma” (18). Por tanto, el deseo aparente de ocultar la intimidad sexual no es tanto del orden de convenciones sociales, sino más bien de desentenderse de estas al no aclarar si el cuerpo del otro pertenece a una mujer o a un varón (el clímax sexual aludido se conseguiría sin evaluar socialmente cuál y cómo es el objeto de deseo). Se pone énfasis además en la simetría de los cuerpos, dejando entrever el deseo socavado de amar “lo similar” en la forma del otro. De este modo, existe la posibilidad de una homosexualidad morfológicamente “horizontal” (se elimina la construcción sexual de actividad/pasividad), sea femenina o masculina.

En el segundo poema, el contraste de los cuerpos de una mujer mayor y un hombre joven que han tenido intimidad sexual también ofrece una desjerarquización de los roles heterosexuales. El poema “Post coitum” nos habla de un “placer que ya ha sido pagado” (20), aludiendo directamente al sistema tradicional de prostitución en el que a la mujer se le retribuye económicamente por su cuerpo. Lo interesante será que la misma mujer mayor y prostituta se autorefiera finalmente en el poema como la “mil veces violada y todavía virgen” (20), haciendo descreer de esta manera que las condiciones de virginidad o prostitución se encuentran localizadas exclusivamente en el cuerpo físico y que implican a priori una condición marginal. El cuerpo de la mujer se proyecta de cierta manera como el cuerpo social donde funciona este sistema, pero no busca el objetivo de hacer heroico al yo poético de la marca de violación con respecto a todas las mujeres violadas de su tiempo. Esto sería dictatorial al fin y al cabo. Antes bien, se trata de que a través del discurso estético que emplea a Electra con su voz androgina, la violación física por parte del varón se desinstala como el hecho definitivo de la violación simbólica; la mujer violada/prostituida en este poema no tiene por qué internalizar definitivamente que su cuerpo, tanto físico como simbólico, ha sido arrebatado de valor y dignidad. Hay algo más allá que un cuerpo obligado violentamente a la intimidad sexual. Existe la posibilidad de reestablecer estéticamente la “virginidad” como el cuerpo androgino en que no tiene cabida la acción de un cuerpo autoritario de varón ni la inacción de un cuerpo resignado de mujer.

No es casual que el yo poético ame en otro poema (sin título) a una mujer lesbiana representada con “blanca lucidez de muslos asexuados” (14), o que se identifique (el yo

poético) en el poema “Equinos” como la “mujer potranca que complace con sus ancas al jinete y a la vez centauro” (16) (recuérdese al centauro como la figura mitológica que aúna mitad de humano y mitad de caballo). Estas figuras permiten inferir la unificación estratégica de cuerpos, y no solo desde una perspectiva científica de hembra-macho, sino además incluidos dentro de un género natural más amplio, el reino animal (por la alusión a la potranca o yegua), y hasta un género sobrenatural, la mitología (por la alusión al centauro). La androginia en la poesía de Dreyfus serviría entonces como un dispositivo estético que neutralice o apacigüe las consecuencias de la marginalización corporal. Por último, esta fantasía andrógina es astutamente la parodia del yo unificado que tanto se jactaba, según la teoría de Toril Moi, de presentarse de forma “realista” y enteramente como un hombre (o como una mujer) salvador de las otras y otros marginados.

4. CONCLUSIONES FINALES

Las poéticas de Soto y Dreyfus se asemejan en cuanto se desentienden del yo unificado, y lo hacen con matices distintos: En *Limpios de tiempo* se propone sobre todo al yo unificador, que conforma una cadena iterable de sujetos con marcas genéricas de otredad (mujeres/niñas/niños) y con disolución de jerarquías sexosociales con tal hacerle frente a la marginalidad sexual; y en *Memorias de Electra* se propone el fracaso del yo unificado, al cual al principio se proyecta como un hombre completo y soberano pero que luego se vuelve andrógino y homoerótico para mellar el carácter marginal de la sexualidad. En ambos casos es pertinente señalar que la configuración de sentido del yo poético no es paternalista ni mucho menos autoritaria respecto al tratamiento de la marginalidad. Se trata de recordar al lector, a través de los usos metapoéticos de la palabra, que los discursos y los cuerpos pueden gozar de una equivalencia de significado y valor en la poesía, y que al mismo tiempo esto podría tener implicaciones positivas para las relaciones humanas en el mundo real. Mi reflexión final se orienta por el lado de leer de forma más particular las escrituras que apuestan por representarlo “todo” y “a todos/as”, valiéndose en el discurso poético del poder de un yo poético plural o con atributos semejantes mencionados al principio. Por extensión, sería provechoso particularizar la lectura de la representación del otro —algo que no va a cesar en cualquier literatura nacional heterogénea—, pero que solo y únicamente por la propuesta estética podremos valorar más o menos que otra. La necesidad de discutir acerca de la “escritura femenina” solo así se volverá más provechosa y única según cada mujer o cada varón (como César Moro) que la construya.

BIBLIOGRAFÍA

- 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 Literaria Latinoamericana*, vol. 23, núm. 46, 1997, pp. 301–312. JSTOR, www.jstor.org/stable/4530942.
- Cornejo, María. *En la mitad del camino recorrido (poesía reunida)*, Flora Tristán, 1989.
- Dreyfus, Mariela. *Memorias de Electra*. Orellana & Orellana, 1984.
- Gómez, Juan. "Violencia y otredad en el Perú de los 80: de la globalización a la 'Kloaka'". *Ciberayllu*, 31 de marzo de 2004, http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLKloaka/PdL_Kloaka1.html
- Del Valle, Teresa. "Procesos de la memoria: cronotopos genéricos". *La Ventana*, vol. 1, núm. 9, 1999, pp. 7-44, <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/397>.
- Ferreira, Rocío. "Para romper con todo: transgresiones y rupturas del Movimiento Kloaka en los poemas inaugurales de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz Rosas". *El BeisMan*, 6 de marzo de 2016, <http://elbeisman.com/article.php?action=read&id=1008>.
- López, Lola. *El factor Munchausen: psicoanálisis y creatividad*. CENDEAC, 2016.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del Flujo: Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Traducido por Amaia Bárcena, Cátedra, 1988.
- Robles, Marcela, editora. "El hermano mayor. La influencia de César Moro en tres poetas peruanas de los ochenta". *A Imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Soto, Mary. *Limpios de tiempo*. Arteidea, 1998.
- Zevallos-Aguilar, Ulises Juan. "Pensamiento crítico y necropolítica en el Movimiento Kloaka". *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 34, núm. 1, 2009, pp. 135–149. JSTOR, www.jstor.org/stable/20779167.